TESIS DOCTORAL

ROCKDELUX EN LA CONFIGURACIÓN DE UNA ESCENA MUSICAL INDIE EN ESPAÑA (1990-2000)

ASIER LEOZ AIZPURU
UNIVERSIDAD DE DEUSTO, SAN SEBASTIÁN
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

DIRECTOR DE TESIS: DR. JUAN MANUEL DÍAZ DE GUEREÑU

0. PRESENTACIÓN 5

0.1 PRÓLOGO: BASADO EN SUEÑOS REALES 9

0.1.1 Estructura del documento 15

0.2 OBJETO DE ESTUDIO: LA REVISTA *ROCKDELUX* 16

0.2.1 Subsistir como objetivo; periodismo musical especializado en España 18

0.2.2 Rockdelux, una primera aproximación 23

0.3 JUSTIFICACIÓN DEL ENUNCIADO Y DEL ARCO TEMPORAL 30

0.4 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN 37

0.5 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 54

0.6 ALGUNAS PAUTAS FORMALES 55

1. *ROCKDELUX* EN DETALLE 61

1.1 ASPECTOS FORMALES 63

1.1.1 Nombre y formato 63

1.1.2 Paginación y precio 72

1.1.3 Maquetación y diseño de arte 75

1.1.4 Impresión y calidad del papel 85

1.2 ASPECTOS RELATIVOS A EMPRESA Y GERENCIA 91

1.2.1 Periodicidad y números publicados 91

1.2.2 Tirada y difusión 92

1.2.3 Elementos profesionales 98

1.2.4 Gastos de producción 99

1.2.5 Publicidad 109

2. EL VIENTO EN CONTRA; REVISIÓN HISTÓRICA DE *ROCKDELUX* 113

2.1 HISTORIA: ROCKDELUX EN LA PRENSA MUSICAL ESPAÑOLA 126

2.1.1 Antecesores: Disco Expres, Vibraciones y Rock Espezial 126

2.1.2 Aterrizaje: una herencia incómoda 165

2.1.3 Reorientación y asentamiento 183

2.1.4 Factory (1994-2000): la hermana pequeña indie 187

2.2 EDICIONES RDL/ROCKDELUX S.L. Y SU LABOR EDITORIAL 199

2.2.1 Números especiales 200

2.2.2 Edición de libros y discos 211

2.2.3 El concurso de maquetas 215

3. UN DISCURSO SOBRE EL INDIE EN ESPAÑA 219

3.1 CONTENIDOS HABITUALES 222

3.1.1 Focos de interés ... 223
3.1.2 Entrevistas ... 227
3.1.3 Reportajes ... 266
3.1.4 Textos de crítica: reseñas y crónicas ... 269
3.1.5 Editoriales ... 281
3.2 LOS TEXTOS RELEVANTES: CRITERIOS DE SELECCIÓN ... 286
3.2.1 Según el género periodístico de los textos ... 286
3.2.2 Elección de los autores ... 289
3.2.3 Criterios de extensión y ubicación ... 293
3.3 EL LENGUAJE EN *ROCKDELUX* ... 296
3.3.1 Corrección gramatical y temática ... 297
3.3.2 El uso del inglés en Rockdelux ... 301
3.3.3 La narración en primera persona ... 303
3.3.4 Juegos de palabras, alusiones y sobreentendidos ... 307
3.3.5 Estilo parentético: frases extensas, incisos y matizaciones ... 317
3.4 ANÁLISIS DE TEXTOS SELECCIONADOS ... 321
3.4.1 Pequeñas puertas que se cierran… Relato de una escena terminada ... 323
3.4.2 Relevo generacional, un portazo a los ochenta ... 346
3.4.3 Industria y medios de comunicación; desconfianza es la palabra ... 365
3.4.4 Valores musicales y extra musicales de la escena según Rockdelux ... 382
4. CONCLUSIONES ... 457
4.1 EPÍLOGO: UN MUNDO TAN PEQUEÑO ... 459
4.2 DOS RESPUESTAS A LAS HIPÓTESIS PLANTEADAS ... 460
4.3 SEGUIMIENTO DE CONCEPTOS CLAVE ... 464
4.4 EL PRESCRIPTOR RETICENTE ... 470
4.5 UN POCO DE FICCIÓN HISTÓRICA ... 472
4.6 …Y PEQUEÑAS PUERTAS QUE SE ABREN ... 473
5. ANEXOS ... 477
5.1 HERRAMIENTAS: SOFTWARE Y APLICACIONES EMPLEADAS ... 479
6. BIBLIOGRAFÍA ... 489

0. PRESENTACIÓN

Tesis doctoral
Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)
Bloque introductorio en el que se presenta la investigación y también su objeto de estudio, se plantean las hipótesis y se explica la metodología, así como el estado de la cuestión.

AGRADECIMIENTOS

Puede que existan los libros escritos por una sola persona, pero no lo creo. Tampoco esta Tesis es mérito de una sola persona. He estado bien acompañado.

Es el momento de recordar la extraordinaria disposición de las personas entrevistadas. Algunas conversaciones comenzaron con un "no sé si podré servirte de ayuda" y terminaron con una valiosa cantidad de información. Otras, no han terminado aún. Pablo Gil, César Estabiel, Ángel Carmona, Elena Cabrera, Luis Lles, Julio Ruiz, Estanis Solsona, Daniel Hernández, Jesús Rodríguez Lenin, David López, Javi Sánchez, Nando Cruz, Carlos Galán, Gerardo Sanz, Gema del Valle, Xavier Cervantes, Rafamateo, Adrián Vogel, Víctor Lenore, Abel Hernández, Covadonga Da Silva, Javier Piñango y Javier Gallego, entre otros, cedieron una parte de su tiempo para contribuir a esta investigación. Agradezco muy especialmente a Patricia Godes y a Diego A. Manrique –simplemente un lujo haber podido contar con ellos– la enorme paciencia y amabilidad que me dispensaron, siempre atentos a una llamada más o a un correo electrónico con el que matizar alguna cuestión ya tratada o para abrir una nueva ventana, con todo lo que eso conlleva. Mi más sincera gratitud también a la redacción en pleno de *Rockdelux*; a Santi Carrillo, Juan Cervera, Francesc Vaz, Miquel Botella, Nacho Antolín y Anna Bentz, que pusieron todo de su parte para que este trabajo se pudiese hacer en las mejores condiciones.

No puedo dejar de valorar la suerte de haber podido trabajar con Juan Manuel Díaz de Guereñu, primero autor leído y disfrutado y solo después director, que creyó en este proyecto desde el inicio pese a estar tan alejado, en principio, de las disciplinas y campos que mejor conoce. Con una trayectoria tan reconocida como la suya, se mostró siempre dispuesto a aprender algo nuevo o a enfocar de otro modo lo que ya conocía. Además, y se lo agradezco especialmente, fue capaz de ahuyentar fantasmas con sábana y grilletes que asomaron en los momentos de flaqueza y hacer que yo mismo valorase el trabajo que estaba haciendo.

También les corresponde una buena parte de este escrito a mi familia y amigos, que tuvieron paciencia para comprender mi encierro y me supieron confortar en todo momento, cada uno prestándome sus palabras o sus oídos, según tocara en cada ocasión. Iker, Andrés, Is, Javi, Aitor, Elena, Oscar, Imanol, Medi, Pozik, Iñigo, Alexis y los demás. Sois más de lo que podría desear. Me niego a colocaros en orden alfabético, estáis muy por encima de eso.

En lo más cercano, donde no llega nadie más, está el amor de Eva, incondicional y entregado, mi apoyo de cada día y mi felicidad. Con ella, pero ahora también conmigo, está Martin, la persona más asombrosa que he conocido. Todo lo que he hecho y todo lo que haga estará siempre dedicado a ti. Gracias por esperar, ya no tendrás que dibujarme siempre trabajando.

Donostia-San Sebastián, junio de 2015

0.1 Prólogo: basado en sueños reales

> I'm sure that People who are rock critics, if they'd born in the Middle Ages, would have become monks or priests, and have been fervently discussing all those archaic things like how many angles you can get on the head of a pin[1] (Reynolds en Lindberg *et al.*, 2005, p21).

La investigación que aquí se presenta gira en torno al periodismo musical especializado. La prensa musical, la crítica periodística y el papel que ejerce el crítico como prescriptor de gustos y tendencias centran sus contenidos, que están enfocados al caso de España y al de una revista en particular, *Rockdelux*, fundada en 1984 y todavía hoy en circulación.

El germen de la investigación está en el interés que siempre he sentido por esta rama periodística y, en particular, en una breve conversación mantenida hace cuatro años. En medio de un encuentro casual con un antiguo compañero de radio, éste quiso felicitarme por la crónica de un concierto que escribí poco antes para un diario, una actividad que, como colaborador, he llevado a cabo de forma esporádica en los últimos veinte años. No bien hube agradecido el cumplido, añadió: "se nota que te gusta mucho", con la mejor de las intenciones. Quedé pensativo, preguntándome si había hecho bien mi trabajo.

Cuando cubrí ese concierto como periodista, no había querido transmitirle al lector que a mí, particularmente, me gustaba ese u otro artista, eso lo veía completamente irrelevante desde el punto de vista del lector. Mi pretensión era otra: explicar lo sucedido durante dos horas de actuación en un recinto determinado, en una ciudad en concreto, donde actuaba un artista con una trayectoria a sus espaldas y unas circunstancias únicas. Quise transmitir eso en mi crónica, explicar qué tenía de relevante esa actuación y por qué merecía la pena relatarlo y ocupar un espacio en el diario para ello. Mi intención era contar de qué manera se produjo, pero no alabar el concierto y menos elogiar sin fundamento al artista. Eso ya lo había visto con demasiada frecuencia en las secciones de ocio y cultura de algunos diarios.

Sin embargo, lo que mi ex compañero valoró de la crónica fue, al parecer, que a mí me gustase. O que me gustase el artista, al margen del concierto. Esto le hizo sentirse identificado, de alguna manera, con un diario, al compartir los mismos gustos. En consecuencia, quedé sin saber si la

[1] "Estoy seguro de que las personas que son críticos de rock, de haber nacido en la Edad Media, serían monjes o sacerdotes, y discutirían con fervor sobre cosas arcaicas, como cuántos ángulos se pueden obtener de la cabeza de un imperdible". (Traducción propia).

crónica había sido buena o no. ¿Es buena una crónica porque describe un concierto de forma positiva o porque está bien escrita y recoge lo esencial, separa el grano de la paja y causa una reflexión sobre lo leído? Esa pregunta siempre ha estado presente en el ejercicio de mi profesión, sea en prensa o en radio, y aquel día se reveló con especial fuerza.

Unos años antes, al hilo de un breve libro que escribí, *Beltzegi, indartsuegi* (Ed. Hotsak, 2005), me entrevistaron en un programa de radio. Al preguntarme si era un fan de la banda Public Enemy, sobre la que trataba el libro, dije que no. Conocía bien la obra del grupo y me parecía crucial el papel que desempeñó en una época concreta en relación a la música negra y, en particular, a la cultura hip hop: su estética paramilitar, la apropiación y adaptación a una nueva era de eslóganes de líderes afroamericanos de los 70 y 80, su revolucionaria utilización de sampleos (sonidos pregrabados) procedentes de cantantes de soul legendarios y la adaptación de una lengua, el inglés, en la que introdujeron novedosas alteraciones. Creía sumamente interesante el papel que daban a la mujer en sus canciones, empleando la palabra *sista* (hermana), en lugar de los términos abiertamente machistas que se estilaban en el género. Todo eso era importante y merecía ser estudiado y contado. Pero no, no era un fan.

Mi respuesta decepcionó a los entrevistadores. Con amabilidad, dijeron algo así como que esa tarde tenían como invitado al único autor que había escrito un libro sobre algo que no le gustaba. Obviamente, no era así. Me sentí frustrado en mis intentos por explicar que me parecía interesante hablar de todo ello, pero no desde el fanatismo.

Terminada la entrevista, le di algunas vueltas al asunto. ¿Dónde está el interés del discurso de un crítico musical? Personalmente, no me aporta nada lo mucho o poco que le pueda gustar a un crítico el objeto de su crítica; quiero que me explique algo nuevo o que me ayude a ampliar la idea que ya tengo sobre algo, que me aporte material para nuevas lecturas, para situar en su contexto adecuado algo que no había observado nunca en ese contexto. Aunque aún no lo había verbalizado así, lo que me interesaba del periodismo musical, y lo que trataba de aplicar a mi actividad dentro de ese campo, era la distancia crítica, distancia crítica en la aproximación a la música como objeto de estudio. La misma distancia crítica que traté de mantener, sin éxito, en la crónica a la que aludía mi excompañero de radio.

Con estas sensaciones encontradas me puse a indagar en las revistas musicales que, como fuente de información para futuros programas de radio, había ido apilando durante años. Su lectura fue más enriquecedora que nunca. Empecé a fijarme en qué era lo que se ponía en valor en las crónicas y reseñas, hasta dónde llegaban a plasmarse en el texto los sentimientos

personales del redactor, las metáforas que se empleaban, el contenido de los pies de foto, los términos que se utilizaban para designar estilos musicales, el imaginario que se construía y, en fin, toda una serie de elementos propios del periodismo musical especializado.

Advertí características que, probablemente, siempre habían estado presentes en las revistas que había leído, solo que no había reparado en ellas. Por ejemplo, el modo de transmitir al lector el parecido de un músico con otro, para ayudarlo a hacerse una idea. Expresiones como "mirándose en el espejo de…", "alumno aventajado de…", "nadando en las aguas de…", etc. Metáforas sobre gastronomía, escuelas, ríos, árboles, viajes, tejidos, ("melodías de terciopelo", una metáfora muy habitual en la prensa musical que dio lugar a una interesante conversación con Patricia Godes), adjetivos recurrentes para mostrar admiración, adverbios, etc. Recordé que las revistas heavy que había leído de adolescente acudían a menudo a términos que aludían a violencia o peso ("taladrar", "aplastar", "apisonadora", "tonelaje", "brutal", etc.) y también aquellas en las que el redactor adoptaba la postura de quien no puede decir nada porque lo que critica es tan bueno que "no hay palabras", algo habitual, además de pobre.

Observé el modo en que los artistas de portada aparecían fotografiados (en acción sobre un escenario o posando en un estudio, mirando a cámara o hacia fuera de campo), los titulares que se rotulaban sobre estas imágenes, lo que se ponía en valor en esos titulares, si los reportajes estaban firmados por hombres o mujeres y si eso comportaba diferencias de enfoque, etc. Presté atención a los tiempos en los que se construía el relato de un concierto: cronológicamente, de principio a fin del mismo, o bien desde el final hasta el inicio, o partiendo de un momento especialmente relevante o de una reflexión personal.

En esa fase me encontraba cuando descubrí el ensayo *Rock Criticism from the Beginning, Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers* (2005). Los cuatro autores de este libro abordan la cuestión de la crítica musical con una dedicación y un orden expositivo que nunca había visto en un campo que, como ellos mismos sostienen, es marginal, escasamente reconocido.

> Rock critics perform an influential role as gatekeepers of taste and arbiters of cultural history […] Given this role, the music press has received surprisingly little attention in the writing on popular music[2] (Shuker en Lindberg *et al.*, 2005, p.2).

[2] "Los críticos de rock interpretan un rol influyente como guardianes del gusto y de la historia cultural […] A pesar de este rol, la prensa musical ha recibido sorprendentemente una escasa atención en los escritos acerca de la música popular". (Traducción propia).

Tal y como se expone en esta cita, los ensayos y estudios sobre prensa musical son muy escasos, especialmente en España, donde tampoco abundan los trabajos científicos sobre música popular. Tras cerca de veinte años en la radio, conozco las relaciones entre la prensa musical, las oficinas de *management* de los artistas y las emisoras de radio. Conozco también el proceso habitual que sigue una canción desde que lo edita su compañía hasta que llega a sonar en una emisora. En ese engranaje, el papel de la prensa es importante. No es lo mismo que se hable de un artista en un medio o que se haga en otro, ni qué firma es la que lo hace ni en qué términos lo hace. Al margen del aficionado a la música, para quien también puede entenderse importante la prensa musical a la hora de construir un criterio propio, un medio como la radio la necesita en todo momento. Los artistas y sus compañías, también.

En este ensayo se habla, entre otras cosas, del concepto de "autenticidad" al valorar la música –no pocas veces motivo de incruentas guerras entre cabeceras–, y de las técnicas para escribir una reseña discográfica en un diario. Y se formulan también preguntas que más de una vez me habían venido a la cabeza: ¿Cuántas veces debe un crítico escuchar el disco que va a criticar? ¿Cuáles son las mejores circunstancias para hacerlo? ¿Cuánto debe reposar el recuerdo de un concierto antes de escribir la crónica? Y, sobre todo: ¿son viables esos tiempos y técnicas en los actuales procesos de elaboración de información por parte de los medios?

El libro mencionado me llevó a otros, como el breve pero muy valioso estudio de Luis Gutiérrez Espada, *Historia de la joven prensa musical* (1976) y los de Héctor Fouce, tanto en el libro derivado de su Tesis acerca de la movida, *El futuro ya está aquí* (2006) como en sus estudios posteriores sobre la prensa musical en España. Las investigaciones de Javier Noya, Martín Pérez-Colman y Fernán Val fueron de gran utilidad también en ese momento inicial, así como la reciente Tesis del último de ellos: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes; juventud, rock y política en España (1975-1985)* (2014). Entre estas publicaciones y otras que se detallan después, se fue conformando una idea bastante completa del pasado y presente de la prensa musical en España, de sus características comunes y de los males endémicos que ha padecido.

Esta visión de la prensa musical en España pronto reveló la particular importancia de una prensa musical que Gutiérrez Espada llama "prensa formativa" (Gutiérrez Espada, 1976). De acuerdo con sus planteamientos y atendiendo a trayectoria, a calidad de los textos y al reconocimiento recibido por los profesionales, todos los caminos conducían a Barcelona. Más concretamente, a la revista *Vibraciones*, fundada por Ángel Casas y Miguel Riera en 1974, y a

sus posteriores reencarnaciones, la última de las cuales es, precisamente, *Rockdelux*. Pero aún faltaba un detalle para enfocar definitivamente la investigación hacia esta revista.

Recordé una crónica leída años antes. Relataba un concierto de Bob Dylan y decía algo así como que la versión de "Blowin' in the Wind" que se escuchó aquella noche había hecho explotar el almíbar que el tiempo había depositado sobre la canción[3]. Recordé la sensación, al leerla, de que la frase expresaba de manera muy certera lo que había sucedido con esa canción, algo muy difícil de conseguir cuando se habla de música. Efectivamente, "Blowin' in the Wind", una canción de 1963 convertida en himno de prácticamente todos los movimientos pacifistas que en el mundo han sido, interpretada con una guitarra acústica y la voz aguda y nasal de un joven Bob Dylan, se había transformado, con el tiempo, en una versión distinta en las últimas giras del autor. La instrumentación había cambiado, reemplazada la guitarra acústica por dos eléctricas, y la voz progresivamente más ronca del artista le daba un tono más sombrío del que nunca había tenido. El himno pacifista de los sesenta se había transformado en un ejercicio de blues electrificado en el que Dylan, conocido por sus cambios en la forma de frasear sus canciones sobre la base rítmica, había ubicado sus palabras de manera completamente distinta a la versión original. Eso era la canción de Dylan en aquel momento. Seguía hablando de gaviotas fatigadas de volar y de balas a erradicar, pero los cambios en instrumentación, tempo y vocalización le habían dado una crudeza inédita a un viejo mensaje. Efectivamente, fue el tiempo el causante de todo ello. Y el verbo "depositar" reflejaba perfectamente para mí el paulatino efecto del paso del tiempo, mejor que cualquier otro.

La frase resultó parte de un texto del periodista donostiarra Ricardo Aldarondo, publicada en la sección de conciertos de *Rockdelux* (número 163, mayo de 1999). A partir del hallazgo, comencé a fijarme en el modo de escribir de esta revista, que conocía bien por haberla seguido durante años. Me llamó la atención el hecho de que, en las crónicas, entrevistas y reportajes, era habitual encontrar juicios negativos y positivos sobre el artista en un mismo texto, algo muy inusual en la prensa musical, donde las posturas a favor o en contra de determinado artista o estilo se mantenían inalterables de principio a fin de cada texto. Esa mirada diversa sobre el hecho musical y otras cuestiones que se desarrollan en el tercer capítulo de la Tesis, comenzaron a conformar lo que terminaría siendo este trabajo de investigación: un estudio sobre la revista musical *Rockdelux*, una de las más veteranas en España. En el momento de

[3] "En un generoso bis, cuando Dylan ya se movía incluso con soltura por el escenario, dinamitó todo el almíbar que el tiempo ha depositado sobre 'Blowin' in the Wind', y se despidió con un fogoso…" (Aldarondo, 1999, *Rockdelux* 163, abril, p.38).

diseñar la investigación, *Rockdelux* se aproximaba a cumplir treinta años –lo haría en 2014– y sus firmas habituales se habían consolidado en diarios generalistas. Pero, además, *Rockdelux* tiene una imagen particular en el mundo periodístico musical, donde la revista se asocia de forma unánime a una determinada escena que tuvo lugar en los noventa en la música popular española, la escena indie. *Rockdelux* está considerada la revista indie por excelencia por mucha gente, excepto para sus editores propietarios. Su director editorial es Santi Carrillo.

> Cuando alguien hace esa acusación lo único que demuestra es, o bien que no conoce *Rockdelux*, o bien que no la entiende, así de claro. Sí es posible que buena parte de nuestro público se identifique a sí mismo como indie, sobre todo aquel que creció con la revista en los años noventa, cuando prestamos mucha atención a la escena independiente, porque en ella sucedían algunas de las cosas más interesantes de la época. Pero revista indie... Es totalmente ridículo ¡Yo detesto el indie! Es una etiqueta que odio, por reduccionista, tópica, infantil... (Carrillo en Casau, 2014, consultado el 6 de noviembre de 2014).

Así empieza a cobrar forma una investigación sobre un tema todavía poco estudiado en España, aunque con valiosas aportaciones en los últimos años: el periodismo musical especializado. De lo expuesto hasta ahora, ya se puede empezar a deducir la pregunta o preguntas que van a guiar la investigación que aquí comienza El trabajo pretende comprobar si, como está extendido en la comunidad periodístico-musical española y en la bibliografía consultada, *Rockdelux* construyó un discurso sobre la escena llamada indie en los noventa y estableció, en ese discurso, los valores y rasgos característicos, musicales y extra musicales, de esa escena. Los testimonios acerca de la cuestión no son coincidentes, lo que invita a la investigación.

> Cierta revista tuvo un influjo nefasto sobre este movimiento, sobre todo en sus inicios. Una patulea de criticastros onanistas se dedicaron a sentar cátedra sobre lo que valía y lo que no, y lo peor es que los grupos y sus seguidores se lo creyeron. Qué dirán sus colegas, qué dirán sus fans más cerriles, qué dirá el *Rockdelux*… (López Iturriaga en Gil, 1998, p.36).

Mikel López Iturriaga fue responsable de la sección de música de *El País de las Tentaciones*, suplemento cultural del diario *El País*, en el momento de su creación, el 29 de octubre de 1993. Sus palabras están recogidas en un libro extraordinariamente valioso para la investigación, además de ser el primero escrito en España sobre la escena musical indie: *Guía de música independiente en España* (1998). Su autor es Pablo Gil, hoy con cargo de responsabilidad en

el diario *El Mundo* y también colaborador, desde 1997, de *Rockdelux*. El dato alumbra una cuestión que será tratada más adelante, al abordar la literatura consultada para construir la investigación: casi la totalidad de los autores que han escrito sobre música en España en los últimos veinte años tienen un estrecho vínculo con *Rockdelux*.

Otro libro de significativa ayuda para este estudio es el reciente *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (2015), también escrito por un redactor de gran peso en la revista durante los últimos veinte años, Nando Cruz. Aquí, el redactor recoge la opinión de Blas Fernández, asiduo colaborador también de *Rockdelux* en los noventa.

> En la música española, desde los años 60, no ha habido escena tan sobrevalorada por la crítica como el indie. ¿Qué culpa tienen *Rockdelux* y Radio 3? Mucha. Y más *Rockdelux* que Radio 3 porque, quitando el programa de Julio Ruiz, el resto tenía una línea más abierta (Fernández en Cruz, 2015, p.809).

Una escena sobrevalorada. La idea que apunta Blas Fernández volverá en más de una ocasión a estar presente en la investigación. Además de decir esto, Fernández culpa especialmente a la revista en la que colaboró por sobredimensionar una escena musical con la que hoy es crítico.

En su día (primeros años noventa) el propio Blas Fernández redacta reportajes y entrevistas en los que habla, entusiasmado, de un movimiento nuevo en la música pop española. Aparentemente, va a comportar una renovación en un panorama musical necesitado de relevo tras los años ochenta. Es obvio que, en aquella época, el colaborador de *Rockdelux* cree en una emergente escena indie, contribuye a darle visibilidad y a acuñar conceptos como "Albacete Sound" en referencia a una oleada de grupos manchegos, en un reportaje en el que llega a afirmar sobre Surfin' Bichos, "no son Nirvana, son infinitamente mejores" (Fernández, 1992, *Rockdelux* 88, julio/agosto, p.35) en el momento de mayor popularidad del grupo norteamericano Nirvana. Pero también parece evidente que, con el tiempo, llega asimismo la decepción sobre una escena musical que hoy, en 2015, juzga totalmente sobrevalorada.

0.1.1 ESTRUCTURA DEL DOCUMENTO

La Tesis comienza con un bloque introductorio o bloque cero, seguido de cuatro capítulos y los anexos. En este apartado introductorio, se define la investigación y se describe el objeto de estudio, la revista musical *Rockdelux*. A continuación, se explica el significado del enunciado y de los conceptos que en él aparecen. Seguidamente, se aborda la metodología que se va a

emplear y la bibliografía consultada, tanto en el aspecto temático como en el metodológico. Por último, se explican las hipótesis y objetivos de la investigación.

Terminada la introducción llega el bloque número uno. Es un apartado puramente descriptivo en el que se ofrece una visión detallada de la revista objeto de estudio, atendiendo tanto a aspectos formales (nombre y formato, paginación y precio, periodicidad, maquetación y diseño de arte, impresión) como de gerencia (periodicidad y números publicados, tirada y difusión, elementos profesionales que intervienen en su confección, gastos de producción y publicidad).

Lo sucede un segundo capítulo histórico. Este apartado está dedicado a relatar la historia editorial de la revista y a situarla en su contexto hemerográfico, con atención especial a las revistas que tuvo como antecesoras directas o indirectas. El repaso incluye una mirada a los distintos proyectos editoriales que ha emprendido a lo largo de su existencia *Rockdelux*, algunos de los cuales se consideran de importancia en el marco del estudio.

Todo ello precede al capítulo de análisis del discurso, que es el tercero. En primer lugar, se describen los contenidos habituales de la revista para, a continuación, profundizar en el estilo de redacción presente en *Rockdelux* y detallar los criterios de selección aplicados al componer el corpus de textos para el análisis. Finalmente, se procede al análisis de contenido.

El cuarto bloque es un capítulo breve, donde se presentan las conclusiones obtenidas tras el análisis realizado y se determina si se cumplen las hipótesis propuestas al iniciar la investigación y en qué medida lo hacen. Finalmente, se describen las vías de investigación que el trabajo realizado deja abiertas para futuros estudios.

El quinto bloque lo componen los anexos que se ha estimado que permiten comprender mejor el proceso seguido en la investigación o sirven como apoyo a las conclusiones obtenidas.

0.2 Objeto de estudio: la revista *Rockdelux*

> Podríamos decir que leyendo todos los números de una revista tan completa como *Rockdelux* tendríamos un buen resumen de lo que ha sido mes a mes la música pop desde los años setenta hasta ahora (Ordovás, 2013, p.36).

Rockdelux es una publicación mensual de crítica y análisis musical que se publica desde 1984 y se edita en Barcelona. De difusión nacional, *Rockdelux* es una de las cabeceras más veteranas del país. Solo la también mensual *Popular 1*, fundada asimismo en Barcelona, se ha mantenido por más tiempo –se funda en 1973– pero no hay comparación posible con *Rockdelux* en cuanto

a su magnitud, notoriedad o influencia, como sostiene el periodista Jesús Ordovás y como se verá en esta investigación a medida que avance. Otra superviviente, *Ruta 66*, surgida de una escisión de *Rockdelux* en 1985, cumplirá también treinta años en octubre de 2015. Cuando *Rockdelux* alcanza la simbólica gesta de los treinta años de existencia, vuelca sus esfuerzos en confeccionar un número especial en el que lista y comenta los trescientos discos más importantes del periodo 1984-2014 según sus editores y responsables.

Además, la revista aprovecha la efeméride para plantear un cuestionario a una cincuentena de músicos españoles a los que inquiere, entre otras cosas, por su opinión general sobre *Rockdelux* y su trayectoria. La encuesta muestra opiniones dispares aunque mayoritariamente positivas. A favor: criterio, capacidad de descubrir nuevos artistas o artistas desconocidos en España, calidad literaria de sus textos, conocimientos de sus redactores, claridad y coherencia en la línea editorial, rigor en la acreditación de fotografías y otras colaboraciones, esmero en la selección temática y cuidado del diseño. En contra: cierto elitismo, un protagonismo excesivo del entrevistador, dedicación a ciertos estilos musicales y cerrazón a otros, hostilidad en su forma de escribir sobre artistas que no son de su gusto y esnobismo, una acusación recurrente. Cristina Lliso (Esclarecidos) y Enric Montefusco (Standstill), dos músicos de distinta generación, ofrecen una muestra de ambos puntos de vista.

> Creo que hay muy poca prensa musical en España, máxime si nos comparamos con países como Inglaterra o Francia. *Rockdelux* es prácticamente la única que ha aguantado en los quioscos durante tres décadas, a pesar de tratar músicas no precisamente "comerciales"; y eso es un milagro. Además, y al margen de si estás de acuerdo o no con sus opiniones, la calidad literaria está muy por encima de la media del sector (Lliso en 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.157).

> Lo que de verdad echo de menos es más humildad y prudencia. Recuerdo, por ejemplo, una crítica, hace ya bastantes años, de un disco de Godspeed You Black Emperor, donde el periodista los describió en un mismo párrafo como "épica pastoril", "anticapitalismo apostólico" y "bostezo sinfónico". Se me quedó grabada la humillación. Hay que reconocer que es bastante ingenioso, pero, más allá del ingenio, lo que hay detrás, en realidad, es muy simple y jodido: es un "yo soy lo más, tú eres lo menos, y el amor por la música brilla aquí por su ausencia". Cuando veo ese tono, yo me echo atrás (Montefusco en 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.169).

Surgida de una iniciativa particular y sin pertenecer a un brazo editorial potente, *Rockdelux* alcanza treinta años de vida en 2014 en un mercado especialmente difícil como es el de las revistas musicales en España. Y ese es uno de los aspectos que más destacan los músicos que participan en la encuesta de ese número especial 30º aniversario. "Milagroso" y "heroico" son los adjetivos que más aparecen entre los entrevistados al referirse a la trayectoria de treinta años de una revista musical. Año y medio después, a la hora de redactar la versión final de esta Tesis, se recibe la noticia del cierre de *Rolling Stone* España tras dieciséis años (1999-2015) de publicaciones mensuales y 187 números. Prisa Revistas termina la edición de una publicación que, con una redacción que no llega a la media docena de personas (*El Mundo*, 2015, consultado el 6 de junio de 2015), cuenta con 314.000 lectores mensuales según datos del EGM 2014. Otras cabeceras musicales han ido cerrando durante el proceso de la investigación, como la versión en papel de *Go* (anteriormente *GoMag*) o *Revista H*, ambas en 2013.

En unos tiempos especialmente duros para las publicaciones culturales –*Cinemanía* también corre serio peligro de desaparecer por el mismo reajuste que se ha producido en Prisa Revistas– *Rockdelux* edita, al tiempo de terminar la investigación, su número 340 (junio de 2015), volcándose en su versión online, activada en 2011, y acompañada de una programa de radio complementario, *La hora Rockdelux* (emitido vía podcast en Radio Gladys Palmera) que alcanza el número 24 y que recoge las voces y comentarios de Santi Carrillo y Juan Cervera, director editorial y director de redacción respectivamente de la revista.

0.2.1 SUBSISTIR COMO OBJETIVO; PERIODISMO MUSICAL ESPECIALIZADO EN ESPAÑA

> Creo que el periodismo musical es un fenómeno minoritario que solo se puede dar en países con gran poder económico y, sobre todo, con gran cultura general. España está a medio camino de las dos cosas. Es un capricho burgués para gente con ciertas inquietudes. No le veo futuro a gran escala. Las secciones de cultura de los medios de comunicación son cada vez más de espectáculos (Carrillo en Lenore, 2007, *Rockdelux* 250, abril, p.66).

Como lamentaba Germán Coppini en la conocida canción de Golpes Bajos, son malos tiempos para la lírica. La revista *Rockdelux*, abocada en toda su vida editorial a una reinvención constante en diseño y contenidos, no descarta hoy incluso su desaparición en papel.

> Tarde o temprano sucederá, porque el medio escrito se devalúa irremediablemente. Se podrán hacer números especiales, más lujosos y con más páginas, pero su

> periodicidad no podría ser mensual (Carrillo en Casau, 2014, consultado el 6 de noviembre de 2014).

Es el camino que ha tomado, por ejemplo, *Efe Eme*. La versión en papel de esta revista se edita entre los años 1998 y 2007. Tras el cierre, causado por la crisis del sector, la cabecera regresa en septiembre de 2014 reconvertida en *Cuadernos Efe Eme*, una edición trimestral en papel que solo se vende online. El alegato que hace Joan Manuel Freire de las revistas musicales en papel en *Rockdelux* (número 287, septiembre de 2010) tiene plena vigencia en una época en la que la prensa musical se replantea su rol, así como la necesidad del prescriptor en un mundo en el que el acceso a grandes cantidades de música es más fácil y masivo que nunca.

> Sí, parece que todavía hay gente con ánimo para lanzar un producto exigente –con opinión, texto, criterio y riesgo, además de diversión– en tiempos de desdén hacia cuanto pueda ofrecer una revista. Día sí y día también, escuchamos ese argumento de "¿y para qué sirve una revista cuando la gente ya puede escuchar todo al mismo tiempo que los periodistas?". Es una pregunta que duele un poco a quienes estamos ligados de un modo u otro a las revistas y creemos sinceramente que pueden ser algo más que una guía de recomendaciones. Cuando Internet todavía gateaba, una revista parecía desplegarse ante nuestros ojos como el escaparate soñado de un mundo mejor, más estilizado, con ideas y cariño en cada esquina. El quiosco era un templo; inaugurar ejemplares de tus cabeceras favoritas podía acelerar el pulso (Freire, 2010, *Rockdelux* 287, p.11).

En el texto de Freire aparece un concepto que cobrará peso en la parte final de la investigación: la palabra "criterio". Es un término sobre el que *Rockdelux* ha construido su identidad a través de editoriales y otros textos, una de las palabras que más presencia tiene, por ejemplo, en los editoriales de su director. También hay en el texto citado un elemento que caracteriza a esta revista y la diferencia de otras, y es que en sus contenidos hay espacio habitual para las reflexiones o pensamientos acerca del periodismo especializado. También es una revista que ha incluido e incluye textos de contenido político en editoriales y tribunas abiertas. Pero, en cuanto al eje de la investigación, su discurso sobre una escena indie, es importante señalar la presencia de textos sobre la industria musical y lo que la rodea, como el propio periodismo.

Las plataformas digitales de contenidos musicales como Spotify y Deezer hace tiempo que han modificado las costumbres y las formas de acceso a la música de los melómanos, acostumbrados a las recomendaciones automáticas que hacen estas plataformas. A la hora de

terminar esta tesis, el gigante norteamericano Apple ultima el desembarco de Apple Music, nuevo servicio que pondrá la totalidad de su catálogo –más amplio que el de las plataformas mencionadas– al acceso del usuario por diez dólares al mes. Además, será un servicio pensado "para que los artistas puedan estar en contacto con sus fans y subir todo tipo de contenidos, como vídeos, fotos, demos o letras" (*público.es*, 2015, consultado el 8 de junio de 2015).

¿Cuál es el lugar del crítico musical en este contexto? Contesta David López, antiguo empleado de la multinacional discográfica BMG-RCA y fundador del sello Limbo Starr.

> Pienso que, ahora mismo, los Diego A. Manrique o Santi Carrillo, son más necesarios que nunca. Profesionales de largo recorrido, con criterio, con simpatías pero sin pleitesías; porque corremos el peligro que la prensa musical se reduzca a tuits y retuits complacientes, corta y pegas de superficialidad (Entrevista a David López, 2013, 3 de agosto).

Rockdelux nace en noviembre de 1984. Sin embargo, situar en ese momento su comienzo editorial induce a error. Como se desarrolla ampliamente en el segundo capítulo, *Rockdelux* surge de las cenizas de otra revista, *Rock Espezial*, editada desde 1981 hasta 1984, que es a su vez la sucesora editorial de *Vibraciones*, nacida en 1974. Ahí está por tanto, en el número 1 de *Vibraciones* (octubre de 1974), el kilómetro cero de la aventura editorial hoy llamada *Rockdelux*. Cuando en *Rockdelux* se refieren a *Vibraciones*, lo hacen como una revista "directamente relacionada con *Rockdelux*" (Manrique, 1993, p.25). Cuando se refieren a *Rock Espezial*, es como si fuese la misma revista con distinto nombre (Mordoh, 2014, p.18).

El contexto es especialmente precario y difícil hoy para las revistas musicales. Pero no es algo nuevo. Un breve vistazo a la literatura recogida acerca del periodismo musical especializado en España –sintomático lo escasa que es– da un relato que tradicionalmente ha estado caracterizado por la precariedad de las empresas editoras, la falta de infraestructuras y las iniciativas personales como casi únicos motores de proyectos de corta vida editorial.

¿Qué es un periodista musical? ¿Cuál es su trabajo y a qué dificultades se enfrenta? Patricia Godes, más de treinta años en la profesión, es una de las mejor valoradas. La periodista valenciana recuerda cómo, en 1988, cuando apenas empezaba a colaborar en *Rockdelux*, otro periodista –hoy de gran prestigio– le dijo, para orientarla: "los periodistas musicales en España somos meros traductores, nuestra función es traducir al castellano lo que leemos en las revistas inglesas o francesas" (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio). Más allá de la

opinión de un periodista, esa era una visión extendida en un periodismo que, a pesar de sus pioneros, llevaba poco tiempo desarrollándose en España, sorteando muchas dificultades y cargando un pesado complejo de inferioridad respecto al periodismo extranjero, además de la incertidumbre permanente de que alguna vez fuese a dar un salario profesional.

En cuanto al periodismo cultural, el barcelonés Iván Tubau lo define en *Teoría y práctica del periodismo cultural* (Asesoría Técnica de Ediciones, 1982), como "la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación." (Tubau, 1982). Por su parte, el argentino Jorge B. Rivera se refiere al periodismo cultural de un modo más completo y matizado.

> …aquél que refleja idealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad −tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etcétera−, apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido (Rivera, 1995, p.6).

Ambas visiones se complementan, pero la de Tubau está más lejos de la realidad actual –sí reflejaba la de 1982–, al tener en cuenta solo los medios masivos y dejar a un lado los de baja difusión, que también participan en los procesos de configuración de una cultura. En todo caso, la visión de Rivera es más completa porque tiene en cuenta la época y el país, factores de importancia. De hecho, la construcción de un periodismo musical en España está completamente ligada a la historia del país, a la apertura social que se da tras la dictadura de Franco (Fouce, 2006), al establecimiento de bases militares norteamericanas en suelo español –una de las principales vías de entrada de discos y sonidos diferentes a los que se escuchaban en España en los cincuenta (Manrique, 1993)–, y al desarrollo de emisoras de radio que impulsaban a su vez un incipiente mercado discográfico (Gutiérrez Espada, 1976).

En toda la bibliografía consultada sobre periodismo cultural en España la visión es similar. "Un milagro llamado *Star*, contracultura al asalto del quiosco", es la frase que encabeza el artículo de Diego A. Manrique en *El País* sobre una publicación como *Star,* editada en plena dictadura.

> Una revista que funcionaba como si el franquismo ya hubiera desaparecido. *Star* apareció por sorpresa, en un momento en que el régimen vigilaba estrechamente lo

> que llegaba a los quioscos, prohibiendo la salida de publicaciones que adivinaba enemigas (Manrique, 2008, consultado el 6 de marzo de 2014).

Milagro, suicidio, audacia, locura… son los conceptos que se aplican al periodismo musical en España en los libros, artículos y estudios que se han escrito sobre el tema. Una prensa que siempre ha tenido que luchar contra los elementos: la represión sobre los contenidos, el pobre nivel de inglés en España y la nula relevancia estética que se le ha otorgado al género periodístico musical son algunos de ellos. Otro de los problemas que siempre ha tenido la prensa musical escrita es que la industria ha mostrado tradicionalmente más interés –es decir, ha invertido más dinero– en la radio que en la prensa (Gutiérrez Espada, 1976), dado que los beneficios que se obtienen al hacer sonar a determinados artistas o discos en la radio son inmediatos. Héctor Fouce señala que también hay un aspecto positivo en ello; al volcarse en la radio, la industria musical permite una mayor autonomía a la prensa escrita, al estar "menos sujeta a los vaivenes, caprichos y presiones de esa industria" (Fouce, 1995, p19).

Es oportuno recuperar un artículo publicado en *El País* el 31 de julio de 1977: "Las revistas musicales, escasa tirada, dependencia de lo sajón e incidencia minoritaria". Aunque el título es de por sí elocuente, conviene detenerse en lo que el autor, José Manuel Costa, destaca en la prensa musical española de los setenta, en la línea de Luis Gutiérrez Espada.

> …podemos concluir [sobre las revistas] una serie de generalidades. En primer lugar, nos encontramos con que ninguna de ellas, alcanza una venta superior a los 30.000 ejemplares ni de lejos. Esto, comparado con las inmensas tiradas de un *Melody Maker* en Inglaterra, un *Rock & Folk* en Francia, o un sinnúmero de ellas en Estados Unidos, ya las sitúa en un plano de inferioridad material (Costa, 1977, consultado el 7 de noviembre de 2012).

El artículo de José Manuel Costa, colaborador de algunas revistas musicales de la época además de redactor de *El País*, introduce un breve apartado en el que se procura reunir lo esencial de las características de la prensa musical en España, sus condicionantes y escollos. Es algo en lo que ha indagado con paciencia y empeño Luis Gutiérrez Espada. La contribución de este autor, engranada con la de otras autoridades en la materia como Héctor Fouce y Diego A. Manrique, se condensa en una serie de características históricas de la prensa musical en España que abren el capítulo número dos de la Tesis.

0.2.2 *ROCKDELUX,* UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

De todo lo que se ha expuesto se deduce lo excepcional de una iniciativa editorial como *Rockdelux*, que supera los treinta años de trayectoria. Es en ese contexto tan sumamente precario y poco profesionalizado donde se debe situar a la revista barcelonesa, una revista de la que ha surgido la mayoría de los libros sobre música popular de los últimos años.

Si se hace un breve recorrido por los diversos libros que se han editado recientemente en España con la música como eje, prácticamente en todos ellos se reconoce a colaboradores pasados o presentes de *Rockdelux.* También son muy destacables y valorados los libros escritos por Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá, que forman parte de la historia de *Rockdelux* pero salieron de la revista en 1985 para fundar *Ruta 66.* Al haber dedicado buena parte de sus vidas a dirigir otra publicación, no se incluyen en esta lista de libros sobre música.

- Pablo Gil: *Guía de música independiente en España* (1998).
- Jesús Llorente: *Los Planetas, la verdadera historia* (1999).
- Javier Blánquez y Juan Manuel Freire: *Teen spirit, de viaje por el pop independiente* (2004).[4]
- Nando Cruz: *Una semana en el motor de un autobús, la historia del disco que casi acaba con Los Planetas* (2011).
- Kiko Amat: *Mil violines y otras crónicas sobre pop y humanos* (2011).
- Diego A. Manrique: *Jinetes en la tormenta* (2013).
- Patricia Godes: *Alaska & Los Pegamoides; el año en que España se volvió loca* (2013).
- Jesús Ordovás: *Viva el pop. De la movida a la explosión indie, una historia gráfica del pop español* (2013).
- Víctor Lenore: *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural* (2014).
- Nando Cruz: *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (2015).

El propósito de este breve apartado introductorio no es sino explicar, en pocas palabras, qué es *Rockdelux* y cuáles son los aspectos de esta revista en los que reparar para favorecer una mejor comprensión por parte del lector.

[4] Blánquez y Freire coordinan el libro compuesto de textos de dieciséis colaboradores, de los cuales catorce escriben o han escrito con regularidad en *Rockdelux* y dos de forma esporádica.

Lo primero a destacar es que *Rockdelux* nace con unos editores propietarios y, en dos años y medio, pasa a ser de otros. Llega al mercado en noviembre de 1984 de la mano de un grupo editorial que no confía en sus posibilidades de éxito y con una sede a caballo entre Madrid y Barcelona. La publicación es deficitaria, y se produce un cambio de accionariado en marzo de 1986 que da el protagonismo a sus colaboradores, capitaneados por Francesc Fàbregas. La sede pasa a estar en Barcelona definitivamente y, lo más importante, algunos de los colaboradores fundan una editorial propia, Ediciones RDL/Rockdelux S.L., que es la que editará a partir de entonces y hasta hoy tanto esta revista como otras iniciativas que irá alumbrando con el tiempo.

La aparición de *Rockdelux* sucede a la desaparición de otra cabecera, *Rock Espezial*, de la que procede. A su vez, esta cabecera es heredera de la piedra angular de la aventura editora, *Vibraciones*, revista fundada en 1974 por los periodistas Ángel Casas y Miguel Riera.

Para cuando nace *Rockdelux*, a finales de 1984, la revista está algo alejada de los presupuestos fundacionales que regían el paso de *Vibraciones*, ofrecer periodismo musical de calidad sobre música de calidad y libre de ataduras a la industria discográfica. Un ambicioso proyecto, a medio camino entre lo divulgativo y lo pedagógico, que persigue en 1974 un entusiasta Ángel Casas. Diez años más tarde, en 1984, *Rockdelux* es una amalgama de textos sobre músicas muy diversas sin un criterio claro, una publicación caótica en diseño y contenidos que pretende complacer a tres nichos de lectores al mismo tiempo. Antes de esto, a menos de un año de salir al mercado *Rockdelux* (octubre de 1985), dos de sus redactores de más importancia, que han abandonado la revista, fundan la suya, *Ruta 66*, muy claramente orientada al rock'n'roll y géneros colindantes.

A partir del cambio de manos de 1986 se inicia una segunda etapa que, con cambios de diverso tipo, se mantiene hasta hoy. En toda la época moderna de *Rockdelux*, la revista busca el prestigio que tuvo *Vibraciones* en los setenta y que sus reencarnaciones, *Rock Espezial* y la propia *Rockdelux*, perdieron en los convulsos años ochenta. Así se manifiesta de manera insistente en varios de los editoriales de los ochenta y noventa.

El trabajo de campo realizado en esta Tesis incluye el contacto directo con sus responsables y varias visitas a su redacción. Como todas las revistas musicales, *Rockdelux* se confecciona por un reducido equipo de redacción y una bolsa de colaboradores que proponen y envían sus textos cada mes. Su sede está en Barcelona. Es un piso amplio y luminoso cuyas estancias están llenas de discos, libros acerca de música y revistas musicales extranjeras, mayoritariamente

anglosajonas y francesas, además de los números antiguos de *Rockdelux*, encuadernados en tomos, y los de las dos revistas asociadas que editó en su día, *Factory* y *Dancedelux*.

Los discos llegan constantemente a la redacción. También es habitual que los propios músicos se pasen por allí para entregarlos. Santi Carrillo, Juan Cervera y Miquel Botella trabajan en la redacción. Son los que escuchan los discos y asignan temas para reportajes, entrevistas, crónicas y reseñas que irán elaborando ellos mismos o encargando a los colaboradores. Nacho Antolín diseña el arte de cada número y Francesc Vaz, director ejecutivo, negocia los acuerdos publicitarios y trabaja en todo lo relativo al aspecto financiero de la publicación. Finalmente, Anna Bentz es la secretaria que se encarga, entre otras cosas, de contactar con los colaboradores para solicitar a tiempo sus facturas y gestionar los pagos de sus colaboraciones.

El funcionamiento de *Rockdelux* y los procesos de trabajo que se siguen para hacerla se detallan en el siguiente capítulo, dedicado a describir formalmente la revista. Antes, es conveniente explicar brevemente la evolución de sus contenidos en la década estudiada, los noventa.

a) LA MIRADA DE *ROCKDELUX* A LA MÚSICA ESPAÑOLA DE LOS NOVENTA

Temáticamente, la revista encara el final de la década de los ochenta publicando lo que se convertirá en la especialidad de *Rockdelux*: los informes especiales y listas resumen de un periodo determinado, en este caso una década. *Rockdelux* afronta el final de los ochenta dando por terminados artísticamente a los artistas que la habían protagonizado mediáticamente, así como a las formas de producción y promoción tradicionales, condicionados por los intereses publicitarios de grandes compañías y con la promoción radiofónica como objetivo para artistas y representantes. El proceso es gradual; primero se muestra muy crítica en sus artículos con los artistas promocionados por las radios y televisiones de mayor alcance como *Los 40 Principales* de la Cadena SER. Después, de un modo más sutil, empieza también a arrinconar a aquellos artistas españoles que sí habían sido parte de *Rockdelux* y motivo de extensas entrevistas en el pasado. Empieza a labrarse una imagen controvertida de la revista, sobre todo entre los artistas de importancia en los ochenta. José Mª Sanz (Loquillo), no está entre los arrinconados, pero es crítico con este viraje en los contenidos de la revista.

> *Rockdelux* ha pecado de tener en nómina a cazadores de notoriedad hambrientos de sangre de rockero y de haber querido enterrar antes de tiempo a mucha gente (Loquillo en Varios, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.157).

El deseo de hallar relevos musicales y estilísticos a los ochenta responde a la decadencia de la música pop de finales de los ochenta en España. Esteve Farrés explica en qué consiste esa decadencia y también que no es solo la revista la que busca ese relevo, también buena parte de los lectores a los que se dirige.

> En la segunda mitad de la década, se deshincha el globo, bajan los cachés –menos para Hombres G, que surgen de la nada con sus canciones de pop pijo pero certero para convertirse en una de las bandas más exitosas de pop español de todos los tiempos– y, para seguir en la música, muchos se venden el alma por un plato de lentejas y olvidan sus ideas y gustos musicales para lanzarse a hacer churros. La otra opción es resignarse a las vacas flacas y seguir en sus trece a costa de malvivir y pasar sin pena ni gloria […] Este proceso lleva a la decadencia del pop español salvo excepciones (el buen pop comercial de Nacha Pop, Los Secretos, Duncan Dhu o Mecano) y a un distanciamiento del público joven. Los que tenían veinte años en el ochenta han crecido y prefieren una música más convencional, suave y light pero "de calidad" y "bien hecha" como la de Presuntos Implicados, pero muchos chavales del ochenta y ocho ya no la tragan, y buscan el riesgo y la excitación del rock más sucio en los nuevos grupos que asoman la cabeza (Farrés en Blánquez *et al.*, 2004, p.441).

Rockdelux reorienta sus contenidos hacia la línea que desean sus nuevos propietarios, más cercana a la de *Vibraciones* en cuanto al rigor de sus textos, aunque obviamente no centrada en la música de los setenta, sino en las corrientes de vanguardia de finales de los ochenta: música de baile y electrónica, hip hop, indie pop británico. Además de ello, adquiere una mayor presencia el flamenco –que recibe amplios informes muy documentados– y también las llamadas músicas del mundo o world music (Zaire, Argelia, Magreb, Jamaica, etc.) de la mano de un colaborador especialmente cultivado, el aragonés Luis Lles, hoy director del festival oscense Periferias. Lles, que fundamenta su conocimiento en la prensa francesa que lee a menudo gracias a su cercanía geográfica, escribe primero algunos informes sobre África en *Ruta 66*, pero allí no se siente lo suficientemente valorado y comienza a escribir en *Rockdelux*.

En paralelo a esto, *Rockdelux* presenta ante sus lectores una identificación plena con algunos grupos musicales surgidos de la independencia anglosajona o indie rock, que es como se denomina su estilo en las revistas británicas y francesas de la época. Poco a poco, la revista

se abre a sonidos que son novedad en una revista musical española. Los va incorporando a unas listas anuales que, para 1990, ya son tradición y seña de identidad de la publicación.

En España también hay una serie de grupos que hacen discos al margen de las grandes compañías, el germen de una escena independiente que llegará poco después. *Rockdelux* pone especial atención a esa escena descentralizada que se va gestando en el país, escena de la que será su principal valedora junto con Radio 3 de RNE. Al poco de empezar los noventa, *Rockdelux* es la revista de factura profesional que más espacio dedica a las emergentes escenas musicales de Asturias, Andalucía, País Vasco y Castilla-La Mancha, entre otras regiones. Sus protagonistas son objeto de entrevistas y la sección de cartas refleja un buen recibimiento de los lectores, que piden más información y entrevistas sobre el tema.

Rockdelux continúa valorando y dedicando espacio a los grupos españoles con pocos medios o autogestionados y también a los pequeños sellos independientes nacionales que se ocupan de difundir sus discos: Munster, La Fábrica Magnética o Subterfuge, algunos de los cuales habían sido antes fanzines, cuyos grupos nunca salen en la televisión en la radio comercial. La denominación que se emplea en *Rockdelux* para referirse a esa efervescencia de grupos, salas, discos y fanzines es "música alternativa", también "escena alternativa" y "escena noise". Aún no se habla de "escena indie", aunque el concepto no tardará en aparecer en sus páginas.

En noviembre de 1992 se celebra lo que será considerado en *Rockdelux* el evento fundacional de la escena indie en España, el festival itinerante Noise Pop 92, inaugurado en la sala barcelonesa Garatge y organizado por el sello leonés Elefant. Algunos redactores habituales de *Rockdelux*, como Gerardo Sanz y Nando Cruz, se convierten en especialistas en entrevistar a los grupos que *Rockdelux* considera parte de eso que empieza a llamar "escena indie".

Los medios que dan voz y cobertura a esa escena son los fanzines, mayoritariamente de Madrid. Esta prensa amateur capta el interés de *Rockdelux*, que incorpora a su nómina de redactores a los responsables de los fanzines mejor hechos. La primera consecuencia de esto es que los fanzines desaparecen al no tener quien los nutra de contenidos. La segunda es que la incorporación de estos nuevos redactores comporta una importante iniciativa editorial, la salida al mercado de *Factory*, una revista trimestral, complementaria a *Rockdelux*, especialmente dedicada a dar espacio a los grupos de la escena indie española. La revista cumple esa función y es además un campo de prácticas idóneo para los redactores nuevos. Allí firman con el seudónimo del fanzine de procedencia unos artículos cargados de subjetividad e inexperiencia, consecuencia de la pasión que sienten por su música favorita, su juventud y una escasa o nula

formación periodística. Su trabajo releva a la vieja guardia del periodismo musical e introduce nuevas formas de explicar y valorar el hecho musical, aunque con las carencias evidentes, derivadas de su falta de experiencia y formación específica.

Factory es muy importante en la configuración de la escena independiente, al conceder portadas y entrevistas centrales a grupos de nuevo cuño como Penelope Trip, El Inquilino Comunista y Australian Blonde. Paradójicamente, *Factory* llega en un año, 1994, en el que la revista principal, *Rockdelux*, comienza a transmitir en sus artículos una visible decepción sobre la escena indie española en la que había depositado sus esperanzas. Ya no parece estar en esa escena la renovación musical respecto a los ochenta. Lugares comunes, influencias demasiado evidentes, falta de ideas y nula ambición o deseo de profesionalizarse son, entre otras, las objeciones que, de una manera especialmente dura a partir de finales de 1994, se vierten desde la revista hacia eso que había dado en llamar "la escena". Mediado 1995, la publicación tiene claro cuáles son los artistas que se pueden salvar de la quema, acudiendo al símil que emplea *Rockdelux* en el editorial más duro sobre la cuestión, "La hoguera de las vanidades" (número 112, octubre de 1994). Del resto se desmarca con claridad mediante editoriales, reportajes y un elemento especialmente elocuente en *Rockdelux* y *Factory*, las tiras de cómic, cargadas de un humor ácido, que hacen leña de un árbol a medio caer; las viñetas se mofan de las evidentes carencias (compositivas, de sonido, de presencia escénica, de voz) de la escena indie.

Factory sigue saliendo a la calle cada tres meses, pero el espacio dedicado a grupos nacionales es menor que en sus primeros números. Al mismo tiempo, en *Rockdelux* se empieza a preparar la lápida bajo la que enterrar esa escena indie que había impulsado al principio de los noventa.

En 1996 *Rockdelux* saca otra revista, esta vez anual, *Dancedelux*, volcada en la música electrónica, una nueva causa que abraza la cabecera principal con el entusiasmo con el que había saludado años antes la llegada de la década de los noventa y de una serie de grupos nuevos. *Dancedelux*, con un formato de lujo, se convierte en objeto de deseo de todo interesado en música electrónica en el país, tanto que los primeros números se agotan enseguida. La salida de *Dancedelux* coincide siempre con la celebración en Barcelona del Festival Sónar de Música Avanzada, en junio, evento con el que *Rockdelux* se alinea de un modo explícito.

En 1998 se publica el epitafio del indie por parte de *Rockdelux*, en forma de extenso reportaje. Publicado a través de tres números consecutivos, "La edad del indie" –así se titula la pieza–, relata la escena en tiempo pasado y establece sus momentos de inflexión, para lo que cuenta

con la participación de los redactores que más espacio han dedicado a la cuestión en los años anteriores. El informe es una pieza esencial en el análisis del tercer capítulo.

No es casual que este informe llegue en 1998. Es un año clave en la historia reciente de *Rockdelux*. En marzo, la revista acomete un profundo cambio de diseño y contenidos que no afecta a su línea editorial, pero sí a sus contenidos. Igual que lo había hecho en los ochenta, la revista empieza a prepararse para el cambio de decenio. 1999 es para *Rockdelux* un año de compendio. Desde febrero hasta diciembre publica en las páginas centrales y en formato coleccionable una serie de reportajes que, con el título genérico de "Agitando los 90", diseccionan todo lo acontecido en términos musicales en la década que termina. Muchos artículos de la época contribuyen a construir un discurso de final de etapa, o de era. Siguiendo la corriente de cambio que se vive en España en 1999, con el euro a punto de entrar en circulación y el temido "efecto 2000" amenazando supuestamente a los sistemas informáticos, la propia revista crea una bisagra invisible entre dos décadas. Internet ya empieza a estar presente en los hogares y a transformar la forma de producir y consumir música. La radio se reinventa, los primeros blogs musicales aparecen. Pronto cuestionarán el papel del crítico musical. Los circuitos por los que había discurrido la actividad musical se ven alterados. Suceden fenómenos nuevos, como el uso de la red como vehículo promocional de los artistas.

En enero del año 2000, *Factory* sale por última vez. El director de *Rockdelux* justifica la decisión: desde la revista principal se da definitivamente por finalizada la efervescencia indie de los noventa. Punto final asimismo a otras acciones, como el concurso de maquetas –en los últimos años se había orientado hacia la electrónica, pero sin la respuesta esperada– y a la dirección artística del festival BAM (Barcelona Acció Musical).

Dancedelux sigue saliendo (lo hará hasta junio de 2005) y la editorial propia creada por *Rockdelux*, Sinedín Music, continúa publicando discos exclusivos que se adjuntan a la revista. Así entra *Rockdelux* en una década en la que espera cumplir su número doscientos. Poco puede intuir los atentados terroristas de 2001 que alteran, no ya la industria discográfica, sino la sociedad misma a la que se dirige. Comienza una nueva era a todos los niveles. Del indie no se volverá a hablar hasta 2012. Veinte años después de los Juegos Olímpicos de Barcelona y del momento fundacional de la escena indie, algunos periodistas que escribieron en su día en *Rockdelux* (César Estabiel, Jesús Ordovás, Nando Cruz y Víctor Lenore, entre otros) hacen balance de lo que fue y de lo que pudo haber sido a través de artículos, blogs especializados y libros que despiertan un renovado interés y debate.

0.3 Justificación del enunciado y del arco temporal

En relación el título que se le ha dado a este documento, es necesario explicar los porqués de utilizar las palabras "escena" e "indie", además de las razones de acotar el estudio al tramo 1990-2000, es decir, la década de los noventa del siglo pasado.

> El adjetivo "independiente", tan discutido como útil en el contexto de la música popular moderna, indica algunas características que cualquier clase de arte debería perseguir a toda costa: la autonomía. El rechazo al canon establecido, la libertad para construir nuevos marcos en los que desarrollar formas de expresión todavía desconocidas. Si existe un móvil detrás de lo que entendemos por "indie", ese es el inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura: la fabricación y posterior consumo de la obra acabada (Blánquez y Freire en Blánquez *et al.*, 2004, p.11).

El párrafo de Javier Blánquez y Juan Manuel Freire ilustra una cuestión clave en la investigación, algo en lo que se incidirá en más ocasiones: independiente e indie no son la misma cosa. Son conceptos relacionados porque el segundo no deja de ser una abreviación del primero, pero el significado de cada uno va alejándose paulatinamente a medida que la industria discográfica evoluciona y se transforma. Aunque en ocasiones se utilice para designar un estilo, indie no es un estilo musical; no hay género o subgénero que se pueda identificar inequívocamente con esta palabra. Tal y como sostienen Blánquez y Freire, lo indie es, en realidad, una postura frente a la industria. Si esa postura indie excluye la relación con la gran industria o con las compañías multinacionales es otra cuestión; esto es algo que ha generado muchas discusiones –lo reflejan Blánquez y Freire– y sobre lo que *Rockdelux* tiene un posicionamiento claro, como se verá en el capítulo de análisis.

> La independencia es, ante todo, una postura ante la vida, y en este país casi siempre se ha sido independiente por necesidad, más que por convicción. Si los grupos empiezan en sellos independientes (para dar el gran salto en cuanto puedan) o crean los suyos propios, lo hacen porque no tienen otra salida para su música. De ahí los muchos trasvases en uno u otro sentido. Quizá ahora, tras desvanecerse toda esperanza de infiltrarse en la industria y cambiarla desde dentro, los sellos y grupos indies españoles tienen más asumida que nunca su posición y luchan por mejorarla

> sin abandonarla, tan conscientes de sus inconvenientes como de sus ventajas (Farrés en Blánquez *et al.*, 2004, p.432).

Cuando la revista objeto de esta Tesis habla de la música que llega desde diversas regiones españolas al inicio de los años noventa, emplea la palabra "alternativa". Esa música y, sobre todo, el modo de producirla –con escasos medios, al margen de las compañías discográficas tradicionales, con un modo componer, interpretar y grabar la música distinta a lo anteriormente conocido en España–, ocupa un significativo espacio. En la revista se habla de indie rock e indie pop, pero en relación con la música británica y norteamericana, donde esas etiquetas están asentadas aunque también generan debate sobre lo que es indie y lo que no. La bibliografía consultada, como las obras de Amy Spencer, Kaya Oakes, Ryan Hibett y David Hesmondhalgh, entre otros, hablan asimismo en términos de "indie rock" o "indie culture". Es especialmente revelador el estudio que hace el último de los autores citados. Hesmondhalgh indaga en las relaciones entre discográficas independientes y multinacionales –también llamadas majors– y sostiene un argumento muy similar al que transmitirá *Rockdelux* a través de su discurso. El trabajo asociado entre un sello independiente y una discográfica poderosa no tiene por qué significar una claudicación en la independencia artística del músico. Tal y como explica Hesmondhalgh, un discurso excluyente, según el cual el sello independiente es el que preserva la libertad creativa del artista y el multinacional el que la echa a perder, está lejos de la realidad.

> I want to suggest that the motives involved in such professionalization and partnership are more complex than is implied in two discourses which have been prevalent in the indie sector as a means of explaining these processes: 'sell-out', which assumes that independents abandon previously held political and aesthetic commitments for financial gain; and 'burn-out' , which is slightly more generous to independents and which assumes that institutional alterity can only be maintained for a short period before human and financial resources run dry[5] (Hesmondhalgh, 1999, p.36).

En *Guía de música independiente en España* (1998) Pablo Gil se encuentra, ya de entrada, con el problema de deslindar los conceptos "independiente" e "indie". De acuerdo con él, música

[5] "Quiero sugerir que los motivos involucrados en la profesionalización y el trabajo conjunto son más complejos que lo que se implica en los dos discursos que han prevalecido en el sector indie para explicarlos: "venderse", lo que asume que los independientes abandonan el compromiso político y estético adquirido previamente por una ganancia financiera, y que asume también que la alteridad institucional solo puede mantenerse durante un corto periodo, antes de que los recursos humanos y financieros lo agoten". (Traducción propia).

independiente es toda aquella que se hace "al margen de intereses comerciales o de cualquier otro tipo, tal y como el grupo quiere realmente hacerla, de manera creativa y sin ninguna intromisión" (Gil, 1998, p.15), Pero no hay nada que indique que eso no pueda hacerse en un sello grande, con poderosas infraestructuras y vías de distribución. Tampoco hay nada que indique que un sello independiente garantice esa libertad al artista. Es más, algunos testimonios recogidos a lo largo de la investigación, tanto mediante entrevistas realizadas como en los textos publicados, señalan comportamientos más próximos a la explotación en los sellos independientes. Gil trata de poner orden en el galimatías que supone trazar líneas divisorias en un terreno en el que, para empezar, hay mucha información que se pierde o que no puede ser contrastada, información que reside en el relato personal de protagonistas (músicos, promotores, periodistas, managers, etc.) y que no son coincidentes en la mayoría de los casos.

Gil acierta en plantear la paradoja que encierra el supuesto enfrentamiento a la industria de los músicos y sellos independientes. Hacer música para que nadie la escuche es algo totalmente alejado de la lógica, pero también de la realidad. Los músicos indies quieren grabar y tocar sus canciones y, si esas canciones gustan, mejor. En el equilibrio entre los intereses del grupo y los de la compañía está la clave del asunto. Ahí puede haber una pérdida de libertad, pero es algo que puede suceder tanto en una compañía multinacional como en una independiente.

> …si bien es cierto que las personas que montan un sello independiente suelen preocuparse por ganar dinero, esto se debe a que no sobran precisamente los millonarios filantrópicos. Lo importante aquí es que esos ingresos imprescindibles para sobrevivir no se conviertan en el objetivo fundamental de la empresa. No es cuestión de si las discográficas quieren ganar dinero o no, sino que lo hagan de un modo diferente a las multinacionales, por otros canales y con una filosofía general en respetar la creatividad del grupo en no rebajarse a hacer concesiones a terceros (Gil, 1998, p.16).

El autor de este libro pionero acerca de la escena indie en España, desaconseja el uso de la palabra "alternativo" por una razón; definir lo que es "alternativo" implica, necesariamente, definir lo "normal", lo que obligaría a establecer fronteras que es imposible de delimitar, ya que "normal" puede significar cosas muy distintas para otras tantas personas.

Otros dos conceptos habitualmente relacionados con lo independiente son DIY (Do It Yourself o "hazlo tú mismo") y Lo-Fi (baja fidelidad). Los emplea, por ejemplo, Amy Spencer. En *DIY, The Rise of Lo-Fi Culture* (2008), Spencer sostiene que, en la base de todo, está el enfoque de

que cualquiera puede ser artista o creador (Spencer, 2008, p.11). Obviamente, Lo-Fi o baja fidelidad es el reverso de Hi-Fi o alta fidelidad, palabra que se pone de moda en los ochenta cuando comienzan a fabricarse equipos estereofónicos de alta gama y precio. El concepto de Lo-Fi se enfrenta a esto, es una reivindicación de los estudios caseros y del sonido artesanal, sin los artificios que habitualmente se incorporan a los discos de pop y rock en la gran industria, de esos procesos de donde salen las cifras millonarias de ventas y los discos de oro y platino, es decir, la "cultura mainstream" (Martel, 2011, p.47).

Pero, en la idea de Amy Spencer aparece pronto una grieta. Se refiere a la "escena DIY" como la de la creatividad frente al consumismo pop que domina las ondas y al de las biografías de celebridades que copan las librerías. Pero, ¿qué sucede si el propio DIY da lugar a celebridades sobre quienes se escriben biografías? Frescura y originalidad son conceptos que Amy Spencer asocia a la escena independiente y niega a la gran industria o mainstream. De sus palabras se desprende que el espíritu DIY está enfrentado al deseo de vender. En lo independiente se halla lo que el mainstream no quiere dar. Pero, ¿existe el músico que no quiere que su obra se venda?

El libro coordinado por Javier Blánquez y Juan Manuel Freire se titula, oportunamente, *Teen Spirit, de viaje por el pop independiente*, un título que alude, de forma inequívoca, a "Smells Like Teen Spirit", canción de la banda norteamericana Nirvana perteneciente a un disco que ha vendido más de 30 millones de ejemplares en todo el mundo desde que salió, *Nevermind* (1991). La propia canción "Smells Like Teen Spirit" es el single o corte promocional de ese disco y copa literalmente la cadena MTV y prácticamente todas las radios musicales del mundo desde el momento de su comercialización, en septiembre de 1991, llegando a desplazar a Michael Jackson de las listas de éxitos de la época. Una banda surgida del circuito indie rock alternativo de Seattle se convierte así en el símbolo de la industria musical más tradicional.

Hechas estas matizaciones, lo que se pretende desentrañar en esta Tesis no es el significado de indie ni trazar línea divisoria alguna entre indie e independiente, sino analizar el discurso que un medio escrito en particular emite durante una década acerca de lo que ese medio llama "escena indie". Los conceptos y las diferencias entre los mismos solo interesan en la medida en que interesan a la revista y los refleja en sus textos.

En cuanto a la palabra "escena", la razón de emplearla es la misma, es la que se utiliza en los artículos de *Rockdelux* de la época. En los noventa, se hacen habituales en *Rockdelux* y *Factory* los textos en los que se menciona "la escena", sin el añadido "indie", para referirse a la música indie española. En el caso que se reproduce a continuación, la fórmula que se utiliza es "escena

independiente". El editorial corresponde a un momento (junio de 1994), en el que empiezan a verse señales de desilusión por parte de la revista. Aquello que tanto había promocionado no está dando lo que esperaba, tal y como se ha explicado anteriormente. Gerardo Sanz, que titula el editorial "Amanece, que ya es bastante", explica, en el primer párrafo, por qué utiliza la palabra escena. Lo hace con humor pero transmitiendo ya de forma inequívoca la distancia crítica que la revista empieza a adoptar respecto a todo ello.

> …cada vez que uno se encuentra con algún actante de la "escena" –término correcto, una de sus acepciones señala: manifestación en que se descubre algo de aparatoso, teatral y, a veces, fingido para impresionar el ánimo– independiente en viaje de negocios o de placer, siempre acaba por recurrir a esa interrogación retorica (Sanz, 1994, *Rockdelux* 109, junio, p.3).

Rockdelux es una revista muy atenta a lo que se publica en las cabeceras musicales de prestigio del Reino Unido y Francia, y en esas cabeceras también se utiliza la palabra "scene" (escena) al hacer mención a la música indie de aquellos países. De hecho, es el término empleado para aludir también a movimientos literarios o cinematográficos, no solo musicales. En el caso del cine, la línea que separa lo que se considera indie de lo que no, resulta igualmente difusa y sujeta a debate. En *Sexo, mentiras y Hollywood, Miramax, Sundance y el cine independiente* (2009) Peter Biskind explica la controvertida imagen que tiene una compañía, Miramax, considerada independiente en una época, cuando distribuyó películas de culto como *Sex, Lies and Videotapes* (1989) o *¡Átame!* (1990) pero convertida hoy en un emporio financiero de gran poder, tras la adquisición de la compañía en 1993 por The Walt Disney Company y el cambio de nombre (ahora es The Weinstein Company). En el mundo del cine independiente norteamericano, que Biskind describe empleando términos de la mafia italiana como *vendetta* y *omertà*, se reproducen los mismos debates en torno al concepto de indie que en el de la música. Existe un mainstream o mercado de masas y existe un pulso independiente, pero las relaciones entre ambas fuerzas son tan opacas como inanes las discusiones éticas que generan. Sundance, el festival de referencia del cine independiente norteamericano, no es considerado independiente de forma unánime, en palabras de Biskind. Es lo mismo que sucede en el campo musical con festivales que fueron considerados en su día paradigma de lo independiente pero hoy ya no. El ejemplo más claro en España es el FIB (Festival Internacional de Benicàssim), celebrado por primera vez en verano de 1995. Los testimonios de Jesús Ordovás y David López sitúan la importancia del festival en su primer momento y apuntan al viraje que fue

produciéndose en su oferta, de la musical a la turística *low-cost*, auspiciada por la Generalitat Valenciana y por el propio Ayuntamiento de Benicàssim.

> La foto de la escena indie española de los 90 es Benicàssim. La gente que había allí era el máximo público al que podían llegar todos esos grupos. Y no estaba nada mal llegar a treinta mil personas (Ordovás en Cruz, 2015, p.854).

> Hasta entonces no había algo que pudiera congregar a los cuatro de cada pueblo a los que les gustaba esa música. Ese festival, con todos estos grupos y al lado de la playa, juntó a toda esa gente con intereses comunes. Y eso no solo lo hizo despegar, sino que, al tener éxito, muchos empresarios de la noche o del alcohol dijeron, "vamos a montar algo igual y lo que antes llamábamos fiestas del pueblo ahora lo llamaremos festival con el patrocinio del ayuntamiento y la cerveza" (López en Cruz, 2015, p.854).

En el libro *Rock Around Spain, historia, industria, escenas y medios de comunicación* (2013) que coordinan Kiko Mora y Eduardo Viñuela, se adopta la palabra escena desde el mismo título, algo que se refrenda en el interior, donde es el término utilizado para referirse a los movimientos musicales tradicionales, es decir, aquellos que reúnen a una serie de músicos pero también tipos de instrumentos y rasgos de sonido, salas, publicaciones, infraestructuras, promotores, etc. Por eso, Fernán Val emplea esta palabra para categorizar al indie de los noventa junto a la movida, de la que considera escena sucesora, aunque con menor impacto: "…de hecho, no ha existido otra escena, ni el indie de los 90, que haya sido capaz de imponerse con tal contundencia dentro del campo musical" (Val en Esteban *et al.*, 2013, p.42).

El mismo autor incorpora a su investigación la visión de John Connell y Chris Gibson en *Sound Tracks: Popular Music Identity and Place*. Fernán Val se inclina por la palabra escena en los estudios socioculturales y se apoya en ambos autores, quienes matizan, más allá de estilos musicales, algunos elementos que deben estar presentes para que se pueda hablar de escena.

> Debe existir una "masa crítica" tanto de músicos como de seguidores, una serie de infraestructuras de grabación, interpretación y escucha: estudios, salas... e incluso compañías discográficas y puntos de distribución... muchos de estos espacios han surgido de proyectos subversivos: apropiación de espacios urbanos para uso subcultural, nuevos medios independientes (como radios piratas) y lugares para la

> práctica hedonista, como clubes y festivales (Connel y Gibson cit. en Val, 2014, p.69).

En definitiva, en la presente investigación se considera que la única formulación adecuada para emprenderla es "escena indie", dado que así es como la propia revista estudiada la menciona y porque así se sostiene en los estudios que se han llevado a cabo sobre la misma escena de los noventa u otras similares localizadas en otros países y épocas.

En cuanto al marco temporal del estudio, la investigación abarca la década de los noventa. Las razones vienen dadas por el propio discurso de *Rockdelux*. En una revista que tiene un carácter revisionista, una publicación dada a cerrar unas etapas y abrir otras, la frontera simbólica entre los ochenta y los noventa se refleja también en los textos. La primera vez que aparece la palabra indie en *Rockdelux*, en relación con la música pop en España, es en 1992, se hace a raíz del festival Noise Pop 92, celebrado en noviembre de 1992, que la revista considera acto inaugural del indie en España. Antes de eso, en 1990, se publican algunos de los artículos que más claramente señalan el desmarque de *Rockdelux* con la generación anterior de músicos, las estrellas de los ochenta. También es el año en el que se editan algunos discos clave de lo que en *Rockdelux* de considerará, con el tiempo, el germen del indie musical nacional, una suerte de proto indie. El año 1992 es fundamental en el discurso de *Rockdelux* sobre el indie en este país, pero es necesario abarcar el principio de la década también, todo el año 1990 forma parte de ese discurso. Por otro lado, numerosos textos de *Rockdelux* apuntan a que el indie es un fenómeno –o escena– propio de los noventa, su historia no llega hasta la década anterior.

Siguiendo con el carácter simbólico que deposita *Rockdelux* en los cambios de decenio a través de informes especiales y resúmenes anuales, el año 2000 es elegido para cerrar el periodo de investigación. Del mismo modo que había sucedido a finales de los ochenta, cuando la década de los noventa toca a su fin, *Rockdelux* transmite de nuevo la búsqueda del interés musical en otros lugares. Poco antes de terminar los noventa se publican en *Rockdelux* algunos reportajes especialmente relevantes en esta investigación, analizados en el tercer capítulo, en los que se habla de la escena indie en tiempo pasado y se ubican los momentos relevantes de la misma, las obras artísticas más significativas que ha dejado a su paso y los puntos de inflexión, atendiendo a diversas cuestiones como industria, promoción o idioma de las canciones.

Un ciclo termina y otro empieza, un ciclo en el que llegará y se asentará la prensa musical gratuita, feroz competidora de *Rockdelux*, y en el que la banda ancha llegará a los hogares. En poco tiempo, la red dará cobijo a blogs y web especializadas en música. Paulatinamente, la

revista deja de ser la autoridad que fue en los noventa porque sus lectores empiezan a encontrar oros prescriptores, fáciles de acceder y más económicos. Al mismo tiempo, el acceso a la música por Internet se hace masivo y cotidiano. El papel prescriptor de una revista va perdiendo fuerza. En *Rockdelux* se irán reflejando estos cambios, especialmente en los editoriales de su director, que se cuestiona permanentemente cuál es el lector de la revista, si ha envejecido con ella o hay un relevo en los nuevos lectores jóvenes y cuál es el lugar de la revista en un contexto en el que las nuevas tecnologías se abren paso a toda velocidad.

Hoy, aunque *Rockdelux* sigue sosteniéndose en sus ventas, los editores propietarios de la revista son conscientes de que no pueden competir con los blogs musicales, algunos de los cuales han ido especializándose y contando con firmas de prestigio en sus artículos. Todos los entrevistados –periodistas, músicos, promotores y redacción de *Rockdelux*–, coinciden en que la revista barcelonesa fue un prescriptor de primer nivel en los noventa, pero que ya no lo es, y que la razón principal de que no lo sea son las plataformas digitales que permiten al usuario acceder a la música con facilidad y leer artículos de todo tipo sobre esa música en la que está interesado. Artículos que, en ocasiones –no siempre– están bien documentados y escritos.

Las bases de este trabajo de investigación quedan fijadas. Se estudiará el discurso de la revista *Rockdelux* durante los noventa, en la búsqueda de los elementos clave de ese discurso sobre la escena musical indie en España.

0.4 Metodología de la investigación

En este apartado se explica el proceso que se llevará a cabo en la investigación, un proceso cuyo punto de partida es la selección y consulta de la bibliografía metodológica.

Se ha tomado la decisión de abordar esta fase de forma que prevalece la claridad expositiva sobre el rigor académico, en la consciencia del riesgo que supone hacerlo así y del flanco que puede dejarse de este modo descubierto y vulnerable a la crítica. Tras sopesar la posibilidad de exponer la cuestión de un modo estrictamente académico, se ha desestimado hacerlo de esa manera por entender que, del modo en que se ha redactado la Tesis, incorporando los conocimientos y pautas adquiridos de la literatura metodológica a lo largo de todo el documento, la lectura resultará más fluida e igualmente completa para el lector.

De manera muy sintética, la metodología que sigue esta investigación se puede condensar así: la primera fase comprende la selección temática y metodológica de la bibliografía y su posterior consulta. La segunda consiste en la recolección de los materiales que formarán parte del análisis

(ciento cuarenta y siete números de las revistas estudiadas) y el posterior vaciado documental de esos materiales en bases de datos elaboradas a tal efecto. La tercera fase es la selección de personas que serán objeto de entrevistas, para después realizar esas entrevistas y elaborar los correspondientes informes. La cuarta fase remite otra vez a las revistas seleccionadas; en este caso, se trata de elaborar una serie de criterios de selección y de aplicar esos criterios para escoger los textos en los que reside el discurso en el que se indaga en la Tesis. La quinta fase es proceder al análisis cualitativo de los materiales seleccionados y la sexta y última, redactar las conclusiones que se obtienen del análisis y ponerlas en relación con las hipótesis planteadas.

Desde el principio, esta investigación presenta un escollo aparente que no tarda en revelarse como una oportunidad. La búsqueda de un canon establecido es infructuosa; no hay pautas establecidas sobre el modo de abordar el análisis de un objeto tan particular como una revista periódica de crítica y análisis musical. No sucede lo mismo con las revistas literarias, campo en el que los estudios hemerográficos cuentan ya con una tradición relativamente extensa.

Existen monografías dedicadas al análisis de publicaciones que participan, con mayor o menor protagonismo, del sistema literario. Los trabajos reunidos en los tres tomos *de Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)* ofrecen una buena muestra (Ramos *et al.*, 2005). Sin embargo, no es habitual que a dichos estudios acompañen reflexiones metodológicas sustantivas. Los autores suelen atenerse a los criterios de valor literario, pues "el interés por la revista literaria se debe a que –en la consideración del crítico, del estudioso o del investigador– fueron en su momento un laboratorio o vivero de obras y figuras, transformado luego con el paso del tiempo en yacimiento de materiales que deben ser decantados por el historiador" (Sobrino Vegas, 2014, p.828).

Por lo general, los estudios de las revistas literarias se estructuran en torno a la autoría de los textos, es decir, en definitiva, al rango que cada autor ocupa en la historia literaria, a la valoración que se hace de su obra y a su posición en el canon vigente. No es sin duda casual, por ejemplo, que el libro que ofrece los índices de un buen número de revistas de la generación del 27 los organice esencialmente por firmas (Osuna, 1995).

Naturalmente, tales criterios no son aplicables a una publicación en la que no rigen las mencionadas valoraciones estéticas. El objeto de estudio de esta Tesis, *Rockdelux*, es una revista crítica cuyo ámbito temático es la música popular actual, ámbito en el que no es aplicable el concepto de canon, propio de la cultura consagrada. Como la revista de información y crítica de la historieta *Trama*, objeto en su momento de una monografía (Díaz

de Guereñu, 2006), *Rockdelux* se ocupa de un "producto de la cultura popular del siglo pasado, cuyo estatuto cultural y cuya relevancia estética son más que inciertos" (Díaz de Guereñu, 2006, p.3). Se ocupa, en suma, de algo que encajaría en todo caso en el concepto de "arte medio" acuñado por el sociólogo Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2003).

Sin embargo, Sobrino Vegas propone para las revistas literarias herramientas de análisis similares a las empleadas en esta Tesis: descripción y análisis del equipo editorial de la revista, de su soporte físico y cabecera, del contenido de cada uno de sus números (Sobrino Vegas, 2014, pp.827-841). Estos datos e informaciones constituyen la materia prima para el estudio de líneas editoriales, autorías, conjuntos de textos o contenidos concretos.

El estudio *Triunfo en su época* (1995) reúne aportaciones de varios autores y proporciona gran cantidad de ideas útiles, como la transcripción, en sus primeras páginas, de parte de una conferencia de Lázaro Carreter –ilustre firma de *Triunfo* durante un tiempo–, o la incorporación de protagonistas de la historia de la revista para reconstruir, mediante su relato, la existencia de la publicación y las circunstancias en las que se desarrolló. En este fragmento, José Ángel Ezcurra, director de *Triunfo* en toda su existencia, recurre a la historia oral[6] para hacerlo.

> El proyecto que presenté a *Movierecord*, se basaba, formalmente, en un tipo de *magazine* internacional –*Paris-Match, L'Europeo, Época*…– con pródiga utilización del color, atractivas portadas y confección desenfadada. Para el contenido, además de grandes reportajes y brillantes secciones, el plan contemplaba la creciente utilización de las vías culturales […] Con puntual atención a su acontecer español (Ezcurra en Aubert y Alted, 1995, p.44).

El propio relato del responsable editorial de *Triunfo* proporciona una guía válida para describir de forma precisa el aspecto formal de una revista y sus contenidos habituales, como José Ángel Ezcurra hace en el extracto que se reproduce a continuación. Además, la forma de dividir el trabajo para dotar de un orden razonable a tan extenso estudio, el modo de titular cada apartado, y el de incorporar las aportaciones de cada colaborador, se aproximan, en conjunto, a lo que en esta investigación se pretende lograr en su primera fase, es decir, establecer y seguir unas pautas que permitan abordar la investigación con probabilidades de éxito.

[6] Una de las técnicas más útiles de obtención de información mediante la entrevista según Fontana y Frey (cit. en Val, 2014, p.25)

> El 9 de junio de 1962, apareció el número 1 –después del consabido número 0 al que se añadió un 00– con un despliegue publicitario nada común, incluida la televisión. Se puso a la venta al precio de 10 pesetas. Constaba de 106 páginas más una separata de 4 titulada "Semáforo", una especie de guía de espectáculos de Madrid y Barcelona. En la portada, Brigitte Bardot y en el tríptico central la selección española de futbol que iba a competir en el Mundial de Chile. Una estrecha banda atravesaba horizontalmente la portada con la siguiente información: "Tirada de este número: 57.323 ejemplares (certificado notarial en el interior). Era una exigencia de *Movierecord*, relacionada directamente con sus intereses publicitarios (Ezcurra en Aubert y Alted, 1995, p.45).

Cualquier análisis de una publicación periódica afronta en esencia el mismo problema. Díaz de Guereñu define, en su monografía sobre la revista de cómic *Habeko Mik,* las dificultades de un estudio hemerográfico, "las que suscitan [la] cantidad y variedad de los materiales", y su problema fundamental, "el de cómo dar una visión lo bastante clara de miles de páginas […] firmados por casi un centenar de autores y editados a lo largo de una década" (Díaz de Guereñu, 2004, p.13). Los procedimientos de recogida, selección e interpretación de datos en esta Tesis que se describen a continuación tuvieron la finalidad de resolver dicho problema y hacer frente a las mencionadas dificultades.

En esa tarea, los estudios previos que otros autores han llevado a cabo sobre publicaciones periódicas, como las que se han mencionado, han paliado la carencia de manuales fijados para abordar una investigación sobre una revista de crítica musical. Sin duda, un precedente esencial de esta investigación es el citado ensayo de Luis Gutiérrez Espada, *Historia de la joven prensa musical* (1976). Su trabajo es pionero en el estudio de revistas musicales en España. Además de proporcionar información sobre la historia que esta prensa ha tenido en el país, permite delimitar algunas características que estarán presentes a lo largo de la investigación.

La relevancia de este ensayo es destacable también en el campo metodológico. En un trabajo muy centrado en las revistas –atiende también a otros medios de comunicación, pero con menor extensión y profundidad– el autor se enfrenta a las mismas dificultades que plantea de entrada la investigación que aquí se presenta: la complejidad de indagar en publicaciones periódicas con muchos textos acumulados a lo largo de sus respectivas trayectorias y otros tantos autores que imprimen su firma y estilo en ellas. Gutiérrez Espada categoriza las revistas musicales españolas de un modo que se ve obligado a inventar ya que nadie lo ha hecho en 1976. Así, sus

criterios para establecer lo que es prensa "informativa en sentido estricto", "de opinión" y "prensa formativa" en la época son interesantes y válidos como guía, aunque lo singular del contexto histórico en el que se ubican desaconsejan aplicar todas las categorías que este autor establece en los setenta a esta Tesis ubicada históricamente en los noventa.

En todo caso, asombra la audacia de este autor cuando emprende, sin ninguna investigación anterior que lo guíe, el estudio de objetos tan particulares como las revistas musicales de los setenta y concluye en diagnósticos sobre las relaciones entre prensa e industria discográfica, diagnósticos que apenas difieren a los que pueden hacerse hoy.

> La prensa musical ha traído a su vez otro medio de impulso al consumo discográfico llamado "listas de éxitos". Gran negocio hoy ya con carácter autónomo, pues se distribuyen gratuitamente en forma de cartel a todas las tiendas de discos del país. Casi ninguna coincide en cuáles son las mejores y, desde luego, ninguna ha demostrado contar con un sistema serio de estudio de mercados. Todo lo más, puede haber buena fe, pero sin garantía científica de auténtica investigación de audiencia (Gutiérrez Espada, 1976, p.56).

Algunas de las dificultades añadidas de estudiar revistas musicales –opacidad en las cifras económicas o de tirada que proporcionan sus responsables, falta de sistemas de control de difusión, ambigüedad en los cargos atribuidos, testimonios no coincidentes sobre su historia editorial y funcionamiento, – son detectadas por Luis Gutiérrez Espada en 1976, lo que resulta un excelente anticipo para esta investigación. Por otro lado, el modo en que este autor delimita cada campo de estudio de las publicaciones que estudia –nombre, formato, tirada, equipo de redacción, publicidad, etc. – hacen de esta obra una base sólida sobre la que construir.

Algunos estudios y análisis realizados sobre revistas u otras publicaciones periódicas enfocan sus análisis como algo complementario a lo que realmente estudian, como reflejo de una sociedad bajo un régimen político o en un determinado momento histórico, por ejemplo, que es lo que centra su estudio. En todo caso, su valía como precedentes es incuestionable, como sucede con algunos escritos sobre la música en España, en concreto sobre la movida, como *El futuro ya está aquí* (Fouce, 2006) o sobre la música de la Transición, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes; juventud, rock y política en España (1975-1985),* Tesis de Val (2014), han resultado excelentes fuentes de información y verdaderos libros de texto sobre el modo en que pueden abordarse las cuestiones que en esta investigación se manejan.

Tanto las indagaciones de Fouce sobre revistas musicales (*Historia de la prensa musical española*, 1995) como el capítulo dedicado por Val en su Tesis a la prensa musical, sirven de orientación a la hora abordar el estudio de *Rockdelux*. Este último centra buena parte de su investigación social sobre la Transición en el estudio de revistas musicales, a las que dedica un capítulo, dado que "el análisis de estas revistas nos permite conocer de primera mano los discursos y las evaluaciones que se hacían sobre las escenas musicales, dentro de su contexto histórico" (Val, 2014, p.17). Su trabajo legitima la validez de las publicaciones musicales como material documental para investigaciones sociológicas, lo que da una idea de su importancia.

Como Val señala, pocos estudios se han focalizado en el periodismo musical especializado, algo que sí se ha dado en el caso de la televisión o la radio, objeto de numerosos artículos académicos y tesis doctorales, carencia que se da a pesar la importancia que el sociólogo británico Simon Frith otorga a la prensa musical (Frith, 1980), a la que atribuye una función clave al construir una sociología del rock. Así, Fouce establece una serie de indicadores para llevar a cabo el estudio de algunas publicaciones –entre las que se incluye la propia *Rockdelux*– con lo que su aportación es obviamente, muy oportuna, y profundiza en su análisis.

> …a la hora de considerar la actitud del hablante frente a su enunciado, *Rockdelux* ofrece dos modelos contrapuestos. Por un lado, ofrece una faceta "profesional" que se enfrenta a lo nuevo con cierto recelo en busca de eliminar opiniones a priori que el crítico pueda tener. El profesional se sitúa frente al disco o al artista con la actitud de un cirujano en busca de la esencia (Fouce, 1995, p.24)

También hay un precedente destacable en el mencionado ensayo *Triunfo en su época*, con Alted y Aubert como editores (1995). Desde el inicio de esta colección, uno de los editores, José Mª Barrera, plantea unas primeras pautas para iniciar un estudio sobre el movimiento ultraísta tal y como lo reflejan las revistas literarias del siglo pasado. Son pautas útiles, como hacer un inventario e indizar contenidos y autores.

> Desde hace años se reclama por parte de todos los investigadores de la literatura contemporánea un inventario de las revistas de las primeras vanguardias. Dicha labor requiere dos partes bien diferenciadas: por una parte, un estudio y un índice completo de contenidos de cada una de las dieciocho revistas de ese periodo y, en segundo término, un catálogo general –conjunto– de sus colaboradores (Barrera en Ramos *et al.*, 2005, p.17).

El modo en que los autores de esta colección literaria abordan el estudio de cada una de las revistas a las que dedican su espacio es también una guía idónea. Se presenta cada publicación con una información específica y con citas que recogen opiniones y datos vertidos por otros investigadores. El orden expositivo y la forma de insertar citas para sostener y contrastar cada una de las informaciones que se procura en el texto conforman un modelo a seguir.

La que se ha expuesto no es la única bibliografía empleada; tratándose de una investigación cualitativa, se han ido incorporando a la misma las pautas y recomendaciones que dan especialmente tres autores: Miguel S. Vallés (*Técnicas cualitativas de investigación social*, 1997), Pilar Bertomeu (*Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa*, 2009) y José Ignacio Ruiz de Olabuénaga (*Metodología de la investigación cualitativa*, 2012). Los tres investigadores proporcionan pautas –a menudo coincidentes– para el presente estudio.

a) REVISIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA

La primera fase de la investigación comprende la selección y posterior revisión bibliográfica. Dado el tema del que trata el estudio, y el propio enunciado de la tesis, se hizo una búsqueda combinada (online, bibliotecas públicas y librerías especializadas) por los libros y artículos científicos escritos acerca del indie, todo ello para poderse formar una idea lo más certera posible de un concepto esencial en la investigación, sin olvidar que lo que se investiga no es la palabra indie ni lo que simboliza, sino lo que una revista en particular dice sobre todo ello.

La búsqueda ofrece como resultado algunos libros que han resultado de gran importancia para enfocar el estudio. *Slanted and Enchanted, the Evolution of Indie Culture* de Kaya Oakes (2009), *DIY, The Rise of Lo-Fi Culture* de Amy Spencer (2008) e *Independence Days, The Story Of UK Independent Record Labels* de Alex Ogg (2009) han sido tres de los más consultados en cuanto al concepto de indie en términos globales, han resultado de gran ayuda para comprender las motivaciones de los artistas considerados indies en el Reino Unido y EE.UU. y el modo en que los sellos autogestionados (Stiff, Creation, Rough Trade, Beggars) se han asociado históricamente a compañías multinacionales o majors.

> Stiff Records, arguably the most iconic of independents, really only had legitimate claim to the status for a fleeting period […] Beggars would not have survived without a timely cash injection from WEA. Even Rough Trade would employ

> Polygram's London Records strike force to help break The Smiths[7] (Ogg, 2009, p.1).

A los mencionados libros, deben sumarse los artículos académicos de David Hesmondhalgh: Indie: "The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre" (1999) y de Ryan Hibbett: "Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene" (2005). Esta bibliografía favorece una aproximación a la complejidad que realmente tiene el asunto a estudio y plantea una cuestión que siempre aparece en el fondo del debate sobre el concepto de indie en contraposición a independiente. Los estudios de Hesmondhalgh y Hibbett ponen el foco en las relaciones entre empresas discográficas consideradas independientes y las que no lo son, además del modo en que los medios de comunicación enfocan esta dicotomía entre indie y major, es decir, entre underground y mainstream. En este aspecto, han resultado de gran ayuda las entrevistas realizadas a Adrián Vogel, brazo fuerte en el pasado de discográficas independientes y compañías multinacionales y también fundador de UFI (Unión Fonográfica Independiente), y a David López, con cargo de responsabilidad en los noventa en RCA-BMG España y fundador posteriormente del sello independiente Limbo Starr.

Por otro lado, hay libros que pueden utilizarse como excelentes fuentes de información sobre lo que se estudia en esta Tesis pese a no acudir al término indie para el título o subtítulo. En relación con el periodismo musical especializado, ya se ha señalado en el prólogo la aportación clave del ensayo *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers & Cool Headed Cruisers* (*Lindberg et al.*, 2005), al que habría que añadir otro libro casi constantemente consultado: *Retromanía, la adicción del pop a su propio pasado* (Simon Reynolds, 2012), cuyo autor, uno de los periodistas especializados más reconocidos en el mundo, aclara muchas cuestiones en torno, por ejemplo, a los términos para designar géneros y subgéneros musicales habituales en *Rockdelux*. Otro libro valioso es *El arte del ruido*, de Luis Gámez (2012), en el que se indaga en la cuestión del ruido como elemento propio de la música –presente en la escena indie a la que se dedica este estudio– y se profundiza en el concepto partiendo del enfoque de las vanguardias europeas del siglo XX hasta el desarrollo de propio concepto en relación a otras corrientes y escenas posteriores también de vanguardia.

[7] "Stiff Records, que podría decirse que es la más icónica de las compañías independientes, solo puede reclamar de verdad ese status por un breve periodo […] Beggars no hubiera sobrevivido sin una oportuna inyección económica de WEA. Incluso Rough Trade emplearía la fuerza de London Records, perteneciente a Polygram para lanzar a The Smiths". (Traducción propia).

En el caso de España, además del pionero ensayo mencionado de Luis Gutiérrez Espada, es de gran importancia para esta investigación otro libro adelantado a su tiempo, *Guía de música independiente en España,* de Pablo Gil (1998). Como ya se ha explicado, los libros sobre música independiente editados en España remiten a menudo, por su autoría, a *Rockdelux*. Todos ellos han sido consultados en varias ocasiones a lo largo de la investigación. Uno de ellos, *Viva el pop. De la movida a la explosión indie, una historia gráfica del pop español,* de Jesús Ordovás (2013) se editó al poco de comenzar el trabajo de campo de la tesis. Ordovás plantea en él una cuestión especialmente interesante; del título de este libro, y también de su contenido, se deduce que el indie es algo que puede equipararse en dimensión o notoriedad a la movida de los ochenta. Así, Ordovás coincide con *Rockdelux*, que, en un número especial (número 223, noviembre de 2004), relata la historia reciente de la música pop en España desde los años sesenta. El capítulo dedicado al indie sucede precisamente al de la movida, dándole una categoría equiparable, de hito inmediatamente posterior a la movida.

A lo largo de la elaboración de la tesis, se ha mantenido un contacto permanente con sitios web de contenido especializado. Es obligado señalar la serie de artículos de Hernández y Solsona acerca del indie en España, que cuentan con excelente documentación y se publican en el blog *jenesaispop.com* entre 2012 y 2013, así como las reflexiones de Abel Hernández en su blog dentro de *elcultural.com* ("Sobre lo indie en España", editado en tres partes) y muchos otros posts y comunicaciones diversas aparecidos en otros tantos sitios especializados, como *numerocero.es* o *nativa.cat*. Por otro lado, en noviembre de 2012 se cumplen veinte años del que se considera el evento fundacional de la escena indie en España, lo que origina una riada de artículos en los más diversos sitios web.

Cuando esta Tesis enfila su etapa final, en marzo de 2015, irrumpe en el mercado el libro más ambicioso escrito sobre la escena musical indie en España, *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (2015) escrito por Nando Cruz. La ingente cantidad de información que este volumen saca a la luz –son 942 páginas en las que el autor va hilando cien entrevistas en profundidad– podría hacer descarrilar cualquier intento de abarcarla e incorporarla a la investigación, pero ha servido como excelente fuente de información que, puesta en contraste con textos editados en su día en las revistas estudiadas, la ha enriquecido.

Al hilo de este último libro mencionado, es preciso señalar que la edición de dos libros durante los últimos seis meses de elaboración de esta Tesis ha revelado cierto sentimiento de culpa o arrepentimiento de dos de los redactores de más peso en *Rockdelux* durante los noventa. Tanto

Nando Cruz como Víctor Lenore muestran en sus libros y, sobre todo, en las entrevistas concedidas con motivo de sus respectivas publicaciones, ser muy críticos con el papel que *Rockdelux* hizo en los noventa con relación a la escena indie, papel en el que ellos mismos se incluyen como redactores de importancia que fueron en la revista. Son libros que podríamos tildar de confesionales y que revelan tal distanciamiento de los dos autores con respecto a la revista en la que escribieron que les impide continuar haciéndolo ahora. Ambos acusan a *Rockdelux* de elitismo y esnobismo –es decir, las críticas que habitualmente recibe desde el exterior– y de haber sobredimensionado una escena indie que hoy consideran decepcionante. En todo caso, conviene advertir que, en el extracto que se reproduce, el entrevistador de Nando Cruz es, precisamente, Víctor Lenore, que escribe en *elconfidencial.es*.

> En la revista *Rockdelux* dicen que, a pesar de ese bajo nivel, valió la pena apoyarlo y que volverían a hacerlo con el mismo entusiasmo. Esa obstinación me impresiona. Ahí yo no puedo estar más en desacuerdo, pese a haber sido tan culpable como el que más de fomentar la burbuja indie desde los medios en los que escribí. Fue un gran error, y no porque al final no generase suficientes discos memorables, sino porque aquella escena transpiraba unos valores que entonces asumí sin rechistar y que hoy no comparto en absoluto: sobre todo el elitismo, la anglofilia y la ausencia de una mirada social crítica (Lenore, 2015, consultado el 6 de marzo de 2015).

Por su parte, el tono y contenido de Lenore en su libro *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural* (2014) es igualmente duro respecto a *Rockdelux*. Una de sus acusaciones más repetidas es la falta de atención que, en su opinión, la revista ha prestado históricamente a la variedad de músicas negras y latinas.

> Recuerdo como una lección la vez que me tocó entrevistar a Rubén Blades en 2003. Comencé por comentarle que en *Rockdelux* habían escogido su álbum *Buscando América* (1984) entre los doscientos mejores del siglo XX. "¿En qué puesto me pusieron? ¿En el doscientos?". Blades sabía que no existía ninguna posibilidad de quedar entre los primeros. Sencillamente, era panameño y hacía música para todos los públicos. Pensé entonces que el elitismo de la prensa (seguramente inconsciente) puede ser mucho peor en las revistas presuntamente más tolerantes. Supongo que pocos lectores de la publicación rockera *Ruta 66* conocerán a Blades, pero tampoco se hacen ilusiones de tener una visión global de la música. En

> cambio, los suscriptores de *Rockdelux* deben de pensar que los ritmos negros o latinos son una especie de sucedáneo de la música de verdad, donde alguna rara vez algún artista genial saca la cabeza lo suficiente como para colarse en el Olimpo de los creadores anglosajones blancos (Lenore, 2014, p.112).

b) DELIMITAR EL CORPUS Y PROCESAR LA INFORMACIÓN

Para conformar el corpus del análisis, es preciso reunir los ciento veinte números de *Rockdelux* que van desde enero de 1990 (número 60) hasta diciembre del 2000 (número 180) y los veinticinco que abarca la vida editorial de *Factory* (1994-2000). El discurso que se va a analizar emana de estas revistas pero, con el fin de poder delimitarlo con seguridad y entender mejor la trayectoria de la revista, se suman para su consulta los 59 números anteriores de la revista, es decir, desde su nacimiento hasta diciembre de 1989, y dos números especiales de *Rockdelux* que quedan fuera del arco temporal fijado pero recogen una visión retrospectiva de la revista sobre la década de los noventa que también resulta válida para el estudio. Se trata del especial 20º aniversario (número 223, noviembre de 2004) y del especial 30º aniversario (número 333, noviembre de 2014). Para obtener todos estos números es suficiente con acudir a bibliotecas públicas, fondos particulares y la propia redacción de *Rockdelux* en Barcelona.

Es preciso señalar que en esta Tesis no se emplea el software Atlas.Ti, una herramienta muy utilizada en la investigación cualitativa y, en concreto, en el análisis de textos. La propia naturaleza de los textos sujetos a análisis, explicada en el tercer capítulo (ver 3.3: "El lenguaje en *Rockdelux*"), desaconseja el uso de esta herramienta. *Rockdelux* es una revista que recurre casi constantemente a los sobreentendidos, a los guiños privados y a la alusión velada, con lo que los resultados de un estudio centrado en hallar determinadas palabras clave difícilmente conducen a un análisis certero de su discurso. La naturaleza de estos textos y el estilo de redacción de la revista desaconsejan el empleo de esta aplicación. Sí son útiles algunas herramientas para ordenar y clasificar de diversas maneras los textos recogidos de las revistas y poderlos así analizar con mayor facilidad. En esta investigación se utiliza el software Evernote combinado con Microsoft Excel para las bases de datos y el gestor de referencias bibliográficas online Endnote.

Como puede verse en el cuadro adjunto, ciento cuarenta y siete revistas son las que conforman el corpus de la investigación, es decir, el material dispuesto a ser analizado. Pero no todo el contenido de las revistas será sometido a análisis. Se explica en el tercer capítulo (ver 3.2: "Los textos relevantes, criterios de selección") cómo se establecen y aplican algunos criterios para

hacer una selección de textos eficaz en la búsqueda del discurso de *Rockdelux*. Estos criterios obedecen a géneros periodísticos, autoría, extensión y ubicación de los textos.

Técnica	**Revistas**	**Años**	**Números**
Análisis	*Rockdelux*	1990-2000	60-180
Análisis	*Factory*	1994-2000	1-25
Análisis	*Rockdelux*	2004	223
Análisis	*Rockdelux*	2014	333
Consulta	*Rockdelux*	1984-1990	1-59
Consulta	*Ruta 66*	1985-1986-1987-1993	0, 10, 11, 15, 80, 86
Consulta	*Vibraciones*	1974-1982	1, 2, 26, 80, 81, 85
Consulta	*Rock Espezial*	1981-1984	1-11, 38
Consulta	*Disco Expres*	1978	472

Ilustración 1. Corpus de la investigación. Revistas analizadas y consultadas.

A medida que la investigación avanza, emerge la necesidad de hacer un repaso histórico de las revistas antecesoras a *Rockdelux*. Los fondos de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, conservan todos los números publicados por *Vibraciones* y *Rock Espezial*. Se acudirá a ellos para hacer un repaso de la vida editorial de estas revistas. En el caso de las revistas anteriores al arco temporal 1990-2000, es decir, *Vibraciones* (1974-1982), *Rock Espezial* (1982-1984) y *Rockdelux* (1984-1989) el trabajo que se llevará a cabo es de lectura, para lo que serán suficientes algunas semanas en la citada biblioteca consultando, haciendo anotaciones y, en definitiva, interiorizando la realidad de aquellas revistas y de sus principios editoriales, objetivos y dificultades que fueron sorteando. Algunas informaciones de estas revistas se volcarán a una base de datos. Concretamente, los artistas que aparecen en la portada de cada número junto con sus países de procedencia y los temas principales especificados en sus sumarios de la tercera página, también con su origen específico. Así pueden detectarse los contenidos habituales de las revistas y observar su evolución a través del tiempo.

En el caso de las revistas que sí entran en el arco temporal establecido, las ciento veintidós de *Rockdelux* y las veinticinco de *Factory*, el proceso es otro. Las bases de datos que se elaborarán

para volcar la información contenida en estas revistas son mucho más completas. En estas tablas se recogerán muchos datos que tendrán que ser consultados con frecuencia durante la fase de análisis, es necesaria una indización eficaz para que la consulta sea rápida y certera. Cada uno de los ciento veinte números de *Rockdelux* (1990-2000), los veinticinco de *Factory* (1994-2000) y los dos números especiales de *Rockdelux* de 2004 y 2014 (20º y 30º aniversario respectivamente) serán exhaustivamente vaciados en bases de datos. La información que contendrán estas bases de datos es la siguiente:

- Portada:
    - Artista de portada, país de origen y región en el caso de artistas españoles.
    - Idioma habitual de los músicos de portada en sus canciones.
    - Titular principal de portada.
- Temas tratados:
    - Relación de temas tratados en cada número y extensión de cada texto.
    - País de los artistas objeto de los textos y región en el caso de los españoles.
- Reseñas discográficas y crónicas de conciertos:
    - Relación de discos comentados y sellos discográficos que los editan.
    - País de origen de los artistas y región en el caso de los españoles.
    - Sello discográfico del disco que se presenta en el concierto comentado.
- Publicidad insertada
    - Ítems que se publicitan
- Editoriales:
    - Temas de los que tratan los editoriales, divididos en categorías: industria musical, artistas, periodismo, propósito de *Rockdelux*, política.

Además, todos los textos de cada número serán registrados junto con el nombre del autor/a del mismo y la extensión y ubicación entre las páginas de la revista. Finalmente, se indizarán las listas de discos anuales –en sus categorías de nacionales y extranjeros–, que se publican cada mes de enero en *Rockdelux* como parte del habitual resumen del año anterior.

La información registrada en las tablas permitirá, por una parte, localizar rápidamente el número, mes y año en que se ha publicado cada texto al que se haga referencia para poderlo consultar. Por otro lado, el poder ordenar de diversas formas esa información y aplicarle filtros permite detectar tendencias, como el idioma de los discos destacados en un determinado tiempo, la mayor o menor presencia de artistas nacionales en las portadas de determinadas

épocas o en el interior de la revista, la presencia de sellos discográficos concretos, etc. Es mucha la información que reside en las tablas y son múltiples las posibilidades para procesarla.

Para el segundo bloque, dedicado a reconstruir la historia editorial de *Rockdelux*, se elaborarán otras bases de datos compuestas por tablas que registren los nombres de las personas que han conformado la redacción de las revistas a través del tiempo y los cargos que han ocupado. De esta manera, se advertirán rápidamente los cambios que se dan en cada momento en los equipos y el modo en que algunas funciones cambian de nombre o desparecen, consecuencia de las propias transformaciones del sector. Las tablas de historia editorial de *Rockdelux* son también de gran ayuda para reconstruir el relato del pasado de la publicación y sus momentos relevantes desde el punto de vista editorial. La información que registren procederá de los números que conforman el corpus, una información que normalmente se ofrece en la tercera página.

Los textos que componen el corpus serán revisados de forma constante desde el momento inicial. En la búsqueda de los más relevantes, esta revisión irá dando más importancia a unos textos, siempre obedeciendo a los criterios establecidos para conformar ese corpus. Aquellos textos considerados más importantes serán procesados empleando el software Evernote. Ordenados mediante etiquetas y completados con anotaciones derivadas de la relectura o las entrevistas realizadas, el procesamiento de los textos será cada vez más preciso para poder ser volcados, en su totalidad o por partes, en este documento maestro que se está redactando y en el momento en que más útil sea su aportación.

c) DISEÑAR Y REALIZAR ENTREVISTAS

Combinada con la explotación de documentos, la entrevista es una técnica idónea para la investigación que aquí se presenta. Miguel S. Vallés recomienda esta combinación para lograr resultados los más acordes posibles con la realidad de lo que se pretende estudiar:

> …conviene insistir […] En la importancia del uso combinado de las entrevistas con otras técnicas (cualitativas y cuantitativas). Ésta es una lección aprendida y transmitida por casi todos los autores de manuales de métodos, incluidos los que escriben monografías sobre el arte y técnica de la entrevista (Vallés, 1997, p198).

La información documental es un contrapunto adecuado para evitar las deformaciones que el recuerdo de la vivencia personal del entrevistado puede causar. Es de suma utilidad cuando los testimonios no son coincidentes, algo que sucede en esta investigación, en la que el recuerdo y la valoración de determinadas cuestiones por parte de las personas entrevistadas es a menudo

diferente o incluso antagónica. Al mismo tiempo, al realizar entrevistas a diversas personas que vivieron una misma época, sus relatos pueden ser útiles a la hora de encontrar deficiencias en los mismos, tal y como sostiene Val (2014, p.19) .

La entrevista en profundidad tiene características distintas y, por eso mismo, complementarias a las técnicas de lectura de documentación. El estilo especialmente abierto de esta técnica permite la obtención de una gran riqueza informativa (intensiva, de carácter holístico o contextualizadas) en las palabras y enfoques de los entrevistados (Vallés, 1997, p.196). Además, tal y como el propio Vallés señala, sobresale en la entrevista su capacidad de generar, en la fase inicial de cualquier estudio, puntos de vista, enfoques, hipótesis y otras orientaciones útiles para traducir un proyecto sobre el papel, a las circunstancias reales de la investigación, o acoplarlo a la demanda del cliente. Así, las entrevistas resultan de gran utilidad cuando, en una primera fase de la investigación, las personas entrevistadas pueden recomendar a otras a las que habría que entrevistar en base a sus conocimientos sobre el tema o a su trayectoria profesional. La elección de los primeros entrevistados es clave para que en esos primeros encuentros se vayan abriendo las vías de investigación que no se conocen y pueden ser de importancia, pero también para entrar en contacto con personas a las que, en principio, no se contemplaba entrevistar. Una de las principales ventajas que tiene el tema escogido para la investigación es que las personas que escribieron en *Rockdelux* en la década de los noventa viven y están en activo. Algunas se dedican al periodismo especializado y otras no, pero no son difíciles de localizar y su disposición a colaborar es, en general, muy buena.

¿Cómo escoger a los entrevistados? Dado que el objetivo es estudiar el discurso de la revista sobre la escena indie y no investigar sobre la propia escena, las voces que interesan son las de los periodistas que escriben y han escrito en la revista. Las de los músicos, promotores, dueños de sellos y salas, es decir, los agentes que configuran una escena, interesan en la medida en la que *Rockdelux* las recoge y las difunde, puesto que en ello está el discurso de la publicación. Las entrevistas se conciben como forma de complementar lo que se escribe en la revista en cada época, que es lo esencial para el estudio, pero también son de gran utilidad para reconstruir la vida editorial de *Rockdelux* y entender el posicionamiento de esta revista en el mercado, la visión de la competencia, de la industria musical, de las escenas locales, etc.

Desde el principio se entiende que entrevistar a los editores propietarios de *Rockdelux* es algo esencial, más si cabe siendo una revista cuya línea editorial depende tanto de sus responsables. Pero, con el objetivo de llegar a esas entrevistas en la propia redacción de la revista con la

mejor preparación y conocimiento posibles, las entrevistas se organizan en dos fases, una primera, en enero de 2013, con redactores y colaboradores de Madrid, y una segunda, en septiembre de 2013, con redactores y colaboradores de Barcelona y con los editores propietarios de la revista –cuya redacción está en la capital catalana–, además del responsable del diseño de arte de la época estudiada, que también reside en Barcelona. De esta manera, se obtendrá el máximo rédito, en términos de información, en solo dos estancias, cada una de cinco días, en las dos ciudades. Además, hay algunos redactores de peso en *Rockdelux* que no son de Madrid o Barcelona o a los que no podrá accederse durante los días fijados. En esos casos, las entrevistas se realizarán por teléfono.

Al elegir a las personas a entrevistar, hay una decidida como punto de partida. Pablo Gil es autor del único libro sobre la música independiente en España en el momento de empezar la investigación. Además, fue un colaborador de gran presencia cuantitativa en *Rockdelux* en los noventa, como se desprende de las bases de datos elaboradas, y todavía lo es. Si se atiende al enunciado de la tesis, Pablo Gil puede ser el ejemplo de lo que está por comprobar, la construcción de un discurso sobre la escena indie española por parte de *Rockdelux*. Por lo pronto, uno de los redactores que más han escrito en esa revista es autor de un libro que explícitamente gira en torno a la música independiente en España. No dice "escena" ni "indie" en el título –sí en el contenido–, pero entrevistarlo parece la forma idónea de empezar.

El contacto se establece por mail, explicando los pormenores del estudio que está por comenzar y los objetivos e hipótesis que se manejan. A partir de ahí, y gracias a la colaboración tanto de Gil como de otras personas contactadas, como César Estabiel, Elena Cabrera, Víctor Lenore, Julián Ruiz, etc., el proceso comienza a fluir y la información complementaria a la documentación registrada e indizada resulta cada vez más útil.

Las entrevistas no tienen un cuestionario previo, pero sí un guion. Dado que las personas entrevistadas ocupan roles distintos en la investigación –algunos escriben o escribieron en *Rockdelux* y otras no, algunos son autores de determinados libros o artículos relevantes y otros no, o están vinculados al periodismo en distinta medida, o conocen la historia editorial de *Rockdelux* por haberla vivido desde dentro–, las preguntas también se adaptan a cada entrevistado, aunque con algunas cuestiones generales en común. Antes de proceder a la entrevista en persona, se da siempre un intercambio de mails de cuyo resultado se modela el diseño que cada entrevista en particular va a tener cuando se produzca el encuentro. Así, algunas de las respuestas están avanzadas o al menos reflexionadas en el momento de la

entrevista. Los entrevistados pasan algunos días pensando y haciendo anotaciones sobre lo expuesto en los correos electrónicos, de modo que el encuentro personal resulta fructífero.

Como se ha explicado, en las conversaciones mantenidas surgen muchos nuevos nombres, personas que los mismos entrevistados recomiendan consultar por lo que pueden aportar a la investigación. Algunas de estas personas son entrevistadas en el transcurso de varios viajes relámpago a Madrid en marzo y agosto de 2013, otras son entrevistadas por teléfono y las entrevistas transcritas posteriormente.

d) PENSAR, REDACTAR, VOLVER A PENSAR Y VOLVER A REDACTAR

La última fase de la investigación es la de redactar el documento que aquí se presenta. Sin embargo, los diversos estadios de los que se comprende la investigación no transcurren de un modo lineal y sin retorno. Aunque la investigación se encuentre en una u otra fase determinada, las demás también están presentes en todo momento. Así, la Tesis resulta un ejercicio de constante avance y revisión, realizado a la luz de la información que se va recogiendo y procesando y poniendo esta información en contraste con los nuevos testimonios o con las publicaciones de libros y artículos relevantes, tanto académicos como especializados en música, que no pueden ignorarse debido a su relación con el tema estudiado. Obviamente, la propia tarea exige en un momento dado dejar de buscar bibliografía sobre el tema estudiado, pero la cuestión que en esta Tesis se analiza ha resultado estar de vigencia en los últimos meses de la elaboración de la misma. Como se ha explicado, la publicación en los últimos meses de 2014 y primeros de 2015 de algunos libros especialmente significativos en torno al periodismo musical especializado en España y en particular, sobre la escena indie de los noventa –redactados además, por periodistas totalmente vinculados a *Rockdelux*–, ha exigido un trabajo de última hora para poder enriquecer la Tesis con su aportación.

En todo el proceso ha habido momentos, tal vez los más duros, en los que el trabajo no se ha traducido en caracteres, párrafos ni páginas. Ni siquiera en lecturas realizadas mientras se tomaban anotaciones. Es el tiempo dedicado a reflexionar sobre lo que se estaba investigando, sin más materiales que los pensamientos que iban quedando como resultado del mismo proceso. Ha sido difícil comprender que no todo el trabajo puede cristalizar en texto escrito, sino que, para poder llegar con éxito a ese texto, es necesario reposar lo acumulado y evitar la sobreexposición a materiales de análisis o estudio. Al final del trabajo, queda la sensación de que todo lo realmente importante ha surgido de esa meditación aunque, obviamente, sostenida en un necesario trabajo previo y en constante revisión.

0.5 Hipótesis y objetivos

La metodología que se ha explicado en un apartado anterior está encaminada a la comprobación de una hipótesis principal, sustentada en la bibliografía consultada. Tal y como se explica en las primeras páginas del documento, es una hipótesis extendida en la comunidad periodística y musical española y que genera cierta controversia. La Tesis está enfocada a determinar si se cumple y, en caso de que sea así, en qué medida lo hace y qué recursos utiliza para ello:

- *Rockdelux* construyó un discurso sobre la escena indie en España durante la década de los noventa. Un discurso mantenido e insistente mediante el cual esta revista musical se erigió en autoridad y uno de los principales impulsores de la misma.

La comprobación de esta sentencia es la pregunta de investigación en torno a la que gira estudio. Asimismo, de esta hipótesis principal se desprende otra relacionada:

- *Rockdelux* estableció las características definitorias de dicha escena, tanto en el aspecto musical como en el extra musical, en cuestiones como los métodos de creación y distribución de las obras, el sonido y la forma de conducirse en el escenario.

Para la comprobación de las hipótesis planteadas, se establecen asimismo unos objetivos cuya consecución llevaría a buen puerto la investigación.

- Diseñar una estrategia para captar el discurso de una revista de las características de *Rockdelux*, una publicación musical, de periodicidad mensual, especializada en crítica y análisis, confeccionada entre una gran cantidad de autores. Esa estrategia pasa por:
    - Realizar un vaciado exhaustivo de datos procedentes de las revistas estudiadas e interpretar la información resultante de esos datos relacionados.
    - Establecer unos criterios para seleccionar de forma eficaz los textos relevantes de un periodo en concreto.
    - Hacer uso de los testimonios recogidos mediante entrevistas para obtener la información que se precisa.
    - Hallar los conceptos clave del discurso musical de la revista y estudiar su recorrido a través del tiempo en sus páginas.

Situado el objeto de estudio y delimitado el corpus de la investigación, el trabajo que sigue está enfocado a lograr los objetivos mencionados e indagar en estas cuestiones.

0.6 Algunas pautas formales

Tratándose de un tema tan específico como el periodismo musical especializado, hay cuestiones relativas al uso de signos tipográficos y resaltados que es necesario explicar al lector.

> Uno de los problemas más peliagudos que se me plantearon fue el título, pues si bien mi intención está bien definida, esto es, recoger y comentar todas las publicaciones cuyo contenido sea a base de la música que interesa a los adolescentes de estos últimos años, no era tan fácil encontrar el término más exacto y omni-comprensivo. Pensé en "música pop", "música de hoy", "música moderna", "música ligera", "música actual", "el rock", "música electrónica", "música progresiva", "la música y el disco", "música de consumo", etc., pues no existe un término reconocido universalmente que defina este tipo de música de claras implicaciones extra artísticas. Finalmente, me decidí por "Historia de la joven prensa musical" (Gutiérrez Espada, 1976, p.12).

Gutiérrez Espada da fe de los muchos problemas que se encuentra para poder llevar a cabo su trabajo con el rigor con el que quiere hacerlo. Es un terreno inexplorado en 1976, así que debe tomar decisiones difíciles a la hora de delimitar el objeto de sus estudio, o de titular sus diversos apartados, como se puede ver. Han pasado casi cuarenta años desde que este autor publica su ensayo, y son muchas las aportaciones que han llegado desde el mundo académico y del pensamiento a los grandes temas subyacen en esta tesis, Pero, en cierto modo, la sensación de operar en un terreno poco transitado existe. Obviamente, no como en 1976, cuando Gutiérrez Espada trata de hablar sobre prensa musical y no tiene ningún antecedente sobre el que basarse. El contexto es otro; en el suyo no hay ninguna cabecera realmente consolidada, los términos que designan géneros musicales no se han extendido ni diversificado como hoy. Además, la música popular, "el sonido de la ciudad" tal y como lo llama Charles Gillet (2003), se asocia con la juventud. Es un concepto en el que incidirán con fuerza las publicaciones pioneras de la prensa musical española, como *Discóbolo* y *Fonorama* (Gutiérrez Espada, 1976, pp.16-22).

Los conceptos que Gutiérrez Espada baraja para dar título a su ensayo han cambiado completamente de significado (música pop, progresiva, electrónica, de consumo) o se han extinguido (música ligera, música moderna, etc.). Sin embargo, las cuestiones formales, como las relativas al uso de mayúsculas, comillas y cursivas, permanecen hoy tan poco reguladas como en 1976, cuando el propio autor del ensayo no pude evitar, en alguna ocasión, una cierta incoherencia al aplicar una decisión formal para mencionar un disco y otra para otro, al

presentar en cursiva un término que designa un género musical y en redonda otro. Han pasado muchos años, pero la prensa musical sigue con las mismas carencias de regulación y normas estilísticas que entonces. En cuanto a la prensa generalista, sí que se recogen en sus libros de estilo algunas normas aplicables a ítems relacionados con la música o las artes sobre el uso de mayúsculas y comillas. Así lo hace *El País* en su libro de estilo (apartado 9.42: obras artísticas).

> Los títulos de obras artísticas –libros, películas, piezas teatrales, cuadros, esculturas, canciones o composiciones musicales– no van entrecomillados, sino en cursiva. Y, salvo en los nombres propios que formen parte del título de la obra, todo en minúsculas, cualesquiera que sean las normas del idioma en que están escritos. Ejemplos: *Las meninas*, *Cien años de soledad*, *Ciudadano Kane*, *Lo que el viento se llevó*, *La CIA y el culto al espionaje* (*The CIA and the Cult of Intelligence*) (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.115).

Como puede verse, hay una cierta regulación en cuanto al uso de mayúsculas iniciales en los títulos de obras artísticas, pero no se contempla la forma de hacerlo en el caso de grupos musicales, por ejemplo. Tampoco si los títulos de canciones se deben presentar de una manera y los de discos de otra, con el fin de no confundir al lector. Todo esto, como refleja el testimonio de Diego A. Manrique, uno de los periodistas musicales de trayectoria más reconocida en España (Premio Nacional del Periodismo 2014), está, aún hoy, por hacer.

> En *El País*, me empeño en escribir los títulos de las canciones entre comillas y los de los álbumes en cursiva, pero ellos luego lo ponen todo en cursiva, con lo que a primera vista no sabes si se habla de una canción o del álbum homónimo. Ahora mismo, recién convencidos por Muñoz Molina, quieren poner todos los títulos foráneos al estilo anglosajón, con mayúscula en la primera letra de cada palabra; a mí, no me gusta. Desde luego, yo pongo El Último de la Fila; me choca ligeramente poner El Último De La Fila. Sin embargo, pondría Everything But The Girl sin dudar, así que hay una evidente discordancia sin resolver (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Como puede verse, ni siquiera la prensa generalista tiene establecidos unos criterios fijos para aplicarlos a la hora de presentar títulos de canciones, discos, nombre de artistas y otras cuestiones propias de un campo específico como es el de la crítica musical. Si esto es así en las cabeceras más importantes y de mayor tirada del país, lo es mucho más en las revistas musicales, en las que no hay libro de estilo ni acostumbra a haber normas formales escritas.

Debido al tema del que trata, en la Tesis se mencionan a menudo nombres de publicaciones y títulos de discos y canciones, por lo que es preciso seguir un método que evite confusiones. Además, en la investigación se recuperan también decenas de artículos publicados a lo largo de treinta años en distintos medios –aunque principalmente en *Rockdelux* y sus revistas asociadas– lo que da lugar a diferencias formales en los criterios empleados en cada época. El *Manual de estilo Chicago-Deusto* dice lo siguiente en su edición de 2013:

> La norma académica establece que los "extranjerismos crudos" (*jazz, rock*, etc.) se escriben con resalte tipográfico (p. ej., en cursiva), pero en la práctica editorial se tiende a tratar los temas más comunes (mayoritariamente procedentes del inglés) como palabras plenamente incorporadas al léxico castellano, sobre todo en las publicaciones donde aparecen con gran profusión. Aquí suscribimos el segundo criterio, admitiendo que la frontera entre lo "común" y lo "raro" es siempre movediza. Conviene, en cualquier caso, emplear las formas adaptadas cuando éstas han adquirido vigencia (*góspel, tecno, rock duro, espiritual*, etc.) También es deseable que la opción elegida se mantenga de manera uniforme a lo largo de un texto (*Manual de estilo Chicago-Deusto*, 2013, p.404).

De acuerdo con el *Manual de estilo Chicago-Deusto*, la línea divisoria entre conceptos comunes o inhabituales en un contexto determinado es muy difícil de trazar. Si bien para un diario generalista, por ejemplo, *jazz* puede ser un término de uso común pero *shoegaze* no, esta Tesis trata sobre periodismo musical especializado, un entorno en el que ambos términos son igual de comunes, lo mismo sucede en la revista objeto de análisis, *Rockdelux*. Hechas las consultas correspondientes, se han tomado algunas decisiones formales que contribuirán a una mejor comprensión de los contenidos presentados en la Tesis. Aquí se especifican.

Nombre de la revista: como se verá en el repaso de la historia editorial de *Rockdelux*, el nombre de la revista experimenta varios cambios desde que nace, en noviembre de 1984, hasta hoy. Inicialmente, se presenta separado en tres palabras (*Rock De Lux*) hasta que, en marzo de 1998, las tres se funden en una: *Rockdelux*. En la investigación, todas las menciones a *Rockdelux* se hacen en una sola palabra aunque pertenezcan a épocas anteriores a esa denominación.

Cursivas y entrecomillados: Como norma general, en *Rockdelux* se presentan en cursiva los nombres de otras publicaciones, mientras que las de su propia editorial se escriben en letra redonda. En la Tesis, todas las publicaciones mencionadas, sean de un grupo editorial o de otro, se presentan en cursiva. Los títulos de discos se presentan también en cursiva. Los títulos de

canciones estarán entrecomillados y con letra redonda. En cuanto a los términos que designan géneros musicales, no se destacan tipográficamente en la Tesis. Esto se aplica tanto a los géneros más extendidos popularmente, como rumba, cumbia o rock'n'roll, como en el de géneros menos comunes para un público no especializado, como antifolk, grime o softcore. La decisión se toma con arreglo a los libros especializados en musicología o sociología musical que se han consultado, como los de Simon Reynolds, Amy Spencer y Charles Gillett.

Mayúsculas: en la Tesis se sigue el estilo de *Rockdelux*, es decir: si el título está en inglés, se escribe la primera letra de cada palabra del título en mayúscula, excepto artículos y preposiciones, exactamente igual que en la prensa musical anglosajona. Por ejemplo: "The Year of the Cat". En otros idiomas, como el francés o el español, solo se escribe en mayúscula la primera letra de la primera palabra: ("Sous la niege", "Enemigos de lo ajeno"). Esto se aplica igual a títulos de discos y títulos de canciones.

Reproducción de textos: esta Tesis tiene entre sus contenidos básicos los extractos de reportajes, entrevistas, editoriales, crónicas y reseñas publicados en *Rockdelux* y *Factory*. Los textos se reproducirán de la manera que reflejen lo más fielmente posible el modo en que fueron publicados, pero se eliminarán los aspectos que no aporten información o puedan causar ruido informativo. En *Rockdelux* hay algunas técnicas que se aplican en determinados momentos de su vida editorial, como presentar en negrita el título de un disco la primera vez que se menciona en una entrevista o presentar el nombre del redactor en mayúsculas en la entradilla. En la Tesis se evitará hacerlo a no ser que se quiera explicar, precisamente, ese detalle. En esos casos, se detallará el asunto en el texto. Por otro lado, se aplica la norma gramatical que suprime la tilde diacrítica en 2008, aunque los textos reproducidos sean anteriores a la norma, de modo que, por ejemplo, la palabra "solo" se escribe siempre sin tilde.

Reproducción del título de los textos: al mencionar los artículos, entrevistas y reportajes, se reproducirán siempre incluyendo el nombre del artista pese a que, en rigor, el título no comprende el nombre del artista. Esto facilita la comprensión. Por ejemplo, no se reproducirá "Safari de azúcar", sino "The Pastels, safari de azúcar". En el caso de las entrevistas realizadas a dos artistas en una pieza conjunta, se reproducirán ambos títulos con el nombre del artista correspondiente. La presentación seguirá el siguiente modelo: "Le Mans, esencias almibaradas / La Buena Vida, la bombonera del pop".

Tipos de texto: En las revistas musicales, los textos dedicados a las críticas de discos y conciertos han recibido diferentes nombres, también en *Rockdelux*: "Crónicas", "críticas",

"reseñas", "conciertos" o términos anglófonos como "live" y "concerts". Para evitar confusiones, en la Tesis se utilizan siempre los mismos dos términos para mencionar textos de este tipo. Se llamará "crónica" a todo tipo de texto crítico sobre conciertos y "reseña" a todo tipo de texto crítico sobre discos publicados en cualquier tipo de formato (LP, EP, CD, etc.)

Tiempos verbales: los contenidos de esta investigación se escriben en presente histórico. Además de hacer más ágil la lectura, el uso del presente se justifica porque la Tesis alude constantemente a textos escritos y publicados. Aun cuando los textos estén escritos hace muchos años, son analizados como lo que son, textos vivos, que hablan al lector en presente, de la misma forma en la que lo hacían cuando se publicaron. Un ejemplo podría ser el siguiente: "Ángel Casas firma un editorial en 1974 en el que reclama una prensa libre de ataduras a la industria musical. En su escrito, sostiene que…"

Moneda: toda la información relativa al precio de las diversas publicaciones mencionadas en la Tesis se ofrece en euros para facilitar la comprensión, aun cuando buena parte de la historia editorial de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. tiene lugar cuando la moneda de curso legal en España es la peseta.

Autores: en los textos en los que el firmante utilice un seudónimo, se mencionará solo su nombre y apellido real. Por ejemplo: César Estabiel, no César Macondo; Jesús Llorente, no Jesús Malsonando.

Explicadas las cuestiones formales en cuanto al modo de presentar las distintas informaciones en este documento, un breve apartado sitúa al lector ante el objeto de estudio de la investigación. Tratándose del eje de la misma, recibirá un amplio espacio en el presente documento, pero, sin profundizar todavía en sus particularidades ni en su historia editorial, se presenta a continuación la revista *Rockdelux*.

1. *ROCKDELUX* EN DETALLE

Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)
En este capítulo se describe la revista estudiada en sus aspectos formales y de gerencia.

1.1 Aspectos formales

Gutiérrez Espada revisa en su mencionado ensayo treinta y seis publicaciones musicales editadas en España entre 1959 y 1976. El autor divide la exposición de una revista musical en tres apartados principales: elementos técnicos, elementos administrativos y elementos profesionales (Gutiérrez Espada, 1976). Dentro de los técnicos, subdivide el apartado en nombre, periodicidad, fecha de aparición y cierre, formato, paginación, precio, impresión, tirada y difusión. Entre los elementos administrativos, precisa los datos referentes a empresa y gerencia. Por último, entre los elementos profesionales, el autor detalla las funciones de cada una de las personas involucradas en la elaboración la revista, normalmente acreditadas en el sumario de las publicaciones, un sumario que, normalmente, se ubica en la tercera página.

En esta Tesis se toma como pauta el método de Luis Gutiérrez Espada, aunque no de forma literal. Para hacer la lectura más cómoda y evitar el aspecto esquemático del relato, no se divide el texto en los apartados señalados, sino que se ofrece en la misma secuencia pero de forma ligada. En un entorno cambiante como el de la comunicación y el de la industria discográfica, han aparecido nuevas formas de confeccionar la propia prensa musical y se han dado cambios en la industria discográfica, pero el sistema de Luis Gutiérrez Espada es igualmente válido, es decir, ha cambiado el campo de estudio pero sirve el método. Como añadido, la investigación presta atención al diseño de arte de las revistas analizadas, algo que se ha desarrollado mucho en las últimas décadas, por entender relevante esa información previa al análisis de contenido.

1.1.1 NOMBRE Y FORMATO

Rockdelux sale al mercado en 1984 con unas intenciones que pronto cambian, en cuanto los primeros responsables abandonan la publicación dejándola en manos de los actuales propietarios. A esos primeros responsables debe atribuirse todo lo relacionado con la primera etapa de *Rockdelux*, desde los contenidos y la distribución de los mismos hasta el estilo de redacción. Por supuesto, también el nombre de la revista *Rockdelux*.

En relación al nombre de las revistas musicales, Luis Gutiérrez Espada distingue cinco grupos de vocablos:

- Nombres con la palabra "música" insertada (*Hilo Musical, Mosaico Musical, Mundo Musical, El Musical, El Gran Musical, Prensa Musical Internacional, Música y Canciones* y *El Musiquero*) muy habituales en los primeros años cincuenta y sesenta, los de los pioneros de la prensa musical en España.

- Nombres con la palabra "disco" insertada (*Discóbolo, Discocar, Discoshow, Discomanía, Disco Expres, Actividad Discográfica* e *Industria Discográfica)* que evoca una primeriza industria discográfica haciendo referencia a su soporte por excelencia, el disco.
- Anglicismos, algunos con relación terminológica directa con la industria musical (*Hit, Hit Parade, Top, Fans, Star, Sound*), otros que relacionan términos afines con la música *(Cymbal, Ritmo, Alta Fidelidad, Sonocontrol, Fonorama, Vibraciones*) y otros que no la tienen (*Kismet, Popular 1 y Special*).
- Nombres que recurren a términos o conceptos en castellano sin relación alguna con la música (*Mundo Joven, Tele-Guía, Rompeolas y Ozono*).

Son muchas las revistas musicales que se han publicado en España con posterioridad al estudio pionero de Luis Gutiérrez Espada. Entre ellas *Star, Boogie, Rock In, Ticket, Rambla Rock, Zona de Obras, Zona de Baile, Ruta 66, Spiral, Enderrock, El Tubo, Heavy Rock,* franquicias anglosajonas como *Metal Hammer, Kerrang* y *Rolling Stone* y revistas musicales gratuitas que experimentan un momento de auge en la década de los noventa, como *aBarna* (posteriormente *aB*) *GoMag* y *Mondo Sonoro*, entre otras. Aunque muy posteriores al ensayo de Luis Gutiérrez Espada, todas ellas podrían ser clasificadas según los criterios que este autor establece en los setenta, pero no es la finalidad de esta investigación. Entre las revistas nacidas posteriormente a su estudio están las revista principal objeto de este estudio, *Rockdelux*, y las dos revistas complementarias que publica en distintos momentos: *Factory* y *Dancedelux*.

a) *ROCKDELUX*: ¿ROCK DE LUJO?

El nombre de la revista principal empieza siendo *Rock De Lux*, formado por tres palabras. La revista trata de tender un puente hacia *Rock Espezial*, su antecesora, para no perder al lector que aquella revista tenía. Obviamente, *Rock Espezial* es un nombre directamente relacionado con el rock como género musical. A partir de los años sesenta, tras la llegada de grupos del Reino Unido al mercado norteamericano –la llamada British Invasion (Gillett, 2008)– y la polémica electrificación del sonido de Bob Dylan (Frith, 1981), el rock se define como un género musical derivado pero diferenciado del rock'n'roll, formal y estilísticamente. A esa formulación del rock, que da lugar a muy diversos estilos musicales en los sesenta y setenta, se adhiere *Rock Espezial* en el momento de su fundación como revista. Damián García Puig, primer director ejecutivo de la revista, añade el concepto de "especial" escrito con "z" para darle un matiz más moderno, más sofisticado. Es la España de los primeros ochenta.

En *Rock De Lux*, tal y como sale por primera vez al mercado (noviembre de 1984), el nombre es una derivación de *Rock Espezial* a la que sus editores propietarios –el propio Damián García Puig como director de publicaciones y Jaime Uriach como editor– quieren dar una pátina de mayor distinción, para lo que recurren a una expresión muy empleada en la publicidad de la época, *deluxe*, expresión inglesa que puede traducirse como "de lujo" o "de gama alta".

En el mercado discográfico, *deluxe* es como se denomina a las ediciones de lujo de los discos. Normalmente se trata de ediciones limitadas, que recogen más canciones que la edición original, además de fotografías en la carpeta interior y demás añadidos que la hacen más atractiva, aunque también más cara. En *Retromanía, la adicción del pop a su propio pasado* (2012), el periodista especializado Simon Reynolds considera las ediciones *deluxe* entre las causantes de que la música de décadas anteriores se siga vendiendo en la actualidad.

> …ediciones aniversario y CDs dobles deluxe con nuevo packaging y promocionados como lanzamientos recientes que eran exhibidos en los sectores más visibles de las disquerías (Reynolds, 2012, p.99).

Sea como reedición de obras musicales del pasado o enfocada a las novedades del mercado, la edición de discos en ediciones *deluxe* sigue estando a la orden del día. Algunos ejemplos de los últimos cinco años son *Achtung Baby Super Deluxe Edition* de U2 (Mercury-Universal Music, 2011), *Algiers Deluxe Edition* de Calexico (City Slang, 2012), *Privateering Deluxe Edition* de Mark Knopfler (Mercury, 2013), *Moondance Deluxe 5CD Set* de Van Morrison (Warner, 2013) y *Definitely Maybe 3 CD Deluxe Set* de Oasis (Sony-BMG, 2014). Si bien este tipo de ediciones se hacían en un tiempo de cara al mercado navideño, en los últimos años se ha convertido costumbre que los nuevos lanzamientos de compañías poderosas, como Universal, Warner o Sony salgan directamente en dos ediciones, la normal y la de lujo, con los añadidos comentados o la correspondiente versión fabricada en vinilo como aliciente.

Rockdelux ha sido a lo largo de su trayectoria un producto caro y muy cuidado, pensado para un lector con un cierto poder adquisitivo y con un nivel cultural medio-alto que exige "algo más" a una revista, por lo que ese concepto *deluxe* encaja con la publicación.

Damián García Puig incorpora el concepto *deluxe* –al que recorta la última letra, dando lugar a multitud de errores en las menciones que se han hecho a esta revista desde otros medios– al nombre de la revista. Este afán de modernidad se refleja en los contenidos de la revista.

Como se ha señalado, tipográficamente, el nombre *Rockdelux* nace dividido en tres palabras (*Rock De Lux).* Así se presenta desde el número 1 (noviembre de 1984) hasta el 150 (marzo de 1998), cuando es modificado en el marco de un profundo cambio de diseño y contenidos. En los textos artículos recogidos puede apreciarse que el nombre de *Rockdelux* se empieza a escribir en una sola palabra desde la mencionada renovación de 1998. A partir de ese cambio, no se vuelve a modificar la forma de escribir el nombre de la revista. Por otro lado, en muchos textos de los ochenta y noventa, los respectivos redactores y colaboradores utilizan las siglas *RDL* para mencionarla. Siguen la pauta dada por una maquetación de portada que también destaca las siglas, exactamente desde el primer número hasta el 32 (julio/agosto de 1987). Después de ese primer cambio en el diseño de la portada, las siglas desaparecen de la cubierta y quedan las tres sílabas que formaban el nombre de la revista, todavía separadas hasta 1998.

A Santi Carrillo nunca le gustó el nombre, que él heredó de sus anteriores editores propietarios. Convencido de que ha envejecido mal, sabe también que hoy *Rockdelux* es una marca establecida, considerada la mejor revista musical de España por parte de los profesionales del periodismo musical especializado, como refleja Ordovás al comienzo de este apartado. En opinión del director de *Rockdelux*, el prestigio que la revista ha adquirido a través del tiempo hace hoy completamente inviable plantear un cambio de nombre.

> *Rockdelux* es un nombre horrible, totalmente anti comercial. Supongo que a los propietarios les sonaba a rock de lujo, una expresión muy ochentas, como *chic*, que también se estilaba, y se quedó así. Además, desde que la revista adquirió una línea editorial determinada, bueno, puede que sea una revista de rock, pero desde luego no solo de rock. Es un nombre muy desafortunado, pero evidentemente ya no lo vamos a cambiar (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

Cuando Santi Carrillo habla de adquirir una línea editorial determinada se refiere a la orientación que la revista muestra en sus contenidos a partir de 1986, cuando Francesc Fàbregas se hace responsable de la publicación, a quien el mismo Carrillo reemplaza un año después. Ambos se apartaron de lo que, hasta entonces y desde su nacimiento, la revista había ofrecido. Como se desprende de diversos editoriales recogidos en la investigación, ni él ni Francesc Fàbregas pueden estar más lejos de la línea editorial que lleva *Rockdelux* en los primeros años. Se profundiza en todo esto en el repaso histórico del segundo capítulo.

> La metamorfosis constante de esta revista siempre ha obedecido a razones de peso: sepultar su desastroso nacimiento y dignificar su crecimiento y desarrollo (Carrillo, 1991, *Rockdelux* 80, noviembre, p.3).

La identificación de *Rockdelux* con el rock como género nunca es tan decidida como la de las anteriores cabeceras, *Vibraciones* y *Rock Espezial*. Esto es incluso motivo de diferencias entre miembros de la redacción, de las que se deriva una decisión que da lugar a una nueva revista en 1985: *Ruta 66,* de carácter y contenidos marcadamente rock. *Rockdelux* siempre se ha postulado, desde la dirección de Carrillo, en defensa de un concepto pop de la música:

> …pop, maravilloso término que asocia a millones de sonidos diferentes, a cuál más rico, a cuál más fascinante" (Carrillo, 1988, *Rockdelux* 44, septiembre, p.62).

La primera portada bajo su dirección (número 29, abril de 1987) lleva por primera vez en *Rockdelux* la palabra "pop" en la cubierta, bajo una foto de la banda británica The Housemartins: "Pop de ahora para gente de siempre" es el titular. También es la primera revista de crítica musical en llevar a portada a Pet Shop Boys (número 103, diciembre de 1993), dúo británico hasta entonces asociado a las revistas adolescentes en las que la música era algo muy secundario. El dúo británico, denostado en la mayoría de las revistas musicales como fenómeno de fans, es objeto, tres años antes, de un reportaje de Diego A. Manrique en el que se analiza su obra con la misma profundidad con la que se aborda a artistas generalmente respetados.

> Trabajan a partir de material poco venerable: la disco music europea, el electro de antro ambiguo. Sin embargo, adoban esos ritmos con primorosas orquestaciones. Y sus canciones dejan un rastro de melancolía... Son los Pet Shop Boys, fabulosos creadores que se esconden bajo las apariencias de simples creadores de éxitos (Manrique, 1990, *Rockdelux* 70, diciembre, p.22).

Pese a haber heredado un nombre con la palabra rock insertada, la línea editorial de *Rockdelux* está encaminada a dignificar el pop, género tradicionalmente denostado en España. Lo argumenta Xavier Cervantes, uno de sus dos coordinadores de redacción entre 1990 y el 2000.

> Se hace una progresiva incorporación del pop en un quiosco que está dominado por el rock. En un momento dado está *Ruta 66,* que es una revista de rock & roll, como ellos dicen, y *Rockdelux,* que contrapone portadas de Pet Shop Boys. Pero, cuando analiza a Pet Shop Boys lo hace desde criterios artísticos muy determinados, valorando la aportación del grupo a la música, a las letras, es decir, yendo más allá

> de lo que sería una revista de pop orientada a los fans, que era lo único que había. Yo veía que había un salto muy radical, porque hasta entonces era el rock el dominante como un nicho de autenticidad, y de pronto ese tratamiento que se aplica al rock en *Ruta 66* es el mismo que aplica *Rockdelux* al pop de Pet Shop Boys, para entendernos. Sería como una dignificación del pop, también la época ayudaba, porque son los años de The Smiths y del pop británico más comprometido, se da una incorporación de letristas con ambiciones literarias, que renuevan bastante el pop. Al ser sonidos blandos entre comillas, las otras revistas no los trataban, porque el pop estaba considerado en España un fenómeno de fans, totalmente vacío de contenido (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

a.1 *FACTORY,* UN GUIÑO A LOS ORÍGENES DEL INDIE

La revista trimestral *Factory* nace en enero de 1994, cuando sus editores propietarios llevaban ya ocho años dirigiendo *Rockdelux*. Para entonces, *Rockdelux* ha superado el centenar de números –el número 100 salió en septiembre de 1993– y tiene una trayectoria que marca con claridad su interés por el pop independiente español y extranjero, especialmente anglosajón.

El origen del nombre de *Factory* va en esa misma línea. Está directamente relacionado con el sello discográfico independiente Factory Records, que opera en la ciudad de Manchester desde 1978 hasta 1992, año en que desaparece absorbido por London Records. Con su nombre, *Factory* hace un homenaje al sello cerrado dos años antes, ejemplo de auto gestión y del espíritu DIY, que vuelve a adoptar la escena independiente en Reino Unido y EE.UU. una década después de la eclosión del punk. Factory es un símbolo del enfrentamiento al mercado discográfico dominado por las multinacionales, lo que se conoce por *mainstream*.

Durante el tiempo en que opera, Factory Records es un sello especialmente influyente en la música independiente británica, el principal impulsor de grupos que han pasado a la historia del pop independiente británico, con mención especial para Joy Division, New Order y Happy Mondays. Alex Ogg dedica un capítulo al sello en su libro acerca de los sellos independientes británicos *Independence Days, The Story of UK Independent Record Labels* (2009) y refleja el peso que tuvo el sello en la música independiente del Reino Unido, un sello que, como otros tantos de las escenas independientes, surge de un local de conciertos. Ogg recoge en su libro las palabras de Vini Reilly, miembro del grupo The Durutti Column, uno de las primeras

referencias del sello, que destaca en *Factory* un modo de trabajar que no se parecía al habitual en la industria musical, especialmente en cuanto al trato al músico.

> You could call it incompetent. It was run in such a way that gave space for human beings to be themselves, and not geared up to some corporate idea of scheduled. By then there was a bigger picture for me with Factory. I'd realised it was special. I didn't feel Factory was a record company. It didn't feel like a record company. I'd had talks with record companies, and found they were bloody awful and I hated them. So Factory wasn't a record company, it was just a group of people with some mad ideas, the imagination to have the mad ideas, and the balls to commit themselves to the things they'd dreamt up[8] (Reilly en Ogg, 2009, pp.321,322).

La identificación de *Rockdelux* con Manchester como capital musical es siempre clara. Cuando, a principios de los noventa, la revista considera que hay una serie de grupos manchegos que merecen su atención por hacer una música interesante y distinta a la que domina el mercado, algo así como una escena manchega, Blas Fernández titula su reportaje sobre el asunto "Albacete-Castilla La Manchester". Además, hay una identificación manifiesta entre la revista y un grupo en concreto de la ciudad inglesa: The Smiths, uno de los mejor valorados por parte de *Rockdelux* en toda su trayectoria aunque, curiosamente, nunca estuvo en Factory (sello), sino en Rough Trade. En 2014, el histórico colaborador José Manuel Caturla menciona a The Smiths como el "grupo estandarte" de la revista.

> El año de la separación de los Smiths, grupo estandarte en *Rockdelux* cuyo último LP, *Strangeways, Here We Come*, solo llegó al número siete de las listas de 1987… (Caturla, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.38).

Alineándose con The Smiths, y por extensión con Manchester, *Rockdelux* se desmarca de *Ruta 66*, que había calificado a la banda de "demasiado ingleses", pero también del resto de la prensa musical del país. Ninguna revista musical española presta interés a The Smiths en los ochenta. *Popular 1* lo hace, pero es para exhibir la delirante homofobia de su redactor jefe al atacar al

[8] "Podrías llamarlo incompetencia. Funcionaba de un modo que dejaba especio a las personas para ser ellas mismas, no estar atadas al engranaje de algo programado. Por entonces yo tenía una gran imagen de Factory. Me di cuenta de que era especial. No me parecía que Factory fuese una casa de discos. No parecía una casa de discos. He hablado con muchas casas de discos, y descubrí que son muy desagradables. De modo que Factory no era una compañía de discos, era solo un grupo de personas con algunas ideas alocadas, la imaginación para tener esas ideas alocadas y las pelotas para comprometerse por las cosas con las que habían soñado". (Traducción propia)

grupo. *Ruta 66*, mucho más respetuosa, se limita a mostrar que el pop británico de The Smiths no le interesa como a sus vecinos de *Rockdelux*.

> No basta con un par de chistes maliciosos, de esos que uno tan a menudo ha utilizado contra los Smiths, para descalificar *The Queen Is Dead*. Necesito otros argumentos. ¿Tal vez un análisis en profundidad? La verdad es que no tengo ni tiempo ni ganas para llevarlo a cabo […] Francamente, no me siento atraído por ese universo gris, lúgubre, introspectivo, débil y pretendidamente autosuficiente en su miseria, que dibujan las letras de Morrisey. […] Vive tus sueños, Morrisey, que yo viviré los míos (Juliá, 1986, *Ruta 66* 11, octubre, p.56).

Factory mantiene el nombre en sus seis años de existencia. En el editorial del número 1 (enero de 1994) saluda al lector mostrando una identificación con el sello de Manchester de mismo nombre, citando incluso el nombre de uno de los dos fundadores de Factory Records, el también presentador de la BBC Tony Wilson.

> *Factory*. Fábrica (¿de sueños?). Warhol. Taller. Factoría[9]. Tony Wilson. Edificio (de papel). Joy Division… Recuerdos del futuro invocados (¿ilícitamente?) por los componentes ultra tóxicos de las tintas (negras) que emborronan este nuevo product(o). Trimestralmente, como esas estaciones cada vez más amorfas de calendarios con memoria numérica, *Factory* se posará en la superficie de los aburridos quioscos después de haber buceado en los subterráneos de la creación recóndita y, ejem, alternativa. No "limits", así que, sin etiquetas, en *Factory* tendrán cabida todos los sabores –musicales, literarios, cinematográficos…– que relucen lejos de los fastos del "stardom"… (Sin firma, 1994, *Factory* 1, enero, p.3).

El editorial refleja una identificación entre la revista y el pop de Manchester, del que se habla mucho en los semanarios británicos de la época como *New Musical Express* pero prácticamente nada en las publicaciones musicales españolas. Seis años después, el número 25 y último de *Factory* (enero del 2000) lo corrobora en palabras de Nando Cruz, que repasa su vida editorial en un artículo titulado "*Factory*, el Antiguo Testamento".

[9] Las palabras "Warhol" y Factoría" hacen también referencia al icono del pop-art neoyorquino de los sesenta, Andy Warhol, y a su afamado estudio de arte: The Factory. Tony Wilson, creador de Factory, negó haberse inspirado en el nombre del estudio de Warhol.

> …con las prisas –las mejores ofensivas deben ser rápidas, inesperadas– y un nombre que hacía referencia al sello de Manchester y también a la comuna artística de Andy Warhol, *Factory* se convirtió, de entrada, en el archivo trimestral de los artículos que no podía asumir mamá *Rockdelux* (Cruz, 2000, *Factory* 25, enero, p.4).

El título del artículo, "*Factory*, el Antiguo Testamento", muestra algo en lo que se incidirá en el análisis del discurso: la autoridad que se arroga *Rockdelux* al relatar lo que sucede en la música y al mismo tiempo el recurso del humor para suavizar la rotundidad de ese mensaje, quitándose importancia aparentemente para, en realidad, hacerse más fuerte como autoridad.

a.2 *DANCEDELUX*; DIVERSIFICACIÓN Y CULTURA DE CLUBS

Por su parte, *Dancedelux*, revista anual publicada por Ediciones RDL/Rockdelux S.L. cada mes de junio desde 1996 hasta 2005, fue una publicación asociada de *Rockdelux* obviamente enfocada al concepto del baile mediante la palabra "dance", que además define un género musical: la dance music. Como término musical, se trata de un concepto que engloba la música electrónica, el hip hop y la cultura de DJs y clubs para crear música, es decir, lo que Simon Reynolds define como "músicas de la era digital". *Rockdelux* dedica un espacio considerable en sus páginas a la música dance y a la figura del DJ como músico, siendo la primera revista musical española que incluye un apartado "DJ" en la habitual sección de crónicas de conciertos.

El nombre *Dancedelux* se presenta separado en tres palabras *(Dance De Lux)* en los nueve primeros números, desde el número 1 (junio de 1996) y sólo en el último número (número 10, junio de 2005) se unen en una sola. Sin embargo, en los nueve años de vida editorial de *Dancedelux*, cuando es mencionaba en la revista principal, su nombre aparece escrito de distinta manera –en una sola palabra o separado en tres– sin que haya un criterio claro para hacerlo, más allá de la voluntad de cada redactor.

b) FORMATO

En cuanto al formato, y siguiendo la clasificación que hizo Gutiérrez Espada, *Rockdelux* estaría encuadrada entre lo que él identifica como "revistas de formato medio", aunque, tal y como el autor advierte, "algunas veces se ha hecho difícil la distinción del formato, incluso con el centímetro en la mano" (Gutiérrez Espada, 1976, p.11). Tal y como pudo constatar Gutiérrez Espada, las revistas musicales rara vez responden a un modelo en cuanto a su formato, siendo

sus proporciones muy variables. En el caso que nos ocupa, el de *Rockdelux* y sus revistas asociadas –*Factory* y *Dancedelux*– hay un claro reflejo de esto. El formato de *Rockdelux* ha fluctuado mínimamente a lo largo de su vida editorial. La anchura es siempre de 22 centímetros, pero la altura varía entre los 29 y los 30 centímetros. Son unas medidas muy similares a las de otras publicaciones musicales contemporáneas, como *Popular 1* y *Ruta 66*, que tienen la misma altura y algo menos de anchura: un centímetro aproximadamente, aunque en estas revistas también varían las medidas a lo largo del tiempo. La inmediata antecesora de *Rockdelux*, *Rock Espezial*, también presentaba unas dimensiones diferentes, en un formato más reducido de 28 por 21 centímetros.

En el caso de *Factory*, el primer número, (número 1, enero-marzo de 1994), presenta un formato diferente a todos los demás: 21 centímetros por 17,5. A partir de ahí, *Factory* se fija el mismo formato de *Rockdelux*, 21 centímetros de alto por 19 de ancho. En el último número de *Factory* (número 25, enero-marzo del 2000) Nando Cruz, coordinador de redacción a su vez de *Rockdelux*, se refiere a ello al relatar la historia de una revista que llega a su fin:

> Pero *Factory* quería ser diferente y, discutiendo el refrán que aconseja no juzgar un libro por su cubierta, Txarli Brown apostó por un formato travieso –¡un centímetro y medio menos de ancho!– e indiscutible durante la friolera de tres meses, es decir, hasta el número dos (Cruz, 2000, *Factory* 25, enero, p.4).

Nando Cruz se refiere en al artículo a Carles Closa, diseñador gráfico barcelonés acreditado como Txarli Brown en unas ocasiones y como Charly Brown en otras, responsable de la maquetación de *Factory* durante toda su existencia.

Por último, *Dancedelux* se presenta a lo largo de sus diez números con un formato cuadrado que imita la carpeta de un LP de vinilo, es decir, 31 centímetros por cada lado. El auge de la música electrónica trae consigo un repunte del vinilo como soporte musical, utilizado por los DJs en sus sesiones, en detrimento del CD. En una revista con una orientación tan clara hacia la electrónica y la cultura de clubs, el formato se complementa perfectamente con los contenidos y el propósito.

1.1.2 PAGINACIÓN Y PRECIO

Rockdelux ha variado mucho su paginación a lo largo de su historia. Sale por primera vez al mercado con noventa y seis páginas, veintiocho más que las que tenía fijadas su antecesora

Rock Espezial –sesenta y ocho, un estándar en las revistas–, siendo publicidad en torno a un 10% de esas páginas. Durante el primer año, *Rockdelux* se mantiene en una inusual cifra que ronda las cien páginas. Incluso, en momentos puntuales (número 9, julio de 1985) llega a ciento doce páginas, con veinte de publicidad.

En 1986, la revista empieza a reducir paginación. Durante los primeros meses pasa a ser de ochenta y cuatro páginas, hasta que Francesc Fàbregas se incorpora a la dirección de la revista (número 17, abril de 1986). En ese momento se empieza a detectar un criterio claro a la hora de elaborar técnicamente la revista, criterio que cuesta encontrar en todo el primer periodo –el que va del número 1 al 16– en términos de maquetación y tipo de papel, por ejemplo. En lo que se refiere a la paginación, en abril de 1986 queda establecida la norma de las sesenta y ocho páginas por número, las mismas que había tenido *Rock Espezial* años antes. Todavía seguiría habiendo doce números al año, pero a partir de 1987, los meses de julio y agosto se cubrirán con un número especial de setenta y seis páginas que saldrá en julio, dejando agosto sin revista, un descanso anual que, a partir de ahí, se mantiene como norma. El primer número especial de verano sale en julio de 1987 (número 32, julio/agosto de 1987) con setenta y seis páginas.

No hay cambios significativos en la paginación en los años inmediatamente posteriores. La revista acostumbra al lector a encontrar sus contenidos en el mismo orden siempre, dejando el mismo espacio a la publicidad y a sus secciones principales. El orden en los contenidos es una característica principal de *Rockdelux* en su aspecto formal a partir de abril de 1986, con el establecimiento de la dirección en Barcelona.

En 1999 (número 159, enero de 1999) la paginación queda establecida en sesenta y ocho páginas para todos los números, incluido el de verano, lo que se mantiene hasta el verano de 2001 (número 187, julio/agosto de 2001). Ese número sale con ochenta y cuatro páginas. A partir de ahí, la revista sale con las sesenta y ocho páginas ya habituales, intercalando algunos números de ochenta y cuatro páginas aunque no sean los meses de verano: (número 196, mayo de 2002, número 199, septiembre de 2002).

En octubre de 2002 *Rockdelux* cumple 200 números. El hecho es celebrado con un número especial de doscientas páginas, la mayor cifra alcanzada hasta entonces en su vida editorial. La revista adopta las ochenta y cuatro páginas como norma durante el año siguiente. En otoño de 2003 (número 211, octubre de 2003) sale por primera vez con cien páginas. Tras dos números más de ochenta y cuatro páginas, en enero de 2004 *Rockdelux* inicia una etapa de seis años en

la que se establecen las cien páginas hasta enero de 2010 (número 280) en el que sale con noventa y dos.

Con la llegada al sector de la crisis económica, *Rockdelux* reduce el número de páginas y ajusta la tirada, manteniendo la calidad del papel y de la impresión. A partir de enero de 2010 se ven diversas variaciones en el número de páginas, que se reduce a noventa y dos (número 280, enero de 2010) y finalmente a ochenta y cuatro (número 281, febrero de 2010). Actualmente, la paginación de *Rockdelux* es esa misma, ochenta y cuatro, salvo en los números de enero y septiembre de cada año, que salen con noventa y dos páginas.

En relación al precio, *Rockdelux* tiene un precio de salida, al cambio, de 1,8 euros. El precio va aumentando durante la segunda mitad de los ochenta. En 1992 *Rockdelux* costaba 2,4 euros, mientras que el especial de verano cuesta 3,16 euros. Este modelo se mantiene durante dos años. A partir de 1997 (número 137, enero de 1997) el número de enero incluye, junto con el resumen del año, un CD exclusivo recopilado por los editores propietarios de la revista con las canciones más destacadas del año, lo que encarece la revista: el número de enero empieza a costar 4,36 euros. Poco después, en marzo de 1998, se da un cambio estructural y de diseño en la revista; en el número 150 (marzo de 1998), se empieza a utilizar un papel distinto, de mayor calidad, para algunas secciones. En ese momento, el precio queda establecido en 2,7 euros para todos los números y 5,10 euros para el de enero, siempre con CD adjunto.

En la primavera de 1999 (número 162, abril de 1999) *Rockdelux* publica un disco diferente a los anteriores, diferente porque no es una recopilación, sino un disco producido por la propia *Rockdelux* o, mejor dicho, por Sinedín Music, un sello creado por los editores de *Rockdelux.* El primer disco sale en colaboración con la compañía independiente asturiana Astro Discos.

Se trata de la grabación del concierto del grupo asturiano Manta Ray en el Festival de Cine de Gijón de 1998: publicada con el título *Score, un concierto de Manta Ray*. A partir de ahí, cada número de la revista pasa a costar 5,10 euros, incluyendo siempre un CD exclusivo. El CD completa un informe anunciado en portada sobre un sello discográfico independiente, europeo o norteamericano.

En enero de 2004 (número 214), la revista establece la norma de cien páginas en todos los números, pero mantiene el precio de 5,10 euros. Ese año, coincidiendo con el 20º aniversario de *Rockdelux*, Ediciones RDL/Rockdelux S.L. adjunta como regalo a la revista un libro de entrevistas escrito por el colaborador Pablo Gil, firma habitual de la revista: *El pop después del fin del pop* (Ediciones RDL/Rockdelux S.L. 2004).

La revista se sigue acompañando de un disco todos los meses. Los discos consisten en recopilaciones confeccionadas por Santi Carrillo y Juan Cervera, muestras de sellos discográficos concretos o, en casos puntuales, CD producidos por *Rockdelux.* Algunos de ellos son *The Rockdelux Experience, el concierto del año* (2007), la grabación del concierto homenaje a Pedro San Martin *PSM Festiva*l (2011) o el disco exclusivo del autor norteamericano Micah P. Hinson para la revista, un recopilatorio de rarezas y caras B *The Micah P. Hinson And Junior Arts Collective* (2012) que, como los anteriores, solo se puede adquirir comprando la revista del mes correspondiente. Se detalla este asunto en el segundo capítulo (ver 2.2: "Ediciones RDL/Rockdelux S.L. y su labor editorial").

En el año 2013, la paginación de *Rockdelux* queda fijada en ochenta y cuatro páginas y el precio en 5.30 euros. En enero de 2014 se rebaja el precio a 4.90 €, pero sin reducir por ello el número de páginas. En abril de 2014 (número 327) *Rockdelux* abandona la tradición de incluir un CD con la revista. El editorial de ese número justifica esta acción por entenderlo un modelo agotado, debido al acceso a cualquier tipo de música desde plataformas de pago o gratuitas, los portales de los sellos o las páginas de los propios artistas. No obstante, anuncia que *Rockdelux* seguiría añadiendo el CD en los tres primeros números del año, aquellos en los que se recoge lo más destacable del año terminado a juicio de los redactores y lectores de la revista.

El formato digital de *Rockdelux* está todavía en un proceso de consolidación. Arrancó en 2011, trasladando la publicación íntegramente a diversas plataformas de pago para ordenadores y tabletas. Pero las cifras de ventas de esta versión son poco menos que simbólicas en este momento, apenas apreciables. La versión digital, nacida en 2011, siempre se ha mantenido en un precio de 3,03 euros por tener unos costes más reducidos de elaboración.

En lo que se refiere a las dos revistas asociadas, *Factory* tiene una paginación fija en sus años de existencia: sesenta y ocho páginas del número 1 al 25. Lo mismo sucede con *Dancedelux*, en su caso con ochenta y ocho páginas a lo largo de sus diez años.

1.1.3 MAQUETACIÓN Y DISEÑO DE ARTE

Atendiendo al diseño, en *Rockdelux* deben delimitarse las dos mismas etapas de las que se ha hablado en términos de contenido. Una primera, desde la salida al mercado hasta la incorporación de Francesc Fàbregas a la dirección, y una segunda en la que, con muchos cambios significativos en el camino, la revista se ha mantenido en una misma dirección, la de recuperar el prestigio perdido y asentarse con una línea editorial clara. El diseño ha sido un

reflejo de esto. Como se desprende de los editoriales de Santi Carrillo recogidos en diversas épocas, tan importante es en *Rockdelux* el contenido como el aspecto externo y la distribución de los textos, algo a lo que se ha referido en muchas ocasiones.

> Paralelamente al contenido editorial o ideológico, el otro gran reto que *Rockdelux* asumió desde sus comienzos fue el de mejorar la imagen, lavarle la cara a una publicación que había desdeñado el envoltorio estético hasta límites inconcebibles (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.3).

En todo caso, y pese a que puede verse claramente que la segunda etapa –desde la dirección de Fàbregas primero y Carrillo después–, es una misma larga etapa en la que los cambios que se dan en la revista van en la misma dirección, una mejora paulatina, una concreción de los contenidos y la búsqueda de un diseño claro y elegante, se sitúa en esta investigación un punto de inflexión en marzo de 1998. En ese número 150 de *Rockdelux*, el propio Santi Carrillo habla, al presentar una transformación profunda en aspecto y contenidos de la revista, de una "nueva etapa". De su editorial se desprende que no solo en *Rockdelux* se inicia una nueva etapa, también en los medios de comunicación en general y en la propia industria musical, en la que Carrillo observa un peligroso estancamiento.

> Es una manera de celebrar el principio de una era que intuimos puede coincidir con algunos replanteamientos en la industria discográfica para regenerar una escena musical que busca salidas a su estancamiento en todos sus frentes; también, por supuesto, desde los medios de comunicación es necesario aportar ideas que reduzcan lo más posible la sensación de cansancio o fracaso que en ciertos ámbitos se respira […] Aquí arranca el nuevo *Rockdelux* y aquí estamos dando la cara al inicio de esta nueva etapa, en una dinámica de reforma cargada de ilusión y buenas intenciones. Bienvenidos (Sin firma, 1998, *Rockdelux* 150, marzo, p.3).

De acuerdo con las palabras de Carrillo, se ubica en ese momento, marzo de 1998, el principio de una nueva etapa en el diseño de *Rockdelux* que llega hasta el final del periodo de la investigación (año 2000) y mucho más lejos, hasta la *Rockdelux* de nuestros días, a pesar de los cambios e incorporaciones que ha habido en los responsables de arte de la revista.

a) PRIMERA ETAPA: DEL NÚMERO 1 (NOVIEMBRE DE 1984) AL 16 (FEBRERO DE 1986)

Etapa que va desde el nacimiento de la revista en noviembre de 1984, editada por Crisis Editorial y con un domicilio social dividido entre Madrid y Barcelona hasta que Francesc Fàbregas se incorpora a la dirección, organiza un equipo profesional que funda Ediciones RDL/Rockdelux S.L. y devuelve su sede a Barcelona.

El diseño de *Rockdelux* en sus inicios (1984-86) está a cargo de Jordi R. Brusi y Javier J. Campos, y no difiere del de las revistas musicales con las que compartía espacio, especialmente de las revistas de heavy metal o de *Popular 1*, una revista que no es propiamente heavy, pero tiene su misma estética llamativa y una gran profusión de colores chillones.

Es necesario puntualizar que, tradicionalmente, las revistas musicales españolas han reflejado en sus portadas actitudes escénicas de los músicos en acción, principalmente guitarristas y vocalistas en plena actuación, construyendo un imaginario arquetípico que ha tenido muy pocas excepciones. Una de ellas es *Rockdelux*. Aunque puntualmente ha reproducido en portada este tipo de imágenes con artistas como Tina Turner (número 5, marzo de 1985 y número 30, mayo de 1987), Guns N'Roses (número 76, junio de 1991), Prince (número 91, noviembre de 1992) o PJ Harvey (número 126, enero de 1996), *Rockdelux* huye por lo general de las imágenes captadas en el escenario, y opta por las fotografías posadas en estudio, en las que el artista se presenta en plano corto y con una expresión a veces seductora, a veces introvertida y reflexiva.

Al principio de su trayectoria, la mancheta de la revista está compuesta por las siglas RDL en tipografía de gran tamaño –en un color cambiante sin un criterio definido– y las tres palabras, Rock De Lux en mayúsculas, colocadas en la fila inferior respecto a las siglas. El motivo gráfico de la portada es normalmente solo uno, aunque esporádicamente se le suman dos o tres imágenes más pequeñas, que ocupan la parte derecha de la página. A la izquierda se disponen en batería los titulares que anuncian los temas más importantes de la revista.

En cuanto al texto, se alternan columnas con texto justificado y columnas con bandera a la derecha, sin que se pueda apreciar tampoco un criterio para emplear un estilo u otro. La misma confusión se detecta en la tipografía empleada, mezclando tipos de letra con serif y sin ella. La impresión general es caótica, como ya se ha explicado antes.

b) SEGUNDA ETAPA: DEL NÚMERO 17 (ABRIL DE 1986) AL 150 (MARZO DE 1998)

Esta etapa abarca desde que comienza la dirección de Francesc Fàbregas (nº 17, abril de 1986) hasta que *Rockdelux* incorpora a Rafamateo a la maquetación, cambiando el aspecto de la revista. En esta etapa, *Rockdelux* llega al número 100 (septiembre de1993) lo que celebra un especial con algunas novedades leves en el diseño, no como para establecer una nueva etapa.

En 1986, con Francesc Fàbregas ya en la dirección, los nuevos propietarios editores de la revista comunican inmediatamente al lector que una etapa ha terminado y comienza otra, también en cuanto al diseño y la colocación de contenidos en la revista.

> Una vez superado con creces el primer aniversario de esta singladura llamada *Rockdelux* nos hemos aventurado a dar un paso importantísimo en la remodelación de esta (tu) revista para mejorar a todos los niveles su confección interna y ganar así una mayor rigurosidad temática –algo que se iré viendo número a número- y ofrecer un mejor y más cuidado diseño gráfico y encuadernar el resultado en un nuevo y más holgado formato… (Sin firma, 1986, *Rockdelux* 17, abril, p.3).

Además de la información relativa a maquetación y diseño, es importante señalar que el editorial marca el comienzo de una nueva etapa en la que *Rockdelux* hace un esfuerzo por mantener a su lector informado de todo lo que sucede en la revista, así como de los cambios en aspecto o contenidos que se vayan produciendo. Una característica importada de las cabeceras anteriores y que se mantiene indefinidamente, extendido a las dos revistas asociadas.

Con la incorporación de Santi Carrillo a la dirección de *Rockdelux* en abril de 1987 llegan cambios visuales a la revista. Los diseñadores de esta etapa son tres: Jacint Ballús, Salvador Calaf y Joan Manuel Jubany, siendo éste –incorporado en 1992– el que más tiempo está al cargo. De su mano llegan los cambios más relevantes en maquetación y diseño en *Rockdelux*. Jubany establece las líneas maestras que hereda en 1994 Rafamateo. Aunque la mancheta no cambia todavía, empieza a haber un solo color dominante en la portada, al tiempo que se advierte una notable reducción en la cantidad de texto que contiene. Ambas tendencias irán consolidándose a lo largo de los siguientes años, junto con la presencia creciente del blanco como fondo de las páginas, lo que favorece la legibilidad y la limpieza de la página.

En el número 33 (septiembre de 1987), la portada dedicada al grupo norteamericano de hip hop Run-DMC presenta una nueva tipografía en la mancheta, que además aparece inclinada. No dura más que dos números: son tiempos de pruebas en *Rockdelux*, de diferentes apuestas por

la forma de mostrar los titulares (en un solo color o en varios, en negrita o letra redonda) y de experimentar con una mancheta que sigue sin quedar fijada. Todavía está por llegar una definición visual del estilo de la revista, cosa que empezará a notarse en 1989.

El número 49 (febrero de 1989), con portada dedicada a la banda norteamericana Ramones, cambia la mancheta, que se hace ya uniforme para todas las portadas, independientemente del color dominante en la imagen. El fondo de la mancheta es rojo y sobre él aparecen escritas la palabra Rock en mayúsculas –en grandes tipos de color blanco– y las palabras De Lux en versalitas, en tipos más reducidos y en color negro. Este cambio de mancheta, primer cambio realmente notable en el diseño de *Rockdelux*, se mantendrá hasta 1994, hasta la llegada de Rafamateo. El diseñador malagueño recibe el encargo de renovar completamente el arte de la revista. Su propuesta se acepta y mantiene por cuatro años, desde abril de 1994 (número 107, Smashing Pumpkins en portada) hasta marzo de 1998 (número 150, Jarvis Cocker en portada).

La incorporación de Rafamateo empieza a mostrar un nuevo estilo desde el primer número en el que se encarga de ello (número 107, abril de 1994), que presenta modificaciones en mancheta, uso de colores y tipografía.

> …en abril, *Rockdelux* sustituye el diseño atemporal de línea clara de Joan Manuel Jubany por los trazos ciberdélicos de Rafamateo, que irá mutando en los siguientes años en pos de una modernidad huidiza (Llauradó, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.78).

Rafamateo había destacado como diseñador a raíz de los carteles que diseñaba para salas y clubes malagueños especializados en música de baile. De esos trabajos le llega la oportunidad de diseñar las portadas de la trilogía de Fangoria *Una día cualquiera en Vulcano* (1992), que lo dan a conocer entre los nuevos ilustradores y diseñadores. Tras la llamada de *Rockdelux* y su incorporación a la revista, cada número empieza a tener un patrón cromático.

Las influencias de Rafamateo son, principalmente, el colectivo británico The Designers Republic y David Carson, diseñador norteamericano que se hizo muy popular en 1992 como director de arte de la revista norteamericana *Ray Gun*. Rafamateo trata de aplicar su audacia al trabajo que hace como diseñador de *Rockdelux*.

> David Carson fue el diseñador que lo puso todo boca abajo. Literalmente. Cambiaba radicalmente el logotipo de la revista en cada número, es lo más anti comercial que existe. Además, era muy agresivo con la funcionalidad del texto,

> cogía parte del texto y lo cortaba de manera que apenas se podía leer, algo muy radical, pura plástica (Entrevista a Rafamateo, 2013, 3 de septiembre).

Rafamateo no llega a tanto en *Rockdelux*: "Santi Carrillo no me lo hubiera permitido". El logo, por ejemplo, no se puede modificar. Pero, desde su entrada en *Rockdelux*, algunos detalles empiezan a cambiar. Él está al tanto de lo que se lleva en aquel momento en el diseño de vanguardia, y lo aplica desde el primer momento. Un ejemplo de esto es la estética cibernética.

Los noventa son los años de la reivindicación del ordenador en el diseño gráfico. Las líneas finas y redondeadas, muy difíciles de hacer manualmente, se hacen presentes en las revistas que aspiran a ser modernas, y *Rockdelux* es una de ellas. La portada del primer número con Rafamateo como diseñador (número 107, abril de 1994) lo demuestra. Sobre la fotografía del grupo norteamericano Smashing Pumpkins están presentes los cuadros con esquinas redondeadas en la mancheta –similar a la anterior pero con una letra sin serif–, y también en la línea de color que enmarca la fotografía.

A partir de ese número y hasta la siguiente etapa, ese marco redondeado será siempre de un color distinto, y le dará uniformidad cromática a la portada. Otra característica presente en el diseño de esta etapa es el uso de minúsculas. Los titulares de la portada aparecen casi siempre en minúsculas, incluidos los nombres propios, siguiendo la tendencia del momento. El uso de minúsculas plantea una ruptura de reglas gramaticales, en cuanto a que ni siquiera llevan mayúscula inicial, lo que resulta bastante rupturista. El número 113 (noviembre de 1994) presenta una de las portadas más interesantes de la historia de la revista. A las tendencias vanguardistas incorporadas por Rafamateo se le suma el hecho escoger un mito clásico de la música como motivo, en este caso el canadiense Neil Young. Un tratamiento cibernético de la imagen, una falta de claridad premeditada y un abigarramiento de elementos superpuestos más llamativos cuando el que va en portada es un clásico del siglo XX, personaje habitual en revistas de iconografía muy clásica. Es una portada que no hubiera resultado tan rompedora de haberse centrado en un grupo de música electrónica. Sin embargo, en el caso de Neil Young sí lo es, transmite un eclecticismo que la propia revista tiene por bandera en sus contenidos.

La etapa más radical del diseño de Rafamateo es la que va de 1996 a 1998. Ahí es donde el diseñador aplica el espíritu rupturista de su admirado David Carson a las portadas de *Rockdelux*. A esta etapa corresponden los titulares cortados o fragmentados, como de una fotocopia defectuosa, o incluso boca abajo. Ejemplos claros de esto los encontramos en los números 134, 135 y 136 (octubre, noviembre y diciembre de 1996), con portadas cuyo motivo

central son los grupos Oasis, Pearl Jam y Suede, portadas en las que el texto estaba completamente sometido al diseño. En las cartas de los lectores de esta época puede verse que el nuevo diseño causa controversia, muchos lo atacan y otros muchos lo alaban.

David Carson influye mucho a Rafamateo y, en consecuencia, a alguno de los pupilos que el diseñador tiene. Uno de ellos es Sergio Ibáñez, que, poco después de conocer a Rafamateo, comienza a diseñar una nueva revista llamada *aBarna* –luego pasará a llamarse *aB*–, que abre en los noventa el mercado de las revistas gratuitas, una competencia directa de *Rockdelux*. En cierta manera, *aBarna* era más moderna y más de últimas tendencias que *Rockdelux*.

> Era normal, venía del underground, mientras que *Rockdelux* intentaba estar en la onda, saber qué estaba pasando en el *underground*, pero, tenía la ortodoxia de que tenía que ser clara, funcional, porque tenía a un montón de gente que la compraba. Yo tenía que jugar en esa línea combinada, y esto es lo que se va viendo en los números de esos años (Entrevista a Rafamateo, 2013, 3 de septiembre).

Antes del cambio de diseño del número 150 (marzo de 1998), *Rockdelux* aprovecha los números inmediatamente anteriores para anunciar de forma escalonada al lector que hay cambios inminentes. Por ejemplo, el número 148 (enero de 1998) incorpora un dibujo de Jordi Labanda en la página del editorial en el que puede verse un receptor de fax recibiendo el mensaje "os mando el nuevo logo". En la parte superior de la hoja de papel dibujada se puede leer *Rockdelux,* escrito por primera vez en una sola palabra y en mayúsculas, tal y como se mantendrá hasta hoy. Un mes después, en el número 149 (febrero de 1998), el mismo ilustrador dibuja en la misma página a un niño con una pala de enterrador en la mano. A sus pies, una tumba en cuya lápida se leen las palabras Rock De Lux. La revista avisa al lector de los cambios que están por llegar, pero sin desvelarlos del todo.

Además de esto, en páginas interiores del mismo número (página 17), se publica una falsa portada. Bajo el nuevo nombre de la revista hay una fotografía a página completa de algunos de los propietarios y principales colaboradores de la revista posando con orgullosa expresión propia de estrellas del rock: Santi Carrillo (director), Francesc Vaz (director ejecutivo), Xavi Cervantes (coordinador de redacción), Juan Sala (director de fotografía) y Rafamateo (diseñador). En la página contigua, una frase publicitaria: "Esta portada no la verás en ningún sitio, sé testigo del cambio definitivo", emplazando al lector a ese cambio que se producirá en el número siguiente. Dentro de esta cuarta etapa, concretamente en el número 148 (febrero de

1998), desaparece el editorial que siempre se había incluido en la página 3 de cada número bajo el epígrafe "Open".

c) TERCERA ETAPA: DEL NÚMERO 150 (MARZO DE1998) EN ADELANTE

Esta etapa se abre con un profundo cambio de diseño estructura y distribución en sus páginas. 1998 es el año del cambio más profundo en la historia de *Rockdelux*, un cambio que afecta tanto al diseño como a los contenidos de la revista e incluso al tipo de papel. Lo resume el colaborador Oriol Rodríguez en el número 333 (noviembre de 2014) en el que *Rockdelux* celebra sus treinta años de historia.

> 1998 comportó el inicio de una nueva etapa para *Rockdelux*. Transformación que no afectó a la línea editorial de la revista, pero sí a su semblanza, dando luz a un logotipo que aún hoy sigue siendo la base de la imagen de la publicación (Rodríguez, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.102).

Al cuarto año de la incorporación de Rafamateo como diseñador, el director de *Rockdelux*, Santi Carrillo, se cansa del estilo agresivo que presentaba la revista.

> Basta ya de la fase expresionista, Rafa, me decía Santi. Y es que, de la misma forma en que David Carson estuvo en el aire, también dejó de estarlo. Llegó a las revistas de tendencias una oleada de sobriedad, de diseño claro y con poco texto: "el silencio después de ruido", podríamos decir (Entrevista a Rafamateo 2013, 3 de septiembre).

El cambio llega 1998, pero el diseño de *Rockdelux* ya anticipa meses antes que se está planteando cambiar su apariencia. Se aprecia, sobre todo, en el logotipo de la portada, objeto de experimentación para el diseñador, que se ensaña con él en los últimos números previos al cambio del número 150. Las últimas veces que se utiliza el antiguo logo, del número 145 al 149, Rafamateo lo manipula como no lo había hecho hasta entonces; surca las letras del logo con unas rayas agresivas, agrieta sus bordes o lo salpicaba con una mancha de pintura de trazo infantil. El ejemplo más claro es la portada de la islandesa Björk (número 145, octubre de 1997). El mensaje es claro; este modelo está acabado, es el momento de cambiarlo.

En la redacción de *Rockdelux* gustaba mucho la sobriedad de *Wired* y *Spin*. Ambas revistas, especialmente *Spin*, reducen el juego tipográfico hasta hacerlo casi desaparecer. Bajo su influencia, *Rockdelux* entra en una etapa completamente distinta, comandada por la sobriedad

y la simplicidad. Pero no es solo el diseño lo que cambia: con el cambio radical de 1998 se da también un cambio estructural en la revista. A partir de ahí se incluye un encarte para la sección de críticas de discos que permite extraerla y coleccionarla. *Rockdelux* apuesta por un diseño ya no tan basado en el grafismo como en los materiales utilizados. Cambiar el papel de una sección, utilizar papel sin estucar, darle un acabado más mate a un determinado apartado, este tipo de cosas marca el diseño de *Rockdelux* a partir de 1998 y hasta hoy.

En esta etapa de *Rockdelux*, es preciso señalar la aparición de una sección cuya relevancia es grande en cuanto al contenido, pero afecta también al diseño. Se trata de "Me, Myself & I". Bajo ese título, tomado de la canción del grupo norteamericano De La Soul, el director de *Rockdelux* se da un espacio para opinar sobre diversos temas, normalmente musicales, pero en muchos casos también ajenos a la música. La sección aparece en una de las últimas páginas de cada número y se acompaña de otros textos de menor extensión y de apoyos gráficos. Uno de esos grafismos era el complemento del artículo de opinión de Santi Carrillo. La importancia de esta sección en cuanto al diseño es la incorporación de una viñeta fija para ilustrarla, pero también el lugar que esa sección, con otro título, ocupará en el futuro.

Tras el número especial 200 (octubre de 2002), Nacho Antolín releva a Rafamateo en las funciones de maquetación y diseño. Para entonces, las líneas maestras en el diseño de *Rockdelux* están definidas, Antolín, continuista con el sobrio estilo implantado por Rafamateo a partir del número 150, lleva más allá la búsqueda progresiva de una presentación lo más clara posible, con mucho blanco en el fondo y una absoluta ausencia de colores chillones o saturados, algo tan presente en la primitiva época de *Rockdelux*.

El mismo estilo diáfano es el que aplica Antolín a la maquetación de *Dancedelux*. Extinguido *Factory*, "el fanzine de lujo", a decir de Santi Carrillo, en enero del 2000, *Dancedelux* era la única revista asociada a *Rockdelux* que publica Ediciones RDL/Rockdelux S.L. Se edita desde junio de 1996 hasta junio de 2005, siempre con un diseño extremadamente claro y liviano que ya es un sello también en *Rockdelux*.

En cuanto a *Factory*, su diseño es distinto a las dos revistas anteriores en la medida en que es una revista distinta. *Factory* es una publicación de estética fanzine, editada en blanco y negro hasta sus últimos cinco números y no hay en ella ningún afán de resultar moderna o sofisticada. Su responsable de arte, Txarli Brown, dota al trimestral de una maquetación sobria, que favorece la lectura sin distraerla con motivos gráficos. Es una revista sin secciones (hasta el

número 21, enero de 1999), sin columnas de opinión, reseñas de discos ni sección de correo; el margen para plantear particularidades de diseño en unas zonas u otras es mínimo.

En 1999 el diseñador Peru Izeta se incorpora al diseño de *Factory* formando tándem con Txarli Brown. Ambos renuevan el aspecto de la revista, cambian mancheta y la distribución de contenidos, al incorporar una sección (llamada "Facts") de seis páginas completadas con noticias breves y entrevistas en formato comprimido.

> Las últimas cuatro entregas de *Factory*, del 21 al 24, han sido las del cambio. A todo color y con una estructura que abandona por fin el concepto "quince artículos y dos grapas" (Cruz, 2000, *Factory* 25, enero, p.4).

En 2008, con Nacho Antolín al frente del diseño de *Rockdelux*, la publicación presenta algunos leves cambios en el diseño, contenidos y distribución. Aunque las modificaciones no cambian su aspecto tanto como lo habían hecho en ocasiones anteriores, la revista les da la importancia suficiente como para dedicarles un editorial de Santi Carrillo, que lo titula "Nuevos aires". No hay cambios significativos en la maquetación de *Rockdelux* a partir de ese momento.

> Aquí empieza un nuevo episodio en la larga aventura de *Rockdelux*. Más de veintitrés años después de su nacimiento, y a pesar de lo mucho que han cambiado la sociedad y las maneras de acceder a la información, citar el nombre de *Rockdelux* sigue siendo todavía garantía de debate a favor o en contra entre gran parte de sus seguidores, o incluso no seguidores. Es una característica más de una línea editorial que, más allá de polémicas, se concreta en una guía de propuestas seleccionadas con criterio y se sustenta en el buen hacer periodístico de unos colaboradores bregados en los recovecos de la historia y en las sorpresas del presente; de esa conjunción, como es obvio, nace la mejor explicación razonada de una actualidad que no surge del azar ni del olvido de todo lo que le ha precedido. […] Las noticias de *Rockdelux*, este mes, son dos. La primera, de orden interno, es que después de trece años Xavier Cervantes, siempre impecable en su función al frente del timón de la coordinación de la revista, deja su cargo en la redacción en busca de nuevos retos profesionales (tranquilos, no desaparece; seguirá colaborando). La segunda novedad es el estreno de un nuevo diseño (como se visualiza excepcionalmente en la portada de este mes), que incluye alguna que otra sorpresa. Nacho Antolín se ha encargado de remodelar la maqueta para dotarla de mayor claridad y legibilidad. A este relevante hecho se añade que el apartado de críticas (conciertos, cine, libros,

> discos, etc.) se traslada en bloque a la parte final de cada número en un intento de unificar una de las bazas que mejor explican la idiosincrasia de *Rockdelux*, ese espacio donde la opinión, la que define sin coartadas el pensamiento de la publicación (y que tanto se valora en los números de enero de cada año), acaba primando sobre la información (Carrillo, 2008, *Rockdelux* 259, febrero, p.3).

En cuanto a *Dancedelux,* la dirección de arte corre a cargo de Rafamateo. Santi Carrillo le da la opción de elegir el formato, la portada y todo el interior. El número 1 (junio de 1996) es muy bien recibido y su diseño alabado, quedando descatalogado poco después de salir. La revista llega a ser conocida como la *biblia* de la música electrónica en España.

1.1.4 IMPRESIÓN Y CALIDAD DEL PAPEL

La calidad de impresión no es un tema menor en *Rockdelux*. Desde abril de 1986 *Rockdelux* trata de ser un referente en el periodismo musical en España, tan falto de modelos. Es una revista que entiende como un valor indiscutible la durabilidad de sus planteamientos, análisis y juicios, en este caso sobre música. *Rockdelux* desea perdurar y ser una publicación no sólo de consumo mensual, sino también de consulta, una suerte de enciclopedia musical de nuestro tiempo. La utilización de un papel caro y de excelente calidad –que no amarillea con los años– de un encarte en papel cartón coleccionable para sus reseñas de discos y conciertos y de un papel especialmente cuidado y grueso para sus portadas, de manera que resulte fácil distinguir cada número al tacto en caso de tenerlos encuadernados, son detalles que hablan de una revista que puede ser coleccionada y consultada con facilidad años después de haberse publicado.

Es importante señalar la dificultad de separar la información referida exclusivamente a la impresión de *Rockdelux* del diseño, ya que la utilización del papel es, en sí, una apuesta de maquetación y diseño tanto como la elección de los diversos tipos de letra o los colores de fondo de página. Rafamateo recalca la importancia del tipo de papel y de impresión en el acabado de *Rockdelux*.

> El diseño de una revista ya no consiste tanto en el grafismo como en el hecho de utilizar un material u otro: cambiar el papel, utilizar un acabado mate en lugar del tradicional con brillo, por ejemplo. Son estrategias de diseño más que ninguna otra cosa (Entrevista a Rafamateo, 2013, 3 de septiembre).

Por esta razón hay cuestiones que aparentemente solo son sobre diseño, pero también se detallan en este apartado de la impresión por considerarlos relevantes en la investigación.

a) IMPRESIÓN Y CALIDAD DE PAPEL EN *ROCKDELUX*

El tipo de papel de *Rockdelux* es un aspecto importante en la vida editorial de la revista, un elemento que se ha cuidado especialmente desde la segunda etapa, a partir de abril de 1986.

En los primeros tiempos de *Rockdelux*, la revista se confecciona en un papel cuché con brillo de unos sesenta gramos. Alrededor de un 90% de la revista se imprime en blanco y negro, reservando el color para las páginas de publicidad. También hay color en algunos faldones y fondos que, por la impresión realizada en cuatricromía, dificultan la lectura. El papel, más bien poroso, da lugar a que aparezcan textos dobles o borrosos, especialmente en la tipografía en negrita, pero también en franjas separadoras y sumarios. En aquella época, el papel que se utiliza en la cubierta de la revista es el mismo del interior y su gramaje también.

La incorporación de Francesc Fàbregas a la dirección de *Rockdelux* comporta mejoras en la calidad del papel de la revista y en su impresión. El papel comienza a ser cuché mate, al que se aplica una capa o dos de estuco para mejorar su aspecto y hacerlo más agradable al tacto. Además, el nuevo papel permite una impresión más detallada, evitando algunos errores de impresión que a veces se producían en la etapa anterior.

La llegada de los años noventa comporta mejoras en la calidad del papel y de la impresión de la revista. Se empieza a utilizar un papel de ochenta gramos y a cuidar su acabado cromático mucho más de lo que se había hecho hasta entonces. Todo esto favorece el diseño lineal y minimalista que sus editores propietarios le quieren dar. A finales de 1991 (número 80, noviembre) Santi Carrillo anticipa en su editorial una renovación inminente en el aspecto formal de *Rockdelux*, al tiempo que refleja la importancia que los nuevos responsables le dan a la calidad del papel de la revista –usa por primera vez la expresión "de lujo"– al uso del color y en general a la presentación que, como puede verse, está completamente ligada a la calidad de los materiales utilizados.

> A partir de este número 80, con energía renovada, con un lavado de cara, con la ilusión de afrontar los próximos veinte números –hasta el *Rockdelux* 100– con un papel de lujo que llegará en la próxima entrega, páginas a todo color y una presentación más coherente, clara y limpia… (Carrillo, 1991, *Rockdelux* 80, noviembre, p.3).

Así, en el número siguiente de *Rockdelux* (número 81, diciembre de 1991) la revista presenta un nuevo tipo de papel, adquirido al grupo sueco-finlandés Stora-Enso, uno de los mayores productores del sector en el mundo y una compañía de referencia por la calidad de su papel. El material empleado en la confección de la revista era algo más grueso que el que se usaba hasta entonces, de unos noventa gramos y acabado en mate.

La impresión digital desplaza en esta etapa a las tareas mecánicas que eran necesarias en los primeros tiempos de la revista, como la fotocomposición y la fotomecánica. El nuevo sistema da una mayor definición a las páginas, permite utilizar líneas muy finas y tipos de letra reducidos, pero perfectamente legibles. En 1993 (número 101, octubre), *Rockdelux* explica en su página editorial que la revista comienza a imprimirse en un papel llamado Pro-Natura, que no agrede al medio ambiente debido a sus bajas emisiones de gas. En verano de 1995 (número 121, julio/agosto), el mensaje sale por última vez, al tiempo que se reubica la información técnica en un faldón horizontal. En la nueva disposición (número 122, septiembre de 1995) deja de aparecer en la revista la información sobre la calidad del papel.

El año 1998 es especialmente importante en el aspecto formal de *Rockdelux*. En primavera se produce la reestructuración de diseño y contenidos ya descrita en otros apartados una transformación que empieza en el tipo de papel y abarcaba una nueva distribución de secciones y textos. Ese mismo número 150 de *Rockdelux* (marzo de 1998) presenta dos tipos distintos de papel de gran calidad. Por un lado, se emplea un tipo de papel llamado papel volumen, manteniendo el gramaje de noventa y tratado con una o dos capas de barniz protector para el común de las páginas. Por otro, algunas secciones presentan un nuevo tipo de papel, que *Rockdelux* no había empleado hasta entonces. Era un papel sin estucar de mayor gramaje, alrededor de ciento setenta gramos. La sección "Revisión" –que se había iniciado en el número 130, mayo de 1996–, imprime ahora las cuatro páginas de las que consta en este papel de gran calidad y definición, de modo que puede extraerse para ser coleccionada. Lo mismo sucede con las secciones de crónicas de conciertos y críticas de discos –dieciséis páginas en formato apaisado unidas bajo el epígrafe "RDL 150 Crítica". Durante el resto del año 1998 se mantiene esa maquetación, con las crónicas de conciertos y críticas de discos unidas en una sola sección.

A partir del año 2000 (número 170, enero), la portada y contraportada de la revista se imprimen en un papel mucho más grueso que el resto de páginas (de trescientos gramos). El uso de un papel de extrema calidad no hace sino confirmar el deseo que esta revista tiene de perdurar. En años sucesivos, *Rockdelux* continúa utilizando este papel, con algunas leves variaciones en la

elección de las páginas en las que emplea el papel volumen sin estucar ya mencionado, de ciento setenta gramos. Por ejemplo, en la sección de crónicas de conciertos y críticas de discos, que en 2000 aparecen divididas en los epígrafes "Crítica de conciertos/DJs" y "Crítica de discos", esta última utiliza el papel sin estucar que se empieza a usar en 1998 en sus trece páginas, mientras que la primera emplea ese papel en alguna de las páginas de la sección y en otras no. El papel y su utilización son un campo de pruebas idóneo para *Rockdelux*, que incorpora pequeñas variaciones en el uso del papel según lo hace también con el diseño y la distribución de contenidos. Son variaciones mínimas; desde el año 2000 no hay cambios significativos en la impresión o en la calidad del papel de *Rockdelux* hasta hoy.

Como es norma en las revistas de cualquier género, la información correspondiente a impresión, fotomecánica, fotocomposición y otros aspectos vinculados se acredita en la tercera página de cualquier número de *Rockdelux*, excepto en el primero (noviembre de 1984). Acudiendo a esa tercera página de *Rockdelux* puede advertirse que la información sobre impresión y papel va cambiando casi de forma constante a lo largo de los primeros años de la revista. Luis Gutiérrez Espada ya detecta esto en otras revistas que él analiza en los setenta. Lo atribuye a la escasa fortaleza de un sector que apenas empieza a andar.

> Puede ser otro síntoma de la debilidad empresarial el hecho de la continua variación de imprentas que realizan la mayoría de las publicaciones (Gutiérrez Espada, 1976, p.197).

A lo largo de la vida editorial de *Rockdelux*, la impresión de la revista ha estado a cargo de varias empresas. Primero es la corporación GIESA la que se encarga de esto. GIESA, fundada en 1973, era una gran empresa, propietaria de varias imprentas y cabeceras, y era también el accionista mayoritario de *Rockdelux* en sus primeros años (desde noviembre de 1984 hasta verano de 1987). Algunas de las imprentas del grupo GIESA que se encargan en ese tiempo de la impresión de la revista son Alvagraf, Cobhiri, Rotographik y Grafesa. A partir de septiembre de 1987, son tres principalmente las imprentas que se relevan en esa labor de impresión de *Rockdelux*: Rotocayfo-Quebecor S.A, Litografía Rosés y Printer Industria Gráfica, las tres de Barcelona, con breves intervalos a cargo de A.G.M. (Artes Gráficas del Mediterráneo), de Valencia. Hoy la encargada es Litografía Rosés, que trabaja de forma ininterrumpida con *Rockdelux* desde el año 2010 (número 280, enero de 2010) y lo había hecho de forma esporádica en etapas anteriores.

El primer año de *Rockdelux*, la impresión la hace Alvagraf S.L., empresa a la que le sucede a partir de 1993 (número 96, abril de 1993) Litografía Rosés S.A. Se inicia así una relación duradera con *Rockdelux*, aunque con interrupciones. En el periodo que va de 1995 a 2002 la impresión está a cargo de la extinguida Rotocayfo-Quebecor S.A., a la que reemplaza la casa valenciana A.G.M. hasta 2006. Ese año, la impresión de *Rockdelux* la hace Printer Industria Gráfica, que se ocupa de ello hasta 2010, año en que retoma la labor Litografía Rosés S.A.

La fotocomposición es una labor prácticamente artesanal que deja de hacerse con la entrada de los ordenadores al mundo de la maquetación. Así, en los dos primeros años de *Rockdelux* la fotocomposición la lleva a cabo Catalana de Fotocomposición S.A. de Barcelona. En 1990 se acredita esta labor a T-3 S.A. y a partir de ahí la función no aparecerá más. En cuanto a la fotomecánica, es la misma empresa Catalana de Fotocomposición S.A. la que aparece como responsable en los dos primeros años de *Rockdelux*, la suceda la barcelonesa Cromo Center S.A. desde 1992 hasta 1995. En ese momento (número 119, mayo de 1995) la fotomecánica se le atribuya a Juan Sala, uno de los fotógrafos de más larga trayectoria en *Rockdelux*. Antes, (número 117, marzo de 1995), Juan Sala había aparecido acreditado como responsable de producción fotográfica. En el número siguiente (número 118, abril de 1995) no se da información sobre la fotomecánica y Juan Sala está acreditado como en el número anterior. Le sucede el número de mayo de 1995 (número 119) en el que el fotógrafo figura como responsable de fotocomposición al tiempo que desaparece el nombre de la empresa Cromo Center S.A. Juan Sala mantiene su función de responsable de fotomecánica en los siguientes números hasta el regreso del verano de ese año (número 122, septiembre de 1995) en el que junto a su nombre aparece la función Scanner en lugar de Fotocomposición. Esta función permanecerá igual en los créditos de *Rockdelux* hasta hoy, aunque en ocasiones presentada como "scanman". También se mantendrá en ese puesto el propio Juan Sala.

El equipo que desde 1994 hasta el 2000 elabora *Factory* es el mismo que hace la revista principal, solo que con una distribución distinta de tareas, tal y como se acredita en la información editorial de la página 3. Pero, como se ha explicado, *Factory* es un complemento de estética de fanzine; el esfuerzo técnico de elaborarla no es comparable al de *Rockdelux*, tampoco el tipo de papel ni la impresión, aunque siempre utilizó un papel de bastante buena calidad y una definición en la impresión por encima de la media.

> El formato era más pequeño que el de *Rockdelux*, era un producto digamos que no tan cuidado, una especie de fanzine pero en quioscos. La infraestructura de la

> revista ya estaba cubierta al ser un producto de *Rockdelux*, nos aprovechábamos de la redacción, así que era un producto cuyo coste era simplemente el papel y las colaboraciones. Digamos que las expectativas no eran muy altas, con que se vendieran unos cuantos ya estaba bien (Entrevista a Juan Cervera, 2013, 5 de septiembre).

La forma de confeccionar *Factory* es muy artesanal, sus responsables llegan incluso a recortar y escanear fotografías de revistas extranjeras como *New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds*, *Spin* y *Les Inrockuptibles* para insertarlas en *Factory*.

> Acreditábamos al fotógrafo en cuestión, por si pasaba algo. No había material gráfico de los grupos de los que se hablaba en esta revista, al ser minoritarios. En aquellos días, si querías meter una foto de los Pixies[10], por ejemplo, no tenías a quién recurrir porque no tenían distribución en España (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

La impresión de *Factory* se lleva a cabo en la empresa con la que esté *Rockdelux* en cada momento, estando sujeta a los cambios que se dieron en el periodo 1994-2000. Así, *Factory* empieza imprimiéndose en Litografía Rosés S.A. desde el número 1 (enero de 1994) hasta el 8 (octubre de 1995), impreso en Rotocayfo S.A, exactamente igual que se hace con la revista principal. De los créditos de *Factory* desaparece sin explicación la información relativa a la impresión en el número 14 (abril de 1997) y ya no vuelve a figurar, por lo que es poco menos que imposible saber si se continuó imprimiendo en Rotocayfo S.A., empresa hoy extinguida. Es razonable suponer que sí, ya que Rotocayfo S.A.se encargó de la impresión de *Rockdelux* hasta tres años más tarde del final de *Factory*, es decir, hasta 2003.

En relación al tipo de papel de *Factory*, en el primer número (enero de 1994) se emplea un papel cuché de noventa gramos muy estucado, reservando un grueso papel de trescientos gramos para portada y contraportada. El número 2 (abril de 1994), en el que incluso se cambia el formato, presenta un papel cuché muy parecido pero más mate, al eliminar la capa de estuco. A partir del número 4 (octubre de 1994) el trimestral pasa a un papel volumen tipo offset, que se continuó empleando en su confección hasta el fin editorial de la revista, en enero del 2000.

[10] Pixies es grupo de rock alternativo de Boston (EE.UU.) considerado de forma unánime uno de los más importantes del pop independiente de los ochenta y noventa. *Rockdelux* le dedica un amplio espacio (portadas en 1990, 1991 y 1993). También lo hace *Factory*, donde el grupo es portada en 1998.

Dance De Lux también está sujeta a los vaivenes de la revista principal. Esta publicación, que se edita de forma anual desde junio de 1996 hasta junio de 2005, se imprime siempre en color y con un papel volumen tipo offset de excepcional calidad y ciento diez gramos. Rotocayfo S.A. es la casa en la que se imprimen los primeros números, desde el primero (1996) hasta el cuarto (1999). El quinto número de *Dancedelux* (junio del 2000), se imprime por Rotocayfo-Quebecor S.A., y allí sigue haciéndose hasta el octavo (2003), impreso en A.G.M. Los dos números restantes (noveno en 2004 y décimo en 2005), se imprimen también en A.G.M., en un papel idéntico al de números anteriores, de gran calidad y alta definición.

1.2 Aspectos relativos a empresa y gerencia

1.2.1 Periodicidad y números publicados

Rockdelux siempre ha tenido periodicidad mensual. En los primeros tiempos de la revista (1984-1986), se publican doce números al año, y desde 1987 el número se establece en once, disponiendo de más páginas el número de verano, titulado como "verano" unos años y como "julio/agosto" otros. Desde que empieza a publicarse, en noviembre de 1984, solo una vez deja de hacerlo, en marzo de 1986, cuando se está gestando el cambio de dirección que va a dar paso a la segunda etapa, tal y como se contempla en este estudio. Esporádicamente, la editorial Ediciones RDL/Rockdelux S.L. ha publicado algunos números especiales coincidiendo con aniversario de la revista.

Factory tiene siempre periodicidad trimestral. Sale los meses de enero, abril, julio y octubre, desde enero de 1994 hasta enero del 2000 cumpliendo seis años de vida editorial y editando en ese tiempo un total de veinticinco números.

En cuanto a *Dancedelux,* la revista es de periodicidad anual. Cumple diez años en circulación, de junio de 1996 a junio de 2005. Siempre sale en junio, coincidiendo con el Sónar, festival de música avanzada creado en Barcelona en 1994 y actualmente en activo, del que la tanto esta revista como *Rockdelux* incluyen abundante información y promoción. *Dancedelux* se anuncia en las páginas de *Rockdelux* con la frase "consumir preferentemente junto al Sónar".

1.2.2 TIRADA Y DIFUSIÓN

El campo de las revistas musicales es difícil de estudiar en términos administrativos y de financiación. En 1975, Luis Gutiérrez Espada refleja una serie de obstáculos que es oportuno recordar por ser totalmente vigentes hoy, cuarenta años después.

Atendiendo a la tirada, difusión y venta de las revistas musicales, Luis Gutiérrez Espada advierte que la mayoría de ellas no estaban auditadas por la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD), lo que dejaba al investigador solo con las cifras que daba la propia publicación, por más que en ocasiones le resultasen difíciles de creer.

> El apartado "Tirada" está basado en los datos aportados por los profesionales responsables (algunas veces más bien irresponsables dando cifras), ya que la mayoría de estas publicaciones no tiene el control OJD (Gutiérrez Espada, 1976, p.59).

Gutiérrez Espada recoge directamente estas cifras de lo que le cuentan en cada publicación, pero advierte que esas cifras pueden ser irreales. Lo mismo se hace en esta investigación, tras haber comprobado que las condiciones no han variado sensiblemente en el tiempo.

La OJD es una empresa privada que comienza su actividad en 1964. Actualmente tiene su domicilio social en la calle Albasanz de Madrid, desde donde ofrece sus servicios de medición de difusión a los medios escritos que quieran. El servicio que ofrece la OJD es una auditoría en toda regla que se realiza a cambio de un pago anual por parte del medio interesado.

La ventaja que obtiene la publicación cliente es evidente: poder dar a sus anunciantes datos muy concretos y completamente fiables sobre su éxito en el mercado, además de conocer un poco mejor a sus lectores. A cambio, el medio debe ser totalmente transparente, ya que debe facilitar a la OJD toda la documentación administrativa y financiera que ésta le solicite, no una estimación aproximada como la que pudo recoger Gutiérrez Espada en su estudio sino las evidencias de todos y cada uno de los gastos e ingresos de la empresa editorial. Por su parte, la tarifa que cobra la OJD depende de factores como la periodicidad de la publicación y las ventas, y es la propia publicación la que decide darse de alta o no en ella.

Todos los diarios de gran tirada que hay en España están sujetos a la OJD, y también lo están muchas revistas, pero no todas. En general, las revistas cuyas ventas son inferiores a veinticinco mil ejemplares no suelen estar auditadas por la OJD. Es el caso de las revistas musicales en España, que rara vez superan esa cifra. En el campo musical, solo la quincenal *Bravo por ti* y

las mensuales *Como Tú* y *Top Music* son controladas por la OJD. Sus tiradas son altas (cincuenta y dos mil, cincuenta y seis mil y treinta mil ejemplares respectivamente, según datos OJD de 2013) pero difícilmente se pueden considerar relevantes en un estudio de la prensa musical especializada como éste porque en sus contenidos no hay crítica ni análisis del hecho musical o de la obra artística, sino curiosidades, consultorios y concursos dirigidos a un lector adolescente. Las tres podrían conformar la versión actualizada de *Fans*, la revista que sacó Editorial Bruguera de 1963 a 1967.

> La fórmula de *Fans*, que hoy tal vez nos parezca extraña e incluso ridícula, fue muy aceptada en 1965. A nadie le disgustó aquella prensa desenfadada para la que todo era bonito y todo estaba bien hecho. Con esta fórmula de la elegancia, neutralidad y la buena predisposición ante todo… (Gutiérrez Espada, 1976, p.28).

La opinión de Diego A. Manrique sobre *Fans* no difiere de esto:

> Un cajón de sastre que mezcla alegremente ídolos nacionales (Dúo Dinámico, Mustang, Raphael) con información internacional comprada a agencias (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

De ambos especialistas se desprende la falta de visión crítica de las revistas adolescentes, que tenía otros objetivos. Por otro lado, la versión española de la revista franquicia *Rolling Stone*, que sí tiene un cierto componente de crítica en sus páginas, sí está en la OJD, aunque no aparece como revista musical sino en la categoría "Ocio y modos de vida".

Las tarifas que aplica la OJD a sus servicios varían según los factores antes mencionados, como ventas y difusión, pero, según su director, José Antonio Pérez, puede estimarse que un diario que vende veinticinco mil ejemplares debería pagar unos 1.500 euros anuales a la OJD, similar a lo que tendría que pagar una revista musical. Como se ha dicho, las revistas musicales en España no suelen tener interés en ser auditadas, de modo que las cifras que se dan en esta investigación son las que el departamento financiero y de publicidad de *Rockdelux* ha facilitado. Debe destacarse además que normalmente a ninguna revista le gusta ser cuestionada por estos aspectos, así como –sobre todo- por los ingresos y gastos de su actividad. Una vez más, nos encontramos con la palabra de la revista, a falta de otra herramienta de medición.

Son muy pocas las revistas musicales que deciden ser auditadas por la OJD, lo que les obligaría a una transparencia absoluta, ya que el trabajo que lleva a cabo la OJD es siempre sobre datos demostrados de tirada, ventas y difusión. A diferencia de otros sistemas de medición de

audiencia, como el Estudio General de Medios (EGM) que se basa en encuestas sobre el recuerdo del cuestionado, la OJD exige a las publicaciones que se adscriben a ella que les proporcionen toda la información económica sobre la publicación. De este modo, los resultados de la auditoría dan una información muy concreta a los anunciantes sobre el éxito de la revista en la que insertan sus anuncios. En opinión del director de la OJD, las revistas musicales no están interesadas en ser auditadas porque las cifras que dan de tirada y ventas no son reales. Como señalaba Gutiérrez Espada, el único dato que tiene el investigador es el que le dan las propias publicaciones, no hay forma de demostrarlas al no haber un organismo que las registre.

En los primeros años de *Rockdelux* (1984-1985) la revista incluía un sello que decía "Solicitado control OJD". En realidad, esto no comprometía en nada a la publicación, que no estaba siendo auditada, pero con el sello puesto daba una imagen más seria y profesional.

En cuanto al ISSN (Número Internacional Normalizado de Publicaciones Seriadas) o el equivalente para las revistas al ISBN de los libros, tampoco resulta de ayuda en este caso. Las publicaciones no están obligadas a proporcionar datos concretos sobre su tirada para poder tener un código ISSN, por lo que la mayoría no lo hace. En el caso de *Rockdelux*, la revista emplea este sello desde febrero de 1998 (número 149), es decir, justo cuando se disponía a acometer la reestructuración en diseño y contenidos ya mencionada en anteriores apartados. Por lo tanto, las dificultades que se encuentra Gutiérrez Espada en los setenta para abordar el estudio de revistas musicales en España se mantienen hoy, pese a los cambios que ha experimentado el sector.

A lo largo de su historia editorial, revisada en el siguiente capítulo, *Rockdelux* no ha tenido unas variaciones significativas en sus ventas, siendo relativamente estable en ese sentido. En formato impreso, la tirada de *Rockdelux* en 2014 es de cuarenta mil ejemplares según su director ejecutivo Francesc Vaz. La cifra puede variar. En los números de enero y septiembre –tradicionalmente los meses de mejores ventas para *Rockdelux*–, así como en números especiales que ocasionalmente ha editado *Rockdelux*, la tirada ha sido algo mayor, hasta llegar a cuarenta y cinco mil ejemplares, mientras que otros meses la media se ha reducido levemente.

Las cifras de ventas más altas que ha alcanzado *Rockdelux* a lo largo de su historia han estado entre cuarenta y cinco mil y cincuenta mil ejemplares, siempre en palabras de sus responsables. Las razones de no estar controlados por el EGM ni por el OJD son, según su director ejecutivo Francesc Vaz, el coste económico que comporta y la prudencia de no hacer públicos esos datos, lo que podría colocar en una situación de debilidad a la revista frente a la competencia.

> Es una información que no debería salir del ámbito de la revista, una información muy sensible para nosotros, no quisiéramos correr ningún riesgo. Además, entrar en la OJD puede ser conveniente para una revista para conseguir acuerdos con marcas publicitarias, por eso se ha planteado a veces hacerlo en la revista. Sin embargo, de todo el espectro publicitario, las marcas que *Rockdelux* podría llevar a sus páginas son pocas, es decir, la publicidad que ganaríamos no variaría de forma sustancial de la que ya tenemos (Entrevista a Francesc Vaz, 2013, 5 de septiembre).

Según la misma fuente, el periodo de mayores ventas de la historia de *Rockdelux* va desde el año 2002 hasta el 2009, cuando se empieza a notar la crisis en todo el sector editorial. El que menos, se ubica en los primeros años de *Rockdelux*; desde 1984 hasta 1990, aproximadamente.

Los datos que ofrece el departamento ejecutivo de *Rockdelux* demuestran que las cifras de ventas y las suscripciones no tienen por qué estar directamente relacionadas, razón de más para relativizar los resultados recogidos, algo que ya recomienda hacer Luis Gutiérrez Espada en su estudio de 1976. En todo caso, todas las cifras indican una supremacía clara de Cataluña y Madrid –y de sus respectivas capitales– como plazas fuertes de la revista en términos de ventas.

Rockdelux se vende mucho mejor en Barcelona y Madrid que en el resto del país. Estas dos ciudades representan más de la mitad de las suscripciones a la revista. En sus primeros años, las ventas se inclinan claramente por Barcelona pero, en las dos últimas décadas, las dos ciudades han igualado sus cifras. A notable distancia de ambas, Valencia, Sevilla y Pontevedra son las siguientes ciudades con mayor número de suscriptores. En el momento de terminar esta investigación, *Rockdelux* cuenta con 2.344 suscriptores en España, repartidos como se refleja en el gráfico a continuación.

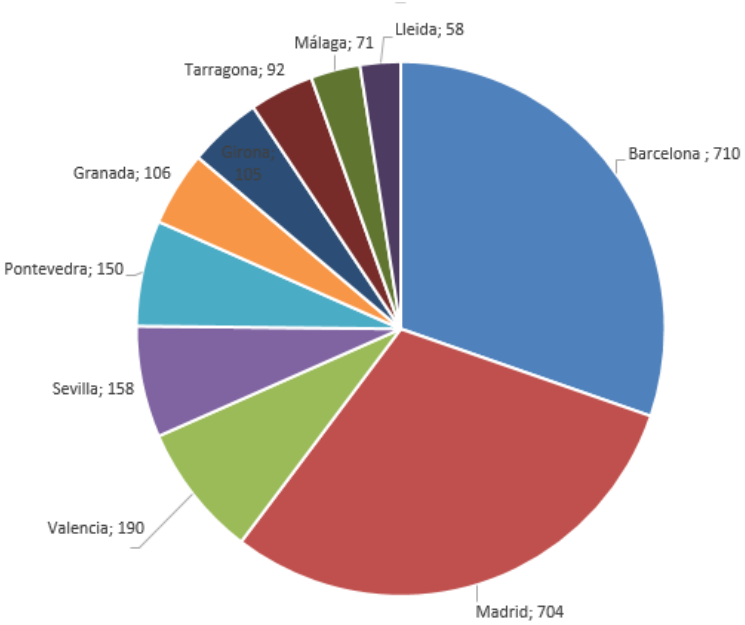


Ilustración 2. Suscriptores a Rockdelux por ciudades

En lo que se refiere a las comunidades autónomas, la siguiente ilustración ofrece las ventas de *Rockdelux* por porcentajes en las distintas comunidades autónomas, ordenadas de mayor a menor. Llama la atención que el País Vasco aparece destacado, aunque ninguna ciudad vasca figura en la información sobre suscripciones.

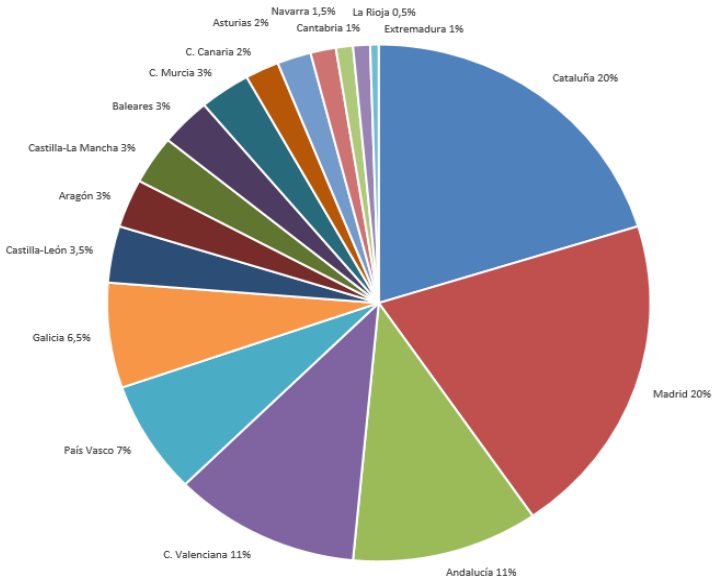


Ilustración 3. Ventas de Rockdelux por CC.AA

Como ya se ha explicado, la revista trimestral *Factory* tiene un condicionante importante en toda su vida editorial: sus gastos de redacción están cubiertos por ser un apéndice de *Rockdelux*. Al ser una revista no muy costosa los editores, estos no necesitan tener muy buenas ventas para amortizar el gasto. Sin embargo, Juan Cervera, director de *Factory* y jefe de redacción al mismo tiempo de *Rockdelux*, constata sorprendido unas ventas muy superiores a lo esperado. Con una tirada de veinte mil ejemplares, algunos números de *Factory* se agotan, llegando a vender más incluso que la propia *Rockdelux*, pero los demás no bajan en todo caso de unos doce mil. Los responsables de la revista trimestral atribuyen su éxito en parte a la incorporación de un CD exclusivo a cada número, recopilando lo más destacado de la escena independiente española y extranjera, especialmente anglosajona.

> *Factory* funcionó muy bien porque incorporó el CD como elemento diferenciador en un momento en que nadie lo hacía, antes incluso que la propia *Rockdelux*. Fue un asunto determinante para el éxito que tuvo (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

En vista del éxito, la propia *Rockdelux* comienza a adjuntar un CD, también exclusivo. Primero de forma esporádica, desde verano de 1995 (número 121, julio/agosto de 1995) y después regularmente, a partir de la primavera de 1999 (número 162, abril de 1999). El CD está confeccionado por los editores responsables de *Rockdelux* o por un sello discográfico en colaboración exclusiva con la revista, y sale todos los meses junto con *Rockdelux* hasta abril de 2014 (número 327), cuando la dirección decide abandonar la idea.

El caso de *Dancedelux* es el de una revista temáticamente muy restringida al estar dedicada por entero a la música electrónica y tener una confección de lujo. La tirada es similar a la de *Factory*, alrededor de veinte mil ejemplares, que se venden inmediatamente, sobre todo en Madrid y Barcelona, convirtiéndose en un objeto de culto. Hoy, varios de sus diez números son imposibles de conseguir.

> *Dancedelux* funcionó porque fue un producto muy cuidado en un momento en que la electrónica, muy pujante, parecía que iba a cambiar el mundo de la música. *Factory* con su estética de fanzine elegante y *Dancedelux* con su diseño estilizado fueron muy bien recibidos por lectores necesitados de información sobre estilos y sub estilos tan especializados (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

En cuanto a la distribución al extranjero, *Rockdelux* ha intentado llegar a Latinoamérica en varias ocasiones, pero la crisis de las distribuidoras de los países más fuertes –Chile, México y Argentina, por este orden–, hace que sea inviable controlar desde España y con garantías la distribución en estos países. A la hora de hacer esta investigación, los intentos que la revista ha hecho por establecerse en América Latina no han resultado y están aparcados por el momento, a la espera de que mejore la situación de las distribuidoras americanas, aunque con las miras puestas en un país en particular.

En noviembre de 2013, Santi Carrillo es invitado a la Feria Internacional de la Música Pulsar, celebrada en Santiago de Chile. El diario online *ideal.es* recoge en un artículo del 24 de noviembre que el director de *Rockdelux* está planteándose llevará a Chile la revista. Un año después, con motivo del 30ª de *Rockdelux*, aniversario Carrillo es entrevistado en la web *numerocero.es*, donde el director manifiesta que la prensa en papel se devalúa de forma irremediable y explica al entrevistador, Gerard Casau, que empieza a vislumbrar un futuro cercano en el que *Rockdelux* deje de ser una revista en papel y se vuelque en su versión online, en marcha desde 2011, o amplíe su periodicidad.

> Sí puedo contemplar un cambio de formato, una *Rockdelux* trasladada a la web. Tarde o temprano sucederá, porque el medio escrito se devalúa irremediablemente. Se podrán hacer números especiales, más lujosos y con más páginas, pero su periodicidad no podría ser mensual. De todos modos, es un proceso que nunca sabemos cuándo se hará efectivo, porque no hay una clave que dé soluciones automáticas a estas cosas. Sobre todo teniendo en cuenta que los medios web en España no tienen una estructura demasiado fiable: en ellos trabaja un núcleo reducido de gente, y la remuneración de los colaboradores es muy baja. Además, dependen exclusivamente de la publicidad, que cada vez es más intrusiva, y nosotros siempre hemos tratado de preservar la independencia de los contenidos (Carrillo en Casau, 2014, consultado el 6 de noviembre de 2014).

1.2.3 Elementos profesionales

Como señala Luis Gutiérrez Espada en 1976, estudiar los datos de empresa y gerencia de una revista musical en España con rigor es difícil debido a la escasa consistencia y durabilidad de muchas de las publicaciones.

> …el carácter aventurero, desde el punto de vista empresarial, que presentaban algunas de estas iniciativas. […] individuales y sin medios, y que en la mayoría de los casos no obtuvieron el éxito deseado (Gutiérrez Espada, 1976, p.197).

Ediciones RDL/Rockdelux S.L. se constituye en marzo de 1986. Es una sociedad limitada establecida en Barcelona que cuenta con un capital social de 3.010 euros. El sector de actividad en el que se integra es "Edición de Revistas" (código 5814 según clasificación CNAE 2009 y código 2721 según clasificación SIC). Es una empresa pequeña en cuanto a número de empleados (seis) aunque con un volumen de ventas importante (500.115 euros en el año 2013) que sin embargo se han visto significativamente reducidas por la crisis, en torno al 20% anual en los últimos dos años. No tiene negocio internacional ni cotiza en bolsa.

Se trata de una empresa con un nivel de solidez y liquidez excelente, bajo nivel de endeudamiento y poca probabilidad de retrasos en los pagos a sus proveedores. Es decir, su situación financiera es saneada. Sin embargo, la crisis ha impactado en la evolución de sus ventas y beneficios siendo el nivel de rentabilidad de su negocio negativo en la actualidad. En concreto durante los años 2012 y 2013 se registraron pérdidas (52.835 y 66.184 euros respectivamente). Si bien las ventas, medidas como porcentaje sobre los ingresos, se encuentran en línea con las del sector, el margen de beneficio es menor, lo que genera un resultado más negativo en Ediciones RDL/Rockdelux S.L. que en el resto del sector, donde también los beneficios se mueven en terreno negativo en el año 2013. Con todo los ratios de liquidez son superiores a los registrados por otras empresas del mismo sector.

En resumen, Ediciones RDL/Rockdelux S.L. es una empresa pequeña, cumplidora con sus obligaciones pero que se está viendo más afectada por la crisis que las empresas de su sector, registrando durante los dos últimos años unos beneficios negativos. En cuanto a su situación financiera, la situación de la compañía es normal, si bien la evolución de ventas y resultados ha sido negativa. La empresa tiene un tamaño muy pequeño atendiendo al volumen de sus ventas y la evolución de su número de empleados ha sido estable.

Por último, la sociedad no tiene ni ha tenido incidencias de pago, demandas judiciales ni reclamaciones por parte de la Administración.

1.2.4 GASTOS DE PRODUCCIÓN

Los gastos de producción de Ediciones RDL/Rockdelux S.A. hoy están exclusivamente dirigidos a *Rockdelux*, ya que *Factory* y *Dancedelux* ya no se editan. Esos gastos se vierten

principalmente en dos cosas: la adquisición y tratamiento del papel y los pagos a colaboradores, que siempre, por norma, han recibido un dinero a cambio de sus aportaciones. Durante los años en los que se editaban *Factory* y *Dancedelux* (1994-2000 y 1996-2005 respectivamente) los gastos de elaboración de las dos revistas nunca fueron muy significativos, ya que se hacían en la redacción que *Rockdelux* ya tenía y con su mismo equipo de colaboradores, además de que *Factory* era trimestral y *Dancedelux* anual, con lo que el esfuerzo no era comparable al que requiere una revista mensual.

Rockdelux es una revista que siempre ha apostado por una buena calidad del papel, en comparación con las demás revistas del sector. En ese sentido, está más cerca de las publicaciones de arquitectura o diseño que de las musicales. El director ejecutivo, Francesc Vaz, asegura que la suya es la revista más cara en cuanto a producción de todas las musicales en España, superando a *Rolling Stone*, que lleva más páginas pero con de menor calidad y gramaje.

> Siempre hemos utilizado papeles que son un poco más longevos porque siempre ha habido también una parte de lectores que al mismo tiempo eran coleccionistas de la revista (Entrevista a Francesc Vaz, 2013, 5 de septiembre).

Como se destacará a lo largo de la investigación, *Rockdelux* busca siempre en sus contenidos la durabilidad de su crítica musical, la vigencia a través de los años de sus presupuestos y de los juicios que hace, algo que siempre expondrá en sus artículos como razón de ser y motivo de orgullo. Como corresponde a una revista que aspira a que sus páginas sean coleccionadas, la publicación ha procurado a lo largo de su trayectoria que las fotografías e ilustraciones tuvieran un rendimiento máximo al ser impresas y que tardasen en amarillear, algo que sucede cuando la calidad del papel no es muy alta.

Como ya se explicó en el primer capítulo de esta Tesis, el periodismo musical especializado ha vivido tradicionalmente en precario en España, especialmente en el campo de la prensa escrita. El artículo de Diego A. Manrique en el especial número 100 de *Rockdelux* (septiembre de 1993), oportunamente titulado "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en la crítica musical", pone el dedo en la llaga.

> Al menos, esa fue mi experiencia con *Vibraciones* y *Disco Expres* (otra cosa era ser remunerado; cuando se lo planteé al responsable de *Disco Expres*, me respondió con la fantástica frase de "oh, pero ¿quieres cobrar por hacer esto?"). Eso ocurría a

> mediados de los setenta y las revistas musicales españolas necesitaban toda la ayuda posible (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Manrique, colaborador en diversas publicaciones musicales y periódicos desde los años setenta, se refiere a esa década, pero la situación no ha cambiado sensiblemente desde entonces. El periodismo musical sigue sin recibir, salvo en contadas ocasiones, la relevancia estética que se le otorga en otros países, lo que repercute en la cuestión económica. "Al periodista musical en España se le ve como de tercera división" (*El País,* 2013, consultado el 8 de diciembre de 2013). Las palabras de Julio Ruiz, director del programa *Disco Grande* en RNE desde 1971, junto con las de Diego A. Manrique, trasladan la visión generalizada que tienen los profesionales del sector. Es muy habitual que las colaboraciones, indispensables en una revista musical, no sean remuneradas. Patricia Godes, periodista también de largo recorrido en el sector, va más allá.

> En todo el negocio de la música, desde el trabajo en los medios hasta la propia producción discográfica, la distribución y demás procesos que forman parte del engranaje, la cuestión económica siempre queda oculta, de dinero no se habla, siempre ha sido así, es un gran error (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

El propio Santi Carrillo le dio siempre una gran importancia al hecho de que los colaboradores cobrasen, por pequeña que fuese su colaboración. Pero no se le escapa, y así lo refleja en sus editoriales, que el camino hacia la profesionalización es difícil, especialmente en España.

> … dentro de este mundo del periodismo rock es muy común la vida de freelance; tristemente, no son muchas las oportunidades que se presentan de poder trabajar únicamente, y de una manera holgada, en un medio consolidado. Y esta obligada condición de mercenario, sin duda estresante, viene marcada por una sorprendente facultad de adaptación del periodista para servir a los intereses de los que pagan, ya sean editoriales independientes, grandes grupos de comunicación o discográficas sin escrúpulos (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 178, octubre, p.65).

Los testimonios recogidos acreditan que *Rockdelux* es una excepción.

> *Rockdelux* ha pagado razonablemente bien a sus colaboradores (ahora no, como el resto de publicaciones probablemente) y destaco que lo ha hecho religiosamente, con una transparencia y puntualidad infalibles. No hay un solo mes que yo no haya

> cobrado en los plazos habituales, y eso es absolutamente inusual, incluyendo medios grandes (Entrevista a Pablo Gil 2013, 24 de enero).

La visión de Pablo Gil, jefe de sección de *La Luna de Metrópoli*, el suplemento del diario *El Mundo*, la corroboran todos los colaboradores pasados y presentes de la revista a los que se ha consultado. Desde que se fundó, y siguiendo los presupuestos que regían en *Rock Espezial*, *Rockdelux* y sus revistas asociadas siempre pagaron por cada colaboración que publicaron.

> Tenían el prurito de que siempre han pagado puntualmente. Fuera poco o mucho, pero tanto *Rock Espezial* cono *Rockdelux* siempre han pagado a sus colaboradores. Son profesionales y quieren que la revista sea una cosa profesional y bien hecha dentro de la tradición editorial de una ciudad como Barcelona (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

Godes recalca la profesionalidad de algunos emprendedores catalanes que, como Jaime Uriach, Damián García Puig o el propio Santi Carrillo, quisieron hacer de la prensa musical un *modus vivendi.* A juicio de la periodista, eso era lo verdaderamente revolucionario de *Rockdelux*.

> En la movida y la post movida no había nada de profesionalidad. Todo funcionaba a golpe de impulso, en la música y en los medios. Pero esta siguiente generación era distinta. ¿Cuántos de los noventa han muerto por drogas o han acabado colgados como sucedía en los ochenta? Ninguno. Todos han trabajado y han sacado adelante sus proyectos con una mentalidad de trabajo y de empresa completamente nueva. Hablo de Subterfuge, el fanzine que se convirtió en sello, de la sala madrileña Maravillas, donde se gestó el Festival Internacional de Benicàssim. Y, por supuesto, hablo de *Rockdelux* (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

Como en otras fases de la investigación, es preciso señalar que obtener información fiable sobre las tarifas y pagos de las publicaciones musicales es muy difícil ya que éstas, por regla general, no están dispuestas a darlas. Tampoco es fácil determinar ratios, es decir, cantidades concretas de remuneración en función de la cantidad de texto escrito por cada colaborador. Si algo deja claro el trabajo de campo hecho es que no hay baremos fijos, el dinero percibido por un texto no depende solo de la cantidad de caracteres que tenga –la medida de extensión utilizada en prensa– sino que también inciden otros factores: si son entrevistas, reportajes, crónicas o reseñas, si el personaje entrevistado va en portada o no, si el trabajo es de pura actualidad o

retrospectivo, con el trabajo de documentación que esto comporta, etc. Además, como en cualquier publicación, si el tema sobre el que el colaborador de *Rockdelux* escribe supone un viaje al extranjero o implica una llamada internacional, la dirección de la revista trata de compensar los gastos que eso conlleva, esto hace que no haya reglas fijas.

Pero los desplazamientos empiezan a ser poco habituales. En los últimos años, los gastos se han ajustado lo más posible, no solo en *Rockdelux* sino en todas las revistas musicales. Un porcentaje cada vez mayor de entrevistas se realiza por mail, con las ventajas e inconvenientes que eso comporta, pero con una reducción obvia en los gastos.

> No hace tanto, te mandaban de viaje para hacer una buena entrevista; yo me he ido cuatro días a Escocia para entrevistar a Mogwai, solo para hacer la entrevista. Estuve en Glasgow con la banda dos días y después dos más en Edimburgo. Así, lo que se obtiene es distinto, es otra cosa, realmente. Esto ya no se hace nunca porque no hay dinero, todas son entrevistas telefónicas o cuestionarios por email (Entrevista a César Estabiel, 2013, 25 de enero).

César Estabiel, colaborador de *Rockdelux* desde 1995, se refiere a "Y tú, ¿eres alternativo o te drogas?", la entrevista a la banda escocesa Mogwai publicada en primavera de 2003 en *Rockdelux* (número 207, mayo de 2003).

> Estoy en Radisson SAS, el hotel más moderno de Glasgow. El motivo es que el último disco de Mogwai, que no estará en las tiendas hasta el 7 de junio, acaba de salir del estudio de grabación y PIAS lo celebra convocando a buena parte de la prensa europea en la capital escocesa para tener unas "jornadas" con el grupo (Estabiel, 2003, *Rockdelux* 207, mayo, p.37).

¿Se paga en la prensa musical española? No hay respuesta tajante para esta pregunta. Algunas cabeceras lo hacen y otras no pero, como incide Manrique en su artículo al respecto, existe una idea generalizada en la prensa musical de que no es necesario que se le pague a un colaborador. Aunque suponga retroceder casi treinta años en el tiempo, merece la pena recordar el anuncio que hace *Ruta 66* en 1986 solicitando nuevos colaboradores.

> ¿El premio? Pues verás, aquí somos de la opinión de que todos sois lo suficientemente inteligentes para no esperar una recompensa material… ¡Qué ordinariez! Solo te ofrecemos una oportunidad para que le pierdas el miedo al folio en blanco, para que no temas que el mundo sepas cómo piensas y qué piensas. El

> periodismo –a pesar de la informática y la telecomunicación– continúa siendo un maravilloso medio de expresión. Exprímelo, sácale jugo. Ahora puedes (Sin firma, 1987, *Ruta 66* 15, febrero, p.14).

Como ya se ha dicho, *Rockdelux* paga siempre y de manera puntual. Lo mismo se puede aplicar a sus revistas asociadas. No sin cierto humor, Nando Cruz lo recuerda en el último número de *Factory* (número 25, enero del 2000).

> *Factory* se creó, según las malas lenguas, para exterminar a los fanzines. En otras palabras, *Factory* pagó desde el primer número a sus colaboradores (Cruz, 2000, *Factory* 25, enero, p.4).

Este aspecto de buen pagador es algo que siempre ha recalcado *Rockdelux* en sus textos, al tiempo que lo ha afeado en otros medios, a los que menciona con nombres y apellidos en sus artículos. La andanada va en esta ocasión dirigida, entre otros, a Yolanda Muelas, responsable de la revista gratuita barcelonesa *aB*.

> Venga, ahora cuento otra de Yoli *Ab*, quien afortunadamente ha abandonado ese look glam decadente de barrio que tan mal le quedaba, y la hago un poco más famosa, a ver si así vuelven a entrevistarla en el *Suite* antes de que desaparezca, que digo yo que ya faltará poco (un saludo, Luciano; tú siempre tan perseverante). La Muelas está definitivamente volcada en la cosa de la moda porque, según me dijo una noche que acabamos en el Jamboree, o quizá yo me lo inventé, ha decidido que no piensa gastarse ni un duro más en ropa, que para eso tiene la tapadera de una revista llamada *Ab* que le ha de valer para llenar su armario completamente gratis ("¿no recibes tú discos por la cara?" , creo recordar que me dijo; no, no estaba borracha), algo por otra parte muy consecuente con su modo de ver el mundo, sus entusiastas colaboradores siguen todavía sin ver (prácticamente) un duro tangible, a pesar de sus ya milenarias, y ya míticas, promesas de retribución (Carrillo, 2002, *Rockdelux* 202, diciembre, p.79).

Podrá verse esto más adelante y va en la línea de la reivindicación que se hace en sus páginas de la necesidad de una revista en la que escriban redactores musicales preparados frente a otros portales –sobre todo propiciados por la masificación de Internet– en los que quienes escriben son aficionados. Forma parte del discurso *Rockdelux*, es decir, del tercer capítulo de la Tesis.

El sistema de trabajo de los colaboradores de *Rockdelux* no precisa una detallada explicación. Reciben su remuneración facturando los textos publicados cada mes. A fin de mes, *Rockdelux* envía por email a cada colaborador haciéndole saber cuánto debe facturar. A esa cantidad bruta, el colaborador debe restarle el 21% en concepto de IRPF, imprimir la factura, escanearla firmada y remitirla a la secretaría de Ediciones RDL/Rockdelux S.L.

Aunque las publicaciones son reacias a facilitar tarifas para las retribuciones, puede hacerse una aproximación basada en los testimonios recogidos a los colaboradores. En este punto, debe tenerse en cuenta que *Rockdelux* se vio obligada debido a la crisis a hacer un recorte del 40% en sus pagos a colaboradores en la primavera de 2012.

> Lo hicieron bien, para mi gusto. Enviaron una carta a todos los colaboradores explicando los motivos del recorte, disculpándose mucho por la medida y agradeciendo su participación (Entrevista a Pablo Gil, 2013, 24 de enero).

Antes de ese recorte, la revista pagaba unos noventa euros netos por página, entendiendo que una página consta de unos cinco mil cuatrocientos caracteres; cuatrocientos para la entradilla y cinco mil para el cuerpo. Como se ha dicho, el precio puede variar dependiendo de muchos factores, solo es una aproximación.

No es objetivo de esta Tesis hacer un estudio sobre lo que se paga en las revistas musicales o el precio de los artículos musicales dentro de la prensa generalista. No se considera relevante en la investigación y además causa una incomodidad en los medios consultados que en absoluto se pretende. Por esto, no se incide más en ello, pero solo por situar mejor en su contexto el apartado de los pagos se dan a continuación algunos datos sobre las retribuciones de distintos medios a sus colaboradores. Del contraste de esos datos se obtiene la conclusión de que, en general, *Rockdelux* paga bastante bien en el contexto de las revistas musicales. Antes del recorte de 2012 esta revista pagaba mucho mejor que algunas revistas de mayor tirada.

Una de las publicaciones que más cerca puede estar del radio de acción de *Rockdelux* y de su nicho de lectores es la gratuita *Mondo Sonoro*, nacida en Barcelona en 1994, es decir, cuando *Rockdelux* ya editaba *Factory*. En *Mondo Sonoro*, las entrevistas a media página se pagan a unos diecisiete euros netos, descontado el 21% de IRPF. Las críticas de discos no se pagan y las crónicas de conciertos tampoco, excepto si son para la web. En ese caso, lo que recibe el colaborador es veintiún euros netos por crónica. Siguiendo con las revistas gratuitas, en *GoMag*

–cuya versión en papel se extinguió en mayo de 2013–, las críticas de discos no se pagan, sólo las piezas largas, a sesenta euros netos la página.

El diario *La Razón* acostumbra a pagar a sus colaboradores unos cien euros netos por página. En *El País Semanal*, por un reportaje de portada, de dos a tres páginas, se pagan seiscientos euros netos. En *El País de las Tentaciones*, llamado desde 2011 *EP3*, los reportajes de portada de la misma extensión se pagan alrededor de trescientos euros. En *público.es* se abonan unos cien euros netos por reportaje, lo mismo que en *elconfidencial.com*.

a) AYUDAS Y SUBVENCIONES

En palabras del director ejecutivo de *Rockdelux*, Francesc Vaz, la revista nunca ha recibido subvenciones. Pese a que en los años noventa el concurso de maquetas que organizaba tiene el patrocinio del ayuntamiento de Barcelona, que aparece acreditado en las bases junto a los nombres de *Rockdelux* y del sello RCA, Vaz sostiene que no se da una ayuda económica.

Desde febrero de 2007 (número 254, febrero de 2007) hasta abril de 2014 (número 327, abril de 2014), *Rockdelux* recibe una ayuda de la Administración Pública que consta en sus créditos, pero no es un aporte económico como tal, se trata más bien de suscripciones a la red de bibliotecas estatales. Primero es el Ministerio de Cultura el que la otorga. En el primero de esos números (número 254, febrero de 2007), junto al sello del Ministerio, puede leerse: "Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España." El mensaje se repite en cada número hasta que en septiembre de 2008 se le añade la frase "para la totalidad de los números del año". El cambio del Ministerio en 2011, cuando pasa a llamarse Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se refleja en *Rockdelux* (número 308, julio/agosto de 2012) con un mensaje similar, aunque más breve: "Esta revista recibió una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte".

En abril de 2014, *Rockdelux* deja de percibir esta ayuda que, en palabras de sus responsables, nunca fue significativa. La revista tampoco ha percibido nunca subvenciones por parte de la Generalitat. Tampoco en el marco de campañas realizadas para fomentar la lectura entre los jóvenes, por ejemplo. La Generalitat regala suscripciones de un listado de revistas pero *Rockdelux* nunca ha entrado en ese listado, a diferencia de otras revistas musicales como *Enderrock*, por ejemplo. En opinión del director, Santi Carrillo, esto se debe a que su revista nunca ha sido considerada catalanista.

> Hay revistas bastante discutibles en cuanto a su criterio musical pero que están escritas en catalán, como *Enderrock*, revistas que apoyan incondicionalmente a todo grupo que cante en catalán por el hecho de hacerlo; no es nuestro caso (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

Como en todas las revistas musicales, en *Rockdelux* y asociadas los elementos profesionales se dividen en dos grandes grupos: el equipo de redacción, compuesto por redactores, jefes de sección y responsables de maquetación, y los colaboradores, que escriben de forma regular o esporádica sus aportaciones desde sus casas. Este segundo grupo es muy variable. En el caso de *Rockdelux,* la relación de colaboradores comprende más de cien personas, unas cincuenta participan en cada número.

Los colaboradores, sean profesionales de la comunicación o no, tienen edades muy diversas y dedicaciones diferentes. Su labor de colaboradores de *Rockdelux* comienza a partir de un contacto cuya naturaleza puede ser de lo más diversa: desde cartas al director que, tras la correspondiente respuesta, reciben una oferta de colaboración hasta interesados en colaborar que contactan directamente con la revista o con su director para ofrecer sus servicios.

> *Rockdelux* es un ente orgánico y colectivo, cuya línea editorial se ve complementada por la opinión y los intereses de la multitud de colaboradores que participan en él (Sin firma, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.5).

En un momento muy concreto de la historia editorial de *Rockdelux,* entre 1993 y 1994, la revista busca nuevos colaboradores para renovar su plantilla y poder dar cobertura a una escena musical independiente que se empieza a gestar en España. *Rockdelux* incorpora entonces a algunos redactores jóvenes en los que se habían fijado por la labor que hacían en los fanzines que elaboraban, principalmente de Madrid. De ahí la frase de Nando Cruz ya citada en la que relaciona el nacimiento de *Factory* con el final de los fanzines. En 1994 se incorpora una serie de nuevos colaboradores (Jesús Llorente, Víctor Lenore, Coke Yturriaga, César Estabiel, Roberto Herreros y Elena Cabrera, entre otros) que comienzan a foguearse en *Factory,* ya en circulación, y pasan a ser colaboradores de *Rockdelux*. Como los redactores que se encuentran en la revista principal (Xavier Cervantes, Nando Cruz, Gerardo Sanz, Anna Ramos y Miquel Botella, entre otros) algunos de ellos encuentran su lugar en la prensa generalista tras pasar por *Rockdelux,* entrando a las secciones de cultura de diarios como *El Periódico*, *La Vanguardia*, *El País* o *El Mundo,* o colaborando regularmente con ellos.

Así es como funciona una revista musical como *Rockdelux*, con el trabajo de una redacción de menos de diez personas contratadas a tiempo completo y con una bolsa de colaboradores. Como en el caso de cualquier revista musical independiente, es decir, que no tiene el respaldo de un gran grupo empresarial, no puede decirse que *Rockdelux* haya creado empleo; la revista no podría afrontar el sueldo mínimo interprofesional para ningún colaborador. Lo que sí ha sucedido a lo largo de los años es que algunos colaboradores han adquirido más peso en la revista y en un momento dado han entrado en la redacción como jefes de sección o de redacción. Los colaboradores tienen una presencia fundamental en las páginas de *Rockdelux.* Sin ellos, la revista no podría salir a la calle.

Dado que los colaboradores son personas ajenas a la revista y que su función se acredita siempre como "colaborador", la investigación centra su mirada ahora en la redacción, el lugar donde trabajan personas empleadas y a sueldo de Ediciones RDL/Rockdelux S.L.

En lo que respecta a la redacción de una revista musical, Luis Gutiérrez Espada también recoge otro aspecto que es importante destacar: la dificultad de averiguar a qué se dedica exactamente cada miembro del equipo de una revista musical, partiendo de la información que dan las revistas sobre sí mismas, normalmente en la página tercera.

> En algunas manchetas se mencionan puestos de curiosa denominación no recogidos en el Estatuto de la Profesión Periodística, como "Coordinador", "Relaciones Públicas", "Asesor musical", "Director Artístico", "Redactor Musical", etc. El motivo está en la no coincidencia, salvo excepciones, del poder ejecutivo teórico ("Director") con el poder real siempre a cargo de profesionales provenientes del mundo discográfico, pero sin la inscripción en el Registro Oficial de Periodistas. Conclusión: la prensa musical española está servida más por especialistas de la radio y conocedores del tinglado del disco, que por profesionales periodistas reconocidos legalmente (Gutiérrez Espada, 1976, p.59).

Repasando esa tercera página, se constata que hay cargos en las revistas musicales cuya función es fácil de comprender o distinguir de otras, denominaciones que cambian varias veces en pocos meses y confusión en los términos. Esto da lugar, como ha sucedido a lo largo de esta investigación, a que una persona entrevistada que se acreditó en su día como director de una revista no recordase haberlo sido. Especialmente en los años setenta y ochenta, los equipos editoriales de las revistas musicales se repartían las tareas independientemente del cargo que se les atribuía en la propia revista.

Así, es poco menos que imposible comprender qué diferencia puede haber entre las funciones de "director" y "director editorial". Lo mismo se puede aplicar a cargos como "jefe de redacción", "coordinador de redacción" y "director de redacción", más allá de que todos parezcan hacer su trabajo en una redacción. En las revistas musicales –y *Rockdelux* no es una excepción–, los cargos con los que se acredita a las personas que confeccionan la revista son en muchos casos meras aproximaciones, con las que, –como recalcaba Luis Gutiérrez Espada–, de poca ayuda puede servir la consulta al Registro Oficial de Periodistas. Con el objetivo de recoger con la mayor fiabilidad posible la realidad de la revista, en esta investigación se ha optado por recoger las funciones directamente de lo publicado en la columna que acredita al equipo de redacción de la *Rockdelux*, partiendo de lo escasamente fiables que puedan resultar las denominaciones que aparecen en ella.

Por otro lado, en *Rockdelux* es habitual que se den cambios en la presentación de las funciones. Así, podrá verse que la función de "fotógrafo" o "coordinador de fotografía", habitual en las revistas musicales de los setenta y ochenta, va mutando en "scanner" o incluso "scanman", en los créditos de *Rockdelux*. En el caso de las dos revistas asociadas a *Rockdelux*, es decir, *Factory* y *Dancedelux*, esto va algo más allá, resultando una información críptica en algunos casos y sorprendente en otros, normalmente por la vía del humor.

1.2.5 PUBLICIDAD

En los primeros años de *Rockdelux*, los años 80, la mayor parte de la publicidad de la revista se divide entre anuncios de discos, discográficas y empresas de venta de discos por correo por un lado y elementos relativos al sonido profesional por otro, tales como alquileres de estudios de grabación, instrumentos, cadenas de sonido y cintas de casete. El resto de la publicidad lo ocupaban algunas marcas de ropa o complementos como Lois y Rayban, y solo en casos muy puntuales podía verse también publicidad de tabaco o de alcohol. Cuando llegó el declive de las compañías discográficas por el efecto del mp3, la revista pudo sustituir esta publicidad por la de las actuaciones en directo, ya que su presencia se incrementó al mismo tiempo por la misma razón; ante el descenso en las ventas, los artistas se ven obligados a girar más a menudo.

Las portadas de *Rockdelux* no han obedecido nunca a acuerdos publicitarios, según asegura el director ejecutivo de la revista, Francesc Vaz.

> Nosotros queremos darle una portada a un grupo porque nos parece interesante y al mismo tiempo la compañía está lanzando una acción publicitaria con ese grupo,

> pero nunca se acuerda darle una portada a un artista por motivos publicitarios. Bajo ningún concepto (Entrevista a Francesc Vaz 2013, 5 de septiembre).

De las doscientas páginas del especial vigésimo aniversario de *Rockdelux*, treinta y seis son de publicidad. Siguiendo la costumbre de la revista, el grueso de la publicidad es musical. Se divide en anuncios a página completa o media página de sellos discográficos, mayoritariamente independientes (Green UFOs, Everlasting, Discmedi, Houston Party, Metak, El Diablo!, Acuarela, Astro, Sinnamon, Radiation, Grabaciones en el Mar), multinacionales en menor proporción (Sony, Universal), festivales musicales (Wintercase San Miguel, Concierto Movistar, L'espai, y San Miguel Pocket Club) o de cine (Festival Internacional de Cine de Gijón), salas de conciertos (Apolo, Nitsa Club), productos de consumo como ropa (We/JL), alcohol (JB, White Label) y tabaco (Kane NYC) y auto promoción, es decir, suscripciones.

Sucede a veces que una compañía quiere insertar publicidad de grupos que no encajan con la revista, o que no han salido bien parados en sus artículos. Esto ha sido fuente de conflictos entre *Rockdelux* y las discográficas. Cuando la revista no incluía esa publicidad, se encontraba con represalias; por ejemplo, a la hora de querer entrevistar a un artista de la misma compañía.

Además, la publicidad en las revistas musicales se ha sofisticado en la última década. Ahora, las compañías no se conforman con insertar publicidad de sus artistas, sino que exigen que haya un contenido alrededor del artista o el evento que desean impulsar. Lo explica el director ejecutivo de *Rockdelux*, Francesc Vaz.

> Se está volviendo a una presión enorme por parte de las compañías. Esto nos causa muchos problemas porque no estamos dispuestos a hacerlo si no va con la línea de la revista. Puedes entender que una compañía quiera meter a su grupo en tu revista pero ya no solo con grupos, con festivales, con giras, con gafas, con colonias, con bebidas, con todo quieren que metas contenido. ¿Cómo vas a meter contenidos de ropa si no tienes sección de ropa? De las marcas importantes con las que he tratado en los últimos meses, todas, sin excepción, exigían una propuesta de cobertura por parte de la revista. Hemos llegado a tener que especificar qué cobertura le vas a dar a un zapato o a un helado (Entrevista a Francesc Vaz 2013, 5 de septiembre).

En los festivales musicales, hace años que se ha impuesto la exigencia de incluir, en todas las informaciones sobre el festival, el llamado *naming* de marca, que suele incluir el nombre del patrocinador. Es el caso del FIB Heineken o el San Miguel Primavera Sound. Los

organizadores exigen al medio que mencionen el nombre completo del festival en la entradilla de artículo. Si la revista no está dispuesta a hacerlo, probablemente no podrá acreditar a sus redactores. "*Rockdelux* no ha tenido problemas con esto porque siempre ha sido extremadamente cuidadosa a la hora de reseñar en sus páginas títulos de libros, discos, discográficas o festivales" (Entrevista a Frances Vaz, 2013, 5 de septiembre).

Otro factor incide en la publicidad. Desde finales de los noventa, algunos festivales piden que, junto con la solicitud de acreditación, el periodista envíe otros artículos que haya escrito sobre otras ediciones del festival o un previo sobre esa misma edición. En los casos en los que se hayan mostrado una visión crítica, la posibilidad de ser acreditado se reduce inmediatamente. A David Saavedra, colaborador de *Rockdelux* desde 2002, el FIB (Festival Internacional de Benicàssim) le quitó la acreditación en 1997 cuando trabajaba en otro medio.

> Estaba escribiendo entonces en el suplemento *La Luna* del diario *El Mundo*. Había hecho un previo y no les gustó, así que me quitaron la acreditación. Contaba que el festival se había convertido en un monstruo, y cómo me constaba que mucha gente no iba ya por la música sino por la fiesta. Lo que les molestó especialmente fue que en ese artículo aparecía una foto de una persona aparentemente bebida (Entrevista a David Saavedra 2013, 19 de julio).

El FIB hace un esfuerzo en los años siguientes para mejorar la imagen que se había extendido de ser un festival en el que la música importaba menos que satisfacer a un turismo *low-cost*. Su departamento de comunicación difunde un libro de estilo entre los medios. Viene a decir que el *fiber* –término que se utiliza para referirse al asiduo al festival– es una persona culta con inquietudes musicales, y no un *hooligan* que solo va al festival emborracharse. Los medios tuvieron que cumplir con esas directrices para obtener su acreditación.

Esta práctica se ha generalizado en los últimos años. La promotora de conciertos Get In, por ejemplo, una de las más importantes del país, envía a los medios un formulario para poder solicitar una entrada o acreditación al evento.

> … se abre el plazo de solicitud de acreditaciones para los conciertos de Pablo Alborán (26 de julio) y de Mark Knopfler (30 de julio) en Illumbe. Para ello, deberéis rellenar la hoja que encontraréis adjunta a este e-mail, y además deberéis enviarnos los links de los artículos y anuncios que habéis publicado hasta ahora (recortes, links a la web, redes sociales, etc.). La concesión de la acreditación se

> confirmará unos días antes de cada concierto […] Las solicitudes no serán confirmadas hasta unos días antes del concierto y la confirmación de la misma dependerá, en gran parte, del apoyo que se haya ofrecido desde el medio de comunicación en cuestión (Ispizua, 2013, 16 de julio de 2013).

Como puede deducirse, esto se traduce, en la práctica, en que aquellos medios o periodistas que han dedicado artículos más positivos al artista en artículos anteriores tienen más posibilidades para poder cubrir el evento. Los que han sido críticos, no. Es un factor muy importante en el periodismo musical, la colisión con una práctica periodística libre es obvia.

2. EL VIENTO EN CONTRA; REVISIÓN HISTÓRICA DE *ROCKDELUX*

Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)
En este capítulo se narra la vida editorial de *Rockdelux* partiendo de la evolución de las revistas musicales directamente antecesoras.

> La cultura en España no es un bien preciado, Aquí se valoran otras cosas, casi todas con el marchamo este del rollo mediterráneo, el concepto latino, el desfase, la fiesta, la diversión, este carácter extrovertido del que estamos muy orgullosos y presumimos siempre pero, en el fondo, lo que estamos diciendo es que no somos un país cultural, sino que nos gusta la fiesta, la diversión, no la cultura. Aquí la música siempre se ha utilizado como banda sonora de la fiesta pero no como algo que tiene un valor por sí mismo (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

De las indagaciones de Luis Gutiérrez Espada y Héctor Fouce, a las que se suma la experiencia y lucidez de Diego A. Manrique, se pueden enunciar algunas características que la prensa musical española ha tenido y han condicionado en buena medida su desarrollo. Es lo que propone este breve apartado a modo de introducción a un capítulo, el histórico, que podrá seguirse mejor tras conocer lo que aquí se expone.

En primer lugar está la nula estabilidad empresarial. Llaman la atención los continuos cambios de editorial, imprenta o sede social de las revistas musicales españolas. Al buscar datos fiables sobre actividad empresarial, puede verse prácticamente en todos los casos que los elementos administrativos del inicio apenas se mantienen durante un tiempo. Esto afecta asimismo a la periodicidad (Gutiérrez Espada, 1976), solo algunas publicaciones han logrado mantener su compromiso mensual, quincenal o semanal regularmente en los quioscos. También su modesta tirada y el reducido equipo de redacción que las elabora es consecuencia de ello.

Detrás de las revistas musicales se encuentra muy a menudo la inversión de capital personal. Históricamente, las revistas españolas han nacido gracias a los fondos de una o dos personas que se aventuran en el proyecto. De la insistencia en mantener ese soporte económico ha dependido la vida editorial de las revistas, faltas de un músculo financiero estable. Por eso, tienen una financiación dependiente casi exclusivamente de la industria que, a través de acuerdos publicitarios, somete a la prensa musical a una relación que en muchos casos es de servidumbre. Las revistas musicales tienen publicidad intercalada a media página o a página completa entre sus textos, en su mayoría relativa a la industria discográfica –nuevos lanzamientos o anuncios de festivales– o a la del sonido profesional. Los anunciantes negocian un precio con el departamento financiero de las revistas y compran su espacio en ellas. El condicionante de la publicidad ha marcado en gran medida los contenidos de las revistas musicales. Las revistas que se analizan en esta Tesis, así como sus antecesoras directas,

manifiestan en sus principios editoriales el deseo de subsistir sin intromisiones de la industria discográfica, es decir, sin que se les impongan los temas.

Es necesario señalar, asimismo, que la prensa musical está demasiado al servicio de la industria pero la industria presta poca atención a la prensa. ¿Por qué? Concentra sus esfuerzos, es decir, sus inversiones, en la radio, donde los beneficios de promocionar a un artista haciendo sonar sus canciones son mucho más inmediatos. La relación entre la prensa musical y la industria es difícil, sobre todo si la primera trata de ser independiente; las compañías ven a los medios más como vehículos promocionales de sus productos y campañas que como lo que realmente son. Apunta Manrique, ante esta concentración de recursos en la radio, que la industria considera la prensa especializada como "un incordio que se aguanta con unas migajas del festín" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Algo que incide negativamente en la publicidad contratada es la falta de sistemas de control sobre la difusión de las revistas. Como se explica en un capítulo anterior (ver 1.2.2: "Tirada y difusión"), las revistas musicales no están auditadas por la OJD, lo que no da garantías a los anunciantes al insertar sus piezas en revistas cuya difusión y tirada real no conocen del todo.

Consecuencia de las carencias explicadas en el sector es la escasa profesionalización del periodismo musical, que rara vez paga sueldos. Tradicionalmente, se ha desarrollado a través de colaboraciones que se facturan a la revista –cuando hay factura–, sin contrato de por medio. Pocas personas se han podido dedicar a tiempo completo a escribir en un medio de prensa musical en España. Los interesados en hacerlo escriben sus colaboraciones de forma más o menos continuada, pero terminan compaginando esta labor con una profesión de dedicación completa, que muchas veces no está ligada al periodismo. Lo habitual es recibir un pago por pieza publicada, sin que la mayoría de las veces se estipule o comunique al colaborador el baremo según el cual algunas piezas se pagan mejor que otras. Héctor Fouce recoge en su tesina de 1995 la opinión de Vicente Jiménez, director entonces de *El País de las Tentaciones*:

> Los establecidos tienen ya contactos y plataformas. El pastel es pequeño y lo tienen cinco. El problema es que la mayoría de esos periodistas son *freelance*, cobran por colaboración. Y el tipo que vive de hacer colaboraciones intentará hacer todas las que pueda. A lo mejor no duerme y escribe un par de folios farragosos, pero no va a dejar pasar ni una oportunidad (Fouce, 1995, p.9).

La profesionalización del sector, vista la situación actual, se intuye casi imposible en el futuro. Es una rama del periodismo que no goza de reconocimiento en España a diferencia de otros países como Francia o el Reino Unido. "Otra cosa era ser remunerado; cuando se lo planteé al responsable de *Disco Expres*, me respondió con la fantástica frase de "oh, pero ¿quieres cobrar por hacer esto?" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25). *Rockdelux* jamás ha aceptado colaboraciones gratuitas, aunque a la hora de pagar debe limitarse a un mercado que apenas deja espacio para la remuneración del periodista musical. Aboga por el trabajo profesional bien hecho y remunerado. Sin duda, *Rockdelux* ha sido una de las pocas iniciativas editoriales que han perseguido darle una categoría profesional al periodismo musical. Muchos de los colaboradores de *Rockdelux* se han especializado en diarios generalistas. Juan Cervera, jefe de redacción de la revista, enumera algunos:

> Ramón Súrio en *La Vanguardia*, Quim Casas, Jordi Bianciotto y Nando Cruz en *El Periódico de Catalunya*, Víctor Lenore en *La Razón*, […] David Saavedra y Pablo Gil en *El Mundo*, Xavier Cervantes en *Ara*… todos pasaron por *Rockdelux*, y casi todos lo hicieron en ese momento (Cervera en Cruz, 2015, p.813).

Tradicionalmente, la prensa musical ha sido en España cantera para profesionales de la comunicación, que empezaron sus trayectorias como colaboradores en publicaciones musicales (Fouce, 1995, Tesina, p.12). Sin embargo, en la mayoría de los casos, el interés de estos profesionales por la música ha durado el tiempo que ha tardado en presentárseles la oportunidad de saltar a otros campos periodísticos o del espectáculo. Es el caso de Ángel Casas, Constantino Romero, Pepe Domingo Castaño, Miguel Ángel Arenas y José María Íñigo, entre otros, que "abandonaron la prensa musical en cuanto tuvieron ocasión" (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Por otro lado, la falta de formación de los colaboradores que han trabajado en la prensa musical ha sido tradicionalmente un lastre. Especialmente hasta los años ochenta, en la prensa musical española hubo grandes carencias en este aspecto. Muchas de las personas que escribían en las revistas apenas tenían estudios básicos y prácticamente ninguno hablaba idiomas. La formación universitaria era prácticamente inexistente. En los noventa, la formación es mejor, pero en muchos casos no específicamente periodística. Sobre la cuestión apuntada del idioma, no es un asunto menor el bajo nivel del inglés en España. Las revistas musicales han caído a menudo en el error de volcarse con el inglés para aparentar una sofisticación y un estar al día que en ocasiones genera demasiada distancia con el lector, poco preparado para seguir su discurso.

Como se verá en el tercer capítulo, la anglofilia es precisamente uno de los rasgos que caracterizan a *Rockdelux*, algo presente en portadas, titulares, pies de foto y demás textos. Puede fidelizar pero también puede alejar al lector que no entiende bien. Manrique va más allá al afirmar lo siguiente: "no hay futuro en intentar transmitir la emoción de un género como el hip-hop -o los cantautores de moderno cuño- en un país donde el inglés no es precisamente el segundo idioma" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Paradójicamente, la prensa musical española ha estado bajo una fuerte influencia de la prensa musical extranjera**,** lo que paulatinamente ha ido alejando a los lectores de los periodistas. La cercanía geográfica de Francia es un factor extremadamente importante en el desarrollo de las revistas musicales españolas. Los intentos más profesionales de hacer prensa musical de calidad, como el de *Vibraciones* en los setenta y *Rockdelux* en los ochenta y noventa, tienen un modelo en las revistas musicales francesas, especialmente *Rock & Folk* y *Best*, que tratan sobre temas escasamente vistos en las publicaciones españolas. Las cabeceras francesas y británicas, relativamente fáciles de conseguir –incluso durante la dictadura–, (Entrevista a Diego.A. Manrique, 2013, 8 de noviembre), son esenciales en la formación de los periodistas musicales de mayor relevancia, como Ángel Casas, Diego A. Manrique o Santi Carrillo. Obviamente, su mayor o menor dominio de una lengua extranjera es, sencillamente, un factor clave.

Con la cuestión del idioma sobre la mesa y los efectos de captación o alejamiento que tanto el lenguaje como los contenidos pueden provocar, aflora el profundo desconocimiento de su lector por parte de la prensa musical. Las revistas españolas conocen poco o nada a su lector, público objetivo al que se dirigen. Los estudios de mercado son costosos, y es raro que una revista musical pueda permitirse hacerlos para conocer mejor a quien compra su producto, o que sus responsables vean el beneficio que puede comportar para la empresa el esfuerzo económico que suponen. Este aspecto es de suma importancia porque en él puede radicar el éxito o fracaso de una publicación.

La escasa presencia femenina en la elaboración de revistas musicales no es una cuestión exclusiva de periodismo musical español, pero sí es, en todo caso, llamativa. En los sesenta y setenta prácticamente no hay ninguna mujer escribiendo en la prensa musical española. En las dos décadas siguientes se incorporan firmas como las de Patricia Godes, Laura Sales, Elena Cabrera y Anna Ramos, pero no dejan de ser la excepción.

Por otro lado, la mayoría de las personas que han construido un periodismo especializado musical entran en la profesión siendo muy jóvenes. No solo los colaboradores; algunos de los

responsables de las publicaciones que se repasan en el segundo capítulo apenas pasan de los veinte cuando ponen en marcha sus proyectos empresariales.

Desde los setenta del siglo pasado, Barcelona es el foco periodístico musical. La Ciudad Condal presume, ya entonces, de un tejido industrial que ninguna otra ciudad española posee (Gutiérrez Espada, 1976, p.50). Hay un número considerable de imprentas y litografías, a lo que debe sumarse la tradición editora de Barcelona, cuna de editoriales como Anagrama, Destino, Planeta, Tusquets o Seix Barral. Héctor Fouce destaca "la concentración de la prensa musical en Barcelona, incluso en momentos en los que la actividad musical se concentraba en Madrid u otras ciudades" (Fouce, 1995, p.12). También las publicaciones culturales más vanguardistas, como *Ajoblanco* o *Star*, se publican en Barcelona. Por último, las compañías discográficas habían estado ubicadas en Barcelona prácticamente hasta la muerte de Franco y la instauración de la democracia, lo que trae una nueva centralización de la industria discográfica, editorial y de comunicación desde los medios. Por tanto, que sea una publicación de Barcelona la revista de referencia de España en la crítica musical tiene mucho sentido. De todos modos, no hay todavía un argumento verdaderamente sólido que explique el sistemático fracaso de las iniciativas editoriales impulsadas desde otras ciudades algunas de ellas con firmas igualmente reconocidas entre sus responsables.

La concentración de la prensa musical en Barcelona, recogida entre las características antes explicadas, no es un detalle menor. En opinión de Manrique, "las editoriales están situadas en Barcelona. Bien, me parece lógico: allí hay capital que se arriesga mientras que en Madrid nos conformamos con refunfuñar y soñar proyectos sobre la barra de un bar" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25). Por otra parte, la relación entre los periodistas de Madrid y los de Barcelona dentro de *Rockdelux* no fue nunca del todo buena, lo que condicionó en parte la forma de trabajar de la revista en su primera época. Lo explica Patricia Godes.

> Hicimos una reunión los colaboradores de Madrid, y me encontré con gente como Pérez de Albéniz, gente mayor que yo y que sabía mucho, despotricando contra *Rockdelux* por una cuestión de envidia pura dura a los catalanes, diciendo que a ver de qué iban los *catalinos*, que tenían todas las revistas y no sé qué más, cuando lo que tenían era, simplemente, una visión de negocio que no teníamos en Madrid. Una cosa muy madrileña, muy *fachosa* y muy *chunga*. Había un verdadero odio contra Barcelona (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

Las expuestas son características recabadas en el estudio de la prensa musical española a través de las décadas. Sería interesante añadir a esto algunos aspectos que el propio Manrique señala en su artículo "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en crítica musical" (*Rockdelux* número 100, septiembre de 1993) en relación a la propia *Rockdelux*. Manrique apunta también al hermetismo de esta revista, traducido en un exceso de guiños privados. Según sostiene, la prensa musical tiende a dirigirse al grupo de iniciados, a exhibirse ante un círculo reducido. Es otra de las características distintivas de *Rockdelux.* Así lo explica:

> …funcionamos bajo el sobreentendido de que en España existe una cultura rock y no es así. Aquí, el rock no es –excepto en pequeñas minorías urbanas– un estilo de vida, ni una ideología ni una elección consciente. Se queda en moda, en capricho de etapa vital; cuando pasa ese período, el adicto se reintegra a la vida normal y, con raras excepciones, se olvida de aquella música que le ayudaba a definir su identidad para adormecerse en los brazos de Tele 5 o Canal Plus (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

El mismo periodista pone el foco en otra característica de parte de la prensa musical española. Manrique habla en el artículo mencionado de "textos farragosos, escasos datos fiables, carencia de sentido crítico y babeante mitificación" (se refiere a los setenta y lo define como el *síndrome Sierra i Fabra*[11]). En su escrito, menciona también "vendettas personales, arreglos de cuenta diferidos, puñetazos bajo cuerda y mensajes-que-sólo-puede-captar-una-persona" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25), un estilo que llama *enfant terrible* y en el que él mismo se reconoce a veces. Es interesante la explicación que da Manrique en ese artículo al estilo *enfant terrible* y a su origen, sobre todo porque ese estilo está presente en parte de la trayectoria de *Rockdelux*, aunque plasmado de distintas formas. Según Manrique, es la respuesta que los periodistas más jóvenes dan a la generación anterior, los críticos veteranos han creado ídolos que no les convencen y por eso cargan contra ellos y contra sus principios: "los que nos incorporamos al periodismo de rock por aquellos días traíamos una santa ira. Éramos criaturas bastante mesiánicas y despiadadas, estábamos en guerra contra los seudocriticos anteriores y contra una industria deprimente" sostiene Diego A. Manrique en el mismo artículo de 1993.

Tal vez esto pueda explicar el tono agrio de una de las primeras entrevistas que se publican en *Rockdelux*. Se la hace Santi Carrillo a Ramoncín en 1987, y la tensión que se produce entre

[11] Jordi Sierra i Fabra fue uno de los fundadores de la revista musical *Popular 1* (Barcelona, 1973) y autor de numerosas biografías de artistas musicales. Su estilo ha sido muy criticado (ver 2.1.1: "Antecesores; *Disco Expres, Vibraciones* y *Rock Espezial*").

periodista y entrevistado está cerca –por los testimonios recogidos– de llegar a la agresión física. Hoy, Santi Carrillo habla de "desvaríos estelares entre la pedantería y la soberbia por ambas partes" al recordarla, pero el encuentro entre el periodista y Ramoncín en Barcelona en 1987 recoge algo del estilo ácido de *Rockdelux*, un estilo que prevalece sobre todo en su primera época. A través de sus preguntas, Santi Carrillo acusa a Ramoncín de plagiar a Bruce Springsteen, al recurrir a las mismas técnicas que el norteamericano en sus conciertos.

> Te he visto en directo más de una vez y recurres a esos trucos que sabes que son seguros a lo largo y ancho de los conciertos… "No, no, no son trucos. Son maneras de contar las cosas, de explicar las canciones. Que no tiene nada que ver con un truco o una manipulación. Si fuera así, el público podría llegar a marcharse. Y no lo hace". Por supuesto que no. […] Una persona alejada de tus coordenadas de conducta, yo mismo, observa las cosas aparentemente planeadas de antemano, como si sacases las frases en el momento justo, todo muy estudiado. "Oye, yo siempre he presentado mis canciones. Y uno no puede cambiar la introducción de un día para otro si la historia de la canción es la misma. Es simple cuestión de conectar con la gente. Eso tiene que ver con el beso final de las películas o, por ejemplo, con esta entrevista tan chocante que estás realizando para mantener así tu estilo agresivo" (Ramoncín y Carrillo, 1987, *Rockdelux* 28, marzo, p.12)

Tal vez sin advertirlo, Manrique muestra, en su artículo de 1993, otra de las características del estilo *Rockdelux*: recurrir a títulos de canciones o discos, o versiones alteradas de los mismos, para titular sus artículos. En este caso, "¿Quién paga aquí?" es un evidente guiño a *¿Cuándo se come aquí?* (DRO, 1982) título del primer disco de Siniestro Total. Podrá verse esto en el análisis de contenido como un recurso que se utiliza para reforzar la idea central de la pieza o, en algunos casos, acentuar la ironía de su enfoque (ver 3.3: "El lenguaje en *Rockdelux*"). Sin ir más lejos, la comentada entrevista de Santi Carrillo a Ramoncín se titula "Bravo por la música", título de una canción de Juan Pardo de 1982 que, en sí, no tiene por qué resultar ofensivo, pero sí lo hace en su contexto; Ramoncín es un artista que explota una imagen rockera que el autor del artículo echa por tierra al titular su entrevista como una conocida pieza de canción ligera, exactamente lo contrario a lo que el artista pretende transmitir.

De todo ello se hablará en el tercer capítulo. Ahora, después de haber presentado algunas características de la prensa musical en España, es momento de acercarle al lector la historia editorial de *Rockdelux*.

La clave de esta investigación está en el análisis de contenido del medio escogido. De ese análisis se derivarán las conclusiones finales. Para ello, se han seleccionado textos de diferentes periodos de la revista *Rockdelux* y de su revista asociada, *Factory* (1994-2000), con el fin de ser analizados en el tercer capítulo. Las dos cabeceras son igual de relevantes en la investigación, ya que forman parte de un mismo discurso que emana de la editorial Ediciones RDL/Rockdelux S.L., fundada en Barcelona en 1986; un discurso a medio camino entre lo divulgativo y lo formativo sobre la realidad de la música y de la industria musical en los últimos treinta años. En octubre del 2000, cuando la década que aquí se estudia está a punto de terminar, el director de *Rockdelux*, Santi Carrillo, expone en un editorial la base de su proyecto editorial y lo contextualiza en un terreno poco propicio para poderlo llevar a cabo. El párrafo condensa buena parte de las claves que operan sobre la trayectoria de *Rockdelux* como revista musical especializada: la disconformidad de los responsables de la publicación con el trato que se le da a la música en los diversos medios de comunicación, de la que derivará un manifiesto enfrentamiento hacia los mismos, la controvertida imagen del elitismo que persigue a la revista, y la trascendencia con la que ésta se propone abordar el estudio de la música de su tiempo.

> ¿Por qué somos minoritarios? Sencillamente, a pesar de que España va bien, seguimos viviendo en un país edificado sobre los cimientos de las radiofórmulas y sus nocivos hábitos de contraeducación, visibles en el valor casi inexistente o directamente lamentable que se le otorga la música en televisión; un país sin un verdadero aprecio por la sensibilidad musical. Pero no por eso dejaremos de hacer revistas a nuestro modo (sabiendo, por supuesto, que no somos infalibles). Nos acusan de sectarios por no seguir la corriente principal. Nuestra editorial busca la independencia para sintonizar con individuos con gusto y criterio; es una idea personalizada, selectiva, no clasista y finalmente, política (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 178, octubre, p.65).

Antes de llegar al análisis de un discurso que apenas asoma en el párrafo reproducido, este capítulo propone dar a conocer las dos revistas estudiadas, repasar su vida editorial y los contenidos que han ofrecido de 1990 hasta el año 2000. El arco temporal fijado para la investigación se abrirá momentáneamente hacia el pasado para, indagando en los sesenta y setenta, hallar las claves que unen a las revistas estudiadas con sus antecesoras directas e indirectas. En su trabajo descansa buena parte del propósito editorial de *Rockdelux*.

Como se desprende del primer capítulo de la Tesis, todos los autores que han estudiado la prensa musical especializada en España han coincidido en una visión general que la muestra basada en iniciativas periodísticas precarias en su infraestructura y arriesgadas desde el punto de vista empresarial, tanto que la mayoría desaparecieron al poco de surgir.

Diego A. Manrique sostiene en 1993 que "debe de haber algo particularmente irresistible para que tanta gente se embarque en aventuras con tan pocas posibilidades de éxito" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25). En la misma línea, José Manuel Costa argumentó en *El País* dieciséis años antes que la situación de la prensa española respecto a la de la francesa o la anglosajona era de manifiesta inferioridad.

> …ninguna de ellas alcanza una venta superior a los 30.000 ejemplares ni de lejos. Esto, comparado con las inmensas tiradas de un *Melody Maker*, en Inglaterra; un *Rock & Folk*, en Francia, o un sinnúmero de ellas en Estados Unidos, ya las sitúa en un plano de inferioridad material (Costa, 1977, consultado el 7 de noviembre de 2012).

Con un elocuente título, "Las revistas musicales, escasa tirada, dependencia de lo sajón e incidencia minoritaria", el artículo refuerza la idea generalizada de la prensa musical española como una industria débil, cuando ha podido llamársele industria, en la que las iniciativas editoriales que han prosperado son excepción. Una de esas excepciones centra esta Tesis.

La longevidad de *Rockdelux*, habiendo alcanzado los treinta años en 2014, la diferencia de casi todas las publicaciones musicales que se han elaborado en España. Solo otras dos revistas musicales españolas siguen en edición tras haber rebasado la tercera década: *Popular 1*, que se publica desde 1973, y *Heavy Rock* (hoy llamada *La Heavy*), que se editó por primera vez en 1981. Una cuarta, *Ruta 66*, alcanzará los treinta años en octubre de 2015.

Pese a ser la más antigua de las publicaciones musicales españolas en edición, la Tesis no entra a fondo en la descripción o análisis de *Popular 1*. No se considera un antecedente a *Rockdelux*, sino más bien una revista paralela en el tiempo que no comparte el propósito editorial de *Rockdelux*. *Popular 1* nunca ha pretendido ser una revista de crítica musical ni explicar la diversidad de las músicas que existen en el mundo. Su propósito es compartir con sus lectores la pasión que sus responsables sienten por un género musical, el rock'n'roll, y los subestilos colindantes. Sin pretender hallar lo relevante o lo que va a perdurar en el hecho musical sino mostrar lo que le satisface, huye tanto del eclecticismo como del análisis. La visión crítica no

existe en *Popular 1*, sí en cambio la cercanía con el lector, al que interpela constantemente y le hace partícipe de su devoción por los que la revista considera ídolos musicales. En cuanto a *Heavy*, es una revista obviamente centrada en un estilo musical concreto, aunque con una gran diversidad dentro del mismo estilo genérico. Pero, como sucede con *Popular 1*, su propósito editorial no se aproxima al de *Rockdelux*; no pretende buscar la música que permanecerá en el tiempo, sino dedicarse a divulgar el género que apasiona a sus creadores.

Aunque apenas hay firmas compartidas entre las dos revistas, el caso de Nando Cruz es tan revelador como su testimonio al explicar su paso por ambas revistas. Nando Cruz, redactor de gran peso en *Rockdelux*, escribió sus primeros folios para *Popular 1*.

> Venía de estudiar periodismo. Empecé en *Popular 1* porque sabía que no tenía nivel para escribir ni en *Rockdelux* ni en *Ruta 66*. Escribí a *Popular 1* esperando que me cogieran y así fue. Entonces escribía muy mal, como un fan, influido por la línea de la revista, una revista muy rockera, muy de puño en alto (Entrevista a Nando Cruz, 2013, 4 de septiembre).

Cuando José Manuel Costa escribe en *El País* un artículo sobre la prensa musical española, establece una comparación entre *Popular 1* y *El Musical*, publicación semanal surgida también en los setenta y que depende de la Cadena SER, por lo que sus contenidos están sometidos a los intereses de la cadena. *Popular 1* es independiente, una empresa familiar montada entre un fotógrafo e ilustrador segoviano, José Luis Martín Frías, y su mujer, Bertha M. Yebra, mientras que como redactor jefe permanece desde hace décadas el hijo de ambos, César Martín. No está sometida a una cadena o un grupo de comunicación, pero Costa se refiere al hacer la comparación a que, lo mismo que *El Musical*, *Popular 1* era –ya en 1977– una revista de fans, es decir, de seguidores incondicionales, no de crítica musical.

> ...poseen casi las mismas connotaciones de adoración que los de *El Musical*, pero enfocados a grupos y cantantes extranjeros. Los Camilo Sesto se llaman, aquí, Led Zeppelin o Lou Reed, pero la falta de actitud crítica es idéntica (Costa, 1977, consultado el 7 de noviembre de 2012).

En la misma línea, Diego A. Manrique describe *Popular 1* en las páginas de *Rockdelux* como una revista carente de espíritu crítico. El artículo, publicado en 1993, refleja un claro enfrentamiento entre ambas revistas.

> José Luis Martin Frías ha dirigido la que es seguramente la publicación más incoherente, descerebrada y zigzagueante de todas. Se mantenía, pensábamos entonces, por la abundancia de fotos, pero estas solían ser manchas de colores; ahora creo que el morbo estaba en leer las crónicas del fotógrafo barbudo y su esposa… (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Como en este artículo de Diego A. Manrique, *Rockdelux* y *Popular 1* han expuesto sus diferencias históricas frente al lector como forma de construir su propia identidad, pero el profundizar en la historia y contenidos de esta revista no nos llevarían más que a constatarlo.

El de *Ruta 66* es un caso distinto. Esta revista sí se considera relevante por ser una escisión de la propia *Rockdelux* y porque sus responsables tuvieron cargos de responsabilidad también en revistas antecesoras a *Rockdelux*. Su historia es también la de *Rockdelux.* Su propósito, aunque con una marcada orientación hacia el rock'n'roll, participa del de la revista de la que surgió.

La investigación aborda ahora la descripción de *Rockdelux.* Es una descripción centrada en principio en aspectos formales. Sin embargo, al repasar la vida editorial de otras cabeceras, el propio proceso ha aconsejado, según avanzaba, evitar ceñirse a lo meramente descriptivo y reparar en algunos aspectos de su redacción o de sus métodos de trabajo, por ser los precedentes sobre los que se construye *Rockdelux*. El propósito divulgativo y/o prescriptivo de algunas revistas, su relación con la industria discográfica y los rasgos de estilo al construir y titular artículos o mencionar obras artísticas, por ejemplo, son cuestiones a las que se presta atención aquí, al tiempo que se hace una descripción de *Rockdelux* y sus antecesoras. En resumen, el capítulo narra la vida editorial de la revista pero sienta, además, las bases del posterior análisis.

En las revistas musicales hay una serie de elementos formales que se repiten de forma regular. Son publicaciones de entre 64 y 96 páginas que se componen de textos periodísticos de diversa extensión, secciones de noticias, reseñas de discos y crónicas conciertos y secciones de correo que, en algunos casos, incluyen un apartado de contactos. También acostumbran a tener un editorial de apertura en el que presentan su propósito. Gráficamente, los textos se aderezan con fotografías e ilustraciones de diverso tipo y con tiras de cómic, y también es costumbre en los setenta y ochenta que se incluya un póster en las páginas centrales. Otra sección habitual en aquellas décadas es el consultorio técnico, dirigido a músicos amateurs o profesionales. Hoy esos contenidos están limitados a las revistas de sonido profesional. Por último, la publicidad ocupa en torno al 20% de las revistas. Son, con las matizaciones y añadidos que se verán, los componentes de las revistas que se repasan en este capítulo.

2.1 Historia: Rockdelux en la prensa musical española

> …*Rockdelux* celebró la edición del número 100 […] un hecho poco usual en las editoriales musicales españolas: llegar a las tres cifras afianzando un producto especializado en sonidos poco frecuentados en los grandes medios de comunicación y haciéndolo con un planteamiento universal y nada dogmático, aunque imponiendo, por encima de todo, un criterio de selección digno, riguroso y, en algún caso, único en España (Sin firma, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.3).

Al situar *Rockdelux* en su contexto y repasar su vida editorial, este capítulo presta especial atención a las dos cabeceras de las que proviene, *Vibraciones* y *Rock Espezial*. Ambas son relevantes en un estudio no pretende hacer un repaso detallado de la historia de las revistas musicales, pero sí revisar aquellas que están en el origen de *Rockdelux*. La compilación de Gutiérrez Espada va desde finales los cincuenta hasta 1976. En ese momento ya están en el mercado *Vibraciones* (1974-1982) y *Disco Expres* (1968-1979), publicaciones cuyo futuro no podía aventurar Gutiérrez Espada, pero próximas a desaparecer por sus escasas ventas.

2.1.1 Antecesores: *Disco Expres, Vibraciones* y *Rock Espezial*

Pese a no pertenecer al mismo tronco editorial de *Rockdelux, Disco Expres* recibe también un espacio en este capítulo. Nacida en 1968, *Disco Expres* es la publicación que marca los primeros pasos hacia la profesionalidad del periodismo musical especializado en España, la que traza el camino hacia una prensa documentada y seria, aunque no logre del todo su objetivo. Además, *Disco Expres* ahonda en el camino iniciado por otras revistas como *Fonorama* y *Discóbolo* en la construcción de un determinado imaginario en las revistas musicales, más orientadas en sus primeros tiempos hacia un público femenino por efecto de la *beatlemania*. *Disco Expres* confecciona los patrones estilísticos de una prensa musical determinada a satisfacer a un lector masculino y a crear ídolos a su medida, lo que continuarán otros. Por último, la revista incorpora al periodismo musical un nuevo lenguaje y establece una serie de costumbres formales para ubicar los contenidos en las páginas de una revista musical, tomando como modelo las cabeceras extranjeras.

a) *DISCO EXPRES* (1968-1979)

A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, una época marcada en España por la censura del Ministerio de Información y Turismo, *Disco Expres* es prácticamente la única vía por la que puede llegar a España información acerca de propuestas culturales no promocionadas por el régimen. El movimiento hippie que nace en EE.UU. o la eclosión del punk en Londres en 1977 son relatados casi a tiempo real en *Disco Expres*. La revista da voz a artistas incómodos para el régimen, como el valenciano Raimon, lo que causa grandes problemas a sus gestores, expuestos a multas o al cierre. El contexto de *Disco Expres* es el de una España cuya radio y televisión mira mal a los Beatles por llevar el pelo largo. Es fácil imaginar qué puede resultar ofensivo a las autoridades del país sobre la diversidad de la música rock en la época.

Nombre	*Disco Expres*
Edita	Grafinasa (Pamplona)
Periodicidad	Semanal (quincenal desde 1978)
Fecha de aparición	22 de noviembre de 1968
Fecha de cierre	Mayo de 1979
Números publicados	502
Subtítulo	Semanario decano de la prensa musical y pionero del rollo
Formato	32x44 cm (0-100), 29x43 cm (101-108), 27,5x36 cm (109-502)
Páginas de salida	16
Precio de salida	0,09 euros
Tirada	14.000 ejemplares

Ilustración 4. Ficha editorial de Disco Expres

El nombre de *Disco Expres* se inspira en la publicación musical británica *New Musical Express*, fundada en Londres en 1952, que la cabecera española toma como referente, tanto en el formato y diseño –similares a los de un periódico– como en la distribución de contenidos. Un dato elocuente sobre lo falto de músculo que está el periodismo musical especializado en la España de finales de los sesenta es que, si *Disco Expres* nace en la capital navarra, es porque allí hay alguien que tiene una imprenta y no le importa que la utilicen para publicar un periódico musical. Las cosas funcionan así, a impulsos de aficionado, en la prensa musical española de la época. Una de esas personas muy aficionadas a la música es Joaquín Luqui, años más tarde

muy popular en la emisora *Los 40 Principales* de la Cadena SER. El navarro se convierte en el primer redactor jefe de *Disco Expres*.

El semanario sale al mercado en noviembre de 1968 con Gerardo Huarte como director y, en sus once años de existencia, tiene también como directores a José Martínez de Echalar, Fernando Mir, Victorino del Pozo y Erwin Mauch. Sale con un precio de 0,09 euros y 16 páginas, que serán 25 desde el 1 de abril de 1977 (número 420) al precio de 0,15 euros. En su última etapa editorial (1978-1979), el precio es de 0,45 euros y presenta 48 páginas

A la nómina de colaboradores de *Disco Expres* se van incorporando Gonzalo García Pelayo, Ignacio Comas, Álvaro Feito, Antonio de Miguel, Julián Ruiz, Vicente "Mariscal" Romero y Jesús Ordovás, entre otros, algunos de ellos procedentes de radios musicales como Onda Dos, la FM de Radio España. Todos ellos son los motores de una renovación notable en el modo de escribir sobre música en la prensa española. Aportan análisis rigurosos al hecho musical y, especialmente Jesús Ordovás, un lenguaje fresco y coloquial. Ordovás emplea en sus textos vulgarismos y licencias, como colocar un determinante artículo antes de un nombre propio. Por ejemplo: "El Ramoncín se lo hizo delante del Fraga Iribarne" (Ordovás, 1978, p.13) pero también incorpora términos anglosajones que designan géneros musicales prácticamente desconocidos en España. A través de *Disco Expres* llegan palabras y expresiones habituales en las canciones de rock'n'roll, españolizadas en los artículos de Ordovás.

El propio Ordovás explica la labor que hace en *Disco Expres* en su libro *Viva el pop, de la movida a la revolución indie, una historia gráfica del pop español* (Editorial Planeta, 2013).

> En *Disco Expres* yo daba buena cuenta de lo que iba pasando en Madrid en el underground, -lo que se vino a llamar el *Rrollo*, tal y como lo recogí en mi libro *De qué va el Rrollo*, editado en La Piqueta en 1977 […] En ocasiones mi alias Job me echaba una mano en los reportajes sobre conciertos, festivales y "enrollamientos" varios que demandaba la actualidad, viajando a Sevilla, León, Burgos o dondequiera que ocurriera algo interesante para contar a los lectores del periódico musical por excelencia desde los años sesenta (Ordovás, 2013, p.10).

Es necesario prestar atención al uso de palabras que Jesús Ordovás populariza en esos años. Una de ellas es "Rrollo". Fernán Val, en su acercamiento al lenguaje underground de los setenta en España (Val, 2014), cita a Germán Labrador, que ha definido el Rrollo como:

> …un conjunto de prácticas culturales, políticas y de ocio cuyas características principales podrían ser el vitalismo desencantado, la inscripción urbana y la nocturnidad...tiene una fuerte vertiente ácrata y conlleva unos determinados hábitos de consumo de drogas... (Labrador cit. en Val, 2014, p.159).

Por su parte, Esteve Farrés describe el uso del término Rrollo como alusivo a la movida, cuando ésta todavía no recibe tal nombre. La misma categoría y función concede a otra expresión, Nueva Ola, muy presente en los inicios de *Rockdelux* y en su antecesora directa, *Rock Espezial*.

> Ese mismo año publican sus primeros LPs Ramoncín y Burning, cuyo single "Qué hace una chica como tú en un sitio como éste" es el tema central de la película del mismo nombre de Fernando Colomo, en la que también actúan. Aún no se habla de Movida, sino de Rrollo, pero también de Nueva Ola, la revista *Disco Expres* dedica a la escena cuatro páginas, en las que se presenta a Nacha Pop, Los Zombies y dos bandas salidas de Kaka De Luxe: Alaska y Los Pegamoides y Paraíso… (Farrés en Blánquez *et al.*, 2004, p.434).

En 1978, bajo la mancheta de *Disco Expres*, puede leerse la frase "Semanario decano de la prensa musical y pionera del rollo". Jesús Ordovás utiliza la palabra *Rrollo* para referirse al underground, aunque también emplea esta última, con el significado comúnmente extendido de contracultura. Son términos muy habituales en el lenguaje de Ordovás, que firma la columna "Rollos díscolos" en *Disco Expres*. Esta columna es una buena muestra del particular estilo de Ordovás. No siempre se habla de música en esta sección, también de política. De hecho, en el artículo "Oye, pásate un día de estos", de noviembre de 1978, Ordovás alude a elecciones y al papel de los jóvenes en ellas, para lo que acude a expresiones callejeras de la época.

> Oye, un día de estos pásate. Deja de tirarte el moco y pásate de una vez. Mucho decir que tú passas, pero por aquí no se te ve el pelo. ¿Passas de todo? Vale, pues ven por aquí a passarte. Pero pássate pronto porque te van a prohibir passar dentro de poco. Últimamente hay mucha gente empeñada en tomar las riendas de la vida de los demás, hay muchos portavoces del pueblo haciéndose fotografías en color para las elecciones, hay muchos carnets en blanco esperando convertirte en un número más de la democracia. Mal rollo si para enrrollarte (sic) necesitas pasar por una oficina o atenerte a los puntos programáticos de unos órganos supuestamente representativos que puedan decidir por ti (Ordovás, 1978, p.4).

Cuando *Disco Expres* deja de editarse, en 1979, José Manuel Costa, especialista en música del diario *El País,* destaca en su periódico la labor periodística de la revista y la renovación que llevó a cabo en el lenguaje periodístico musical.

> …una revista de rock cargada de una sana y abierta subjetividad, cuyo único fallo era el énfasis sectario en que apoyaba sus opiniones. Se llegaban a decir cosas tremendas (como que un guitarrista que no se mueve no vale la pena), pero, en todo caso, resultaba divertida. Todavía no se había cambiado demasiado el lenguaje (aunque sí se le destrozaba con frecuencia), hecho que ocurrió cuando fue a caer por aquellas páginas Jesús Ordovás, que aportaba una escritura nueva, basada, sobre todo, en una mezcla del habla castiza madrileña, términos del rollo andaluz y un *spaninglish* familiar para todo *rocker* (Costa, 1979, consultado el 2 de febrero de 2013).

Jesús Ordovás tiene importancia en *Disco Expres* porque su presencia en la publicación es alta; Ordovás firma secciones de noticias como "Madrid, ciento y la madre" escribe las reseñas de los discos –tarea compartida con Jordi Sierra i Fabra–, y escribe artículos de dos o tres páginas, cuando la revista solo tiene dieciséis. Pero sería aventurado decir que marca el estilo de *Disco Expres*. El estilo de Ordovás no es el de la revista. Sus expresiones y la jerga underground que usa son tímidamente adoptadas por algunos de sus compañeros, pero no las trasladan al cuerpo de sus textos. Jordi Tardá, por ejemplo, titula algunos de sus artículos al estilo Ordovás, como el reportaje sobre Patti Smith y Bruce Springsteen de marzo de 1978: "Patti se lo monta con el Springsteen". Sin embargo, esto se queda en el título, la forma de redactar la pieza es muy correcta formalmente, Tardá prescinde de las licencias que se toma Ordovás.

> La fantástica "Because The Night" donde Bruce Springsteen pone su voz, se convierte en irresistible baile que la voz ordena y las guitarras de la Group hacen convulsionar, el viejo Lenny Kaye se resiste a cambiar y sus acompañantes se ven contagiados, nadie escapa al poder y el tema será single de éxito (Tardá, 1978, p.11).

Disco Expres fija la sección de noticias musicales como un elemento que todas las revistas musicales tendrán en consideración a partir de entonces. Al ser de periodicidad semanal, el bloque de noticias es uno de los puntos fuertes de *Disco Expres*, que tiene corresponsales en Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas e incluso extranjeras, como Londres. La sección de noticias ("Píldoras") recoge noticias breves dispuestas en columnas, que hablan de discos

que se van a publicar, próximas reuniones o separaciones de bandas, futuras participaciones de músicos en películas, etc. La costumbre es plenamente adoptada por *Popular 1* en 1973 y *Vibraciones* en 1974. Lógicamente, al ser mensuales, la vigencia de sus noticias no es tanta en estas revistas como en *Disco Expres*.

En *Disco Expres* también hay reseñas de discos, las hacen Jordi Sierra i Fabra y Jesús Ordovás. Es algo llamativo porque suele ser una tarea que se lleva a cabo entre muchos redactores y colaboradores de las revistas, asignándose en todo caso los redactores con cargos de responsabilidad las reseñas de los discos del mes o más destacados. Además, Jordi Sierra i Fabra y Jesús Ordovás representan el antagonismo entre estilos de periodismo musical.

Fernán Val analiza un fenómeno en la prensa musical española de los setenta que describe como "conflicto generacional" (Val, 2014, p.272), una cuestión cuya incidencia en el desarrollo de la prensa musical en España ha sido importante. Críticas, rencillas y enfados de diverso signo entre periodistas han condicionado en buena parte los contenidos de los artículos que supuestamente deberían ser solo musicales a lo largo de los años, algo de lo que se verán muestras claras al llegar a *Rockdelux*. Son desamores periodísticos, más o menos explícitos, causados por dos generaciones que el periodismo de forma distinta.

> …dentro de la prensa musical comienza a gestarse una ruptura entre dos tendencias, representadas por dos periodistas. Por un lado, Jordi Sierra i Fabra, que personificaba un tipo de criterio musical que buscaba la objetividad y el análisis de hechos concretos. Defendía fundamentalmente el rock progresivo, el jazz rock y el rock sinfónico […] La otra corriente la representa Jesús Ordovás. Su estilo era distendido, juvenil, "macarra", y entendía el rock como una forma de comunicación antes que una expresión artística. Ambos disponían de una columna semanal en *Disco Expres* y en ella quedaba patente la tensión entre ambos, Ordovás atacaba continuamente el rock progresivo, al entender que la complejización del rock le había hecho perder sus características principales, su capacidad de comunicar, de liberar al sujeto de la alienación capitalista. El rock como arte era abstracto y no se entendía. Las diferencias entre ambos periodistas se perciben también en la forma en que entendían la labor del crítico (Val, 2014, p.272).

El periodista catalán Jordi Sierra i Fabra ha sido siempre muy criticado entre sus colegas de profesión, como Jesús Ordovás y Diego A. Manrique. Se le ha achacado falta de opinión y de argumentos en sus críticas, que a menudo no difieren de la simple relación de créditos del disco:

información acerca de los músicos, autoría de las canciones e instrumentos empleados. En las revistas musicales las reseñas son textos más bien breves, por lo que conviene aprovechar bien el espacio para contar lo relevante. Por eso, la técnica de Sierra i Fabra es en general mal recibida entre los profesionales, que también le reprochan la falta de documentación de sus artículos, causante a menudo de errores. Es necesario apuntar que el propio Jordi Sierra i Fabra ha declarado en varios foros que algunos de los errores que se le han achacado históricamente –como llamar John Elton a Elton John– son, en realidad, errores tipográficos sucedidos en su día, causados por la velocidad a la que se trabajaba para poder sacar el semanal a la calle.

Jordi Sierra i Fabra es autor de *Historia de la música pop 1962-72* (1972), libro en el que se deja fuera a Chuck Berry y Bo Diddley. Esto es algo que Diego A. Manrique siempre le ha afeado. Manrique le preguntó en su día por qué había dejado fuera de su enciclopedia a músicos tan relevantes y reconocidos como ellos. La respuesta de éste, en palabras de Manrique, fue que no le enviaron información sobre este artista desde su sello discográfico. Desde entonces, Manrique ha criticado el detalle de su colega en multitud de artículos y entrevistas. En un comentario sobre *Disco Expres* publicado en el especial número 100 de *Rockdelux* (septiembre de 1993), Manrique incide en ello, al tiempo que lanza una acusación sobre la relación interesada entre compañías discográficas y periodistas. Dejando al margen la anécdota que marcó el enfrentamiento entre ambos profesionales, es destacable el comentario de Manrique sobre *Disco Expres*, a la que reconoce una labor aperturista en la prensa musical española y en el camino hacia la profesionalización de la misma.

> *Disco Expres* es correa de transmisión de los movimientos británicos y defiende prácticamente en solitario el underground, "lo progresivo" […] abren puertas a lo que ya se podría definir como periodismo de rock concienciado y apasionado (obviamente, no incluyo en esa categoría a Jordi Sierra i Fabra, cuya nefasta influencia en músicos y oyentes se prolonga a través de libros-transcripciones como esa *Historia de la música pop* donde no figura Chuck Berry pero si todo grupillo con biografía promocional) (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

En *Disco Expres*, al tiempo que Sierra i Fabra hace sus reseñas y reportajes y Ordovás da voz al underground de las ciudades españolas, Manrique se labra una reputación como experto en desentrañar todo lo que el aficionado a la música desea conocer sobre grupos, artistas, movimientos o estilos. En su consultorio, contesta a las peticiones que le llegan ofreciendo

informes extraordinariamente documentados, como una biografía de Syd Barrett "Genio y locura en la alborada psicodélica" (número 422, 15 de abril de 1977). A través de cuatro páginas, Diego A. Manrique da gran cantidad de detalles sobre la vida y obra del miembro de Pink Floyd, de quien poco puede saberse en la España de 1977. Manrique continúa esa labor en las revistas en las que colabora y se erige en indiscutida autoridad en el campo del periodismo musical en España.

En la última etapa de *Disco Expres* (1978-1979), la cabecera es adquirida por el promotor de conciertos Gay Mercader, cuya agencia aparecía muy a menudo publicitada en la revista. Tras hacerse con *Disco Expres*, Mercader la hace quincenal, cambia su aspecto dotándola de color y reduce su formato, al tiempo que introduce en ella nuevos temas no estrictamente musicales. Las ventas no son las esperadas y *Disco Expres* se ve obligada a cerrar en mayo de 1979.

Disco Expres se destaca aquí como pionera en la prensa musical seria en España, pero no todos están satisfechos con ella. En octubre de 1973, con el semanario pamplonés asentado, el periodista catalán Ángel Casas reúne a unos cuantos profesionales especialistas en música para estudiar, entre todos, la viabilidad de una nueva revista que acabe con, en sus palabras, "malas traducciones del *Melody Maker*". Un año más tarde, el proyecto tendrá el compromiso de varios colaboradores, un nombre del gusto de todos, *Vibraciones*, y un lema bajo la mancheta: "La evolución musical de los 70". Nace así la primera antecesora directa de *Rockdelux*.

b) *VIBRACIONES* (1974-1982)

La revista *Vibraciones* es el primer antecedente directo de *Rockdelux*. Sale al mercado en Barcelona, en octubre de 1974, con sesenta y cuatro páginas y un precio de 0,30 euros. Está dirigida por el periodista Ángel Casas, que ya se ha hecho por entonces cierto prestigio como especialista musical con sección propia en la revista de cine *Fotogramas*.

> Con Lluís Crous en mi casa, con Claudi Montañá en las ramblas barcelonesas. Con Constantino Romero en los pasillos de la emisora, con Ángel Álvarez en una cafetería junto al Bernabéu, en Madrid. Con García-Soler en los entreactos de las actuaciones. Con Pallardó por teléfono [...] Teníamos el nombre y teníamos la idea que fluía sola, acuciada por la necesidad. Creo que nunca vi un punto de vista menos discutido que el de nuestra revista mensual (Casas, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.3).

Vibraciones es el resultado de un deseo personal de Ángel Casas. Aunque encuentra los necesarios compañeros de viaje, ninguno cree tanto como él en el proyecto, si bien el propio Ángel Casas se va la televisión años después, en 1978, abandonando la prensa musical.

Nombre	*Vibraciones*
Edita	Iniciativas Editoriales S.A. (Barcelona)
Periodicidad	Mensual
Fecha de aparición	Octubre de 1974
Fecha de cierre	Mayo de 1982
Números publicados	92
Subtítulo	La evolución musical de los 70
Formato	21x29 cm
Páginas de salida	64
Precio de salida	0,30 euros
Tirada	30.000 ejemplares

Ilustración 5. Ficha editorial de Vibraciones

Cuando Ángel Casas se decide a emprender la aventura de *Vibraciones*, a su lado tiene a Miguel Riera, a quien había convencido de sacar una revista musical. Entre ambos reúnen un equipo de gente procedente de la radio, como Ángel Álvarez y Constantino Romero y también con redactores llegados de la prensa musical. Entre ellos están Ignacio Juliá, que venía de la revista *Star*, Claudi Montañá, procedente como Casas de *Fotogramas*, y Lluís Crous, de *Mundo Joven*. El logotipo presenta la palabra "Vibraciones" imitando la escritura manual en luces de neón de color cambiante, con una rutilante estrella dibujada a cada lado.

Luis Gutiérrez Espada destaca *Vibraciones* como la primera revista que "no intenta mitificar ni alienar provocando una corriente consumista" (Gutiérrez Espada, 1976). Héctor Fouce añade, por su parte, que esta revista "marca el punto de madurez de la prensa pop española" (Fouce, 1995, Tesina). Ambos autores coinciden en que la revista nació con vocación de ser una publicación seria, que tratase el hecho musical con rigor y con datos fiables a diferencia de las revistas de la época, además de ofrecer una visión analítica de la música. En 1974, al margen de *Disco Expres*, en España había una falta de información total sobre la música, o la que llegaba lo hacía trivializada, como la de la revista *Fans*:

> …un producto de Bruguera. Un cajón de sastre que mezcla alegremente ídolos nacionales […] con información internacional comprada a agencias (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Lo bueno que tiene *Fans* son sus fotos, imágenes compradas a agencias gracias al respaldo de Bruguera, pero no hay ningún criterio musical en sus artículos. La profesionalización que sí tienen las revistas extranjeras de referencia no termina de llegar a España. La necesidad de una prensa musical seria y bien hecha es evidente cuando *Vibraciones* sale al mercado.

Y tiene lectores esperándola. Son, en su mayoría, jóvenes que buscan información de calidad sobre la música que les interesa. La reciben bien, por los dossiers musicales y por las listas de éxitos que incluye. Además, la revista ofrece noticias musicales, reportajes extensos, entrevistas, reseñas de discos y crónicas. También hay artículos de opinión, siempre de contenido estrictamente musical, sobre la trayectoria de un artista o la evolución de un género.

En el editorial de presentación, Ángel Casas, anuncia que la nueva revista se propone acabar con la falta de profesionalidad de la prensa musical española de la época. Aunque hace suya la palabra "rollo" que tanto se había utilizado en *Disco Expres*, acusa sin nombrarla a toda la prensa musical española anterior, especialmente por su falta de documentación, que algunos músicos extranjeros habían advertido en sus visitas al país. Hay en el editorial de Casas algunos detalles en los que conviene reparar: habla de "pueril amor de fan" que impide hacer un periodismo crítico y plantea la necesidad de que el periodista se desplace hasta donde está la noticia en lugar de escribir "desde el despacho", como se hacía hasta entonces.

Como rasgo de estilo, es destacable la adaptación del nombre de la cabecera (*Vibraciones*) al discurso sobre música que se hace en la revista. Desde este primer artículo de 1974, Casas y sus compañeros de redacción emplearán con frecuencia el verbo "vibrar", conjugado de distintas formas, para referirse a la música y mencionar la cabecera al mismo tiempo ("El rollo de la buena música ha cogido un cuerpo vibrante aquí…"). En esta misma frase está impreso el deseo prescriptor o guía que tiene la revista, al hablar de buena música, concepto recurrente en *Vibraciones*, con secciones como "World Vibrations", "Buenas Vibraciones" y "Otras Vibraciones". Además la palabra se usa frecuentemente en las reseñas de discos, como en la que José María Pallardó hizo de un disco de Queen: "Cuando encuentren su "Good Vibrations" su influencia puede ser notable (Pallardó, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.44).

Se reproduce a continuación parte del primer editorial.

> Coincidimos en que estábamos hartos de malas traducciones del *Melody Maker*, de vacías elucubraciones de despacho sobre tal o cual interprete aureolado, de páginas y páginas emborronadas con pueril amor de fan, de ruedas de prensa vergonzosas, de noticias increíbles que mataban a Cat Stevens, que suicidaban a Graham Bond, que transformaban en trompetista a Duke Ellington o que afirmaban que su fama en España databa de cuando estuvo entre nosotros acompañando a su "esposa" Ella Fitzgerald. Nos subieron una vez más los colores cuando supimos que en plan privado Greg Lake había afirmado que aquí la prensa especializada estaba peor preparada que el público. Se nos subieron los colores profesionales, pero nos alegramos porque coincidía con nosotros en una idea fundamental: la de que el público apiñado en torno a los conciertos y a los discos se merece una información mejor, más directa, menos convencional y un trabajo crítico infinitamente más responsable y menos rutinario y cómodo. El rollo de la buena música ha cogido un cuerpo vibrante aquí y los trajes periodísticos inventados hasta hoy se van quedando estrechos, amateurs, anticuados... Sirven probablemente –y salvo muy honrosas excepciones que el mismo público se ha encargado de seleccionar y seguir fielmente– para los objetivos comerciales de cierta música consumista que goza igualmente de auge en todo el mundo, pero fatigan y dejan de interesar cuando el aficionado ha madurado su gusto musical y lo ha convertido en exigencia (Casas, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.3).

Vibraciones presenta claramente sus principios fundacionales. En definitiva, pretende ofrecer información contrastada y bien redactada sobre música de calidad; ser un prescriptor que recoja lo más interesante de las músicas de su tiempo y contar lo que sucede, con información precisa y prosa ágil, aunque sin abandonar el lado emocional de la música, algo que se enfatiza en varios editoriales. Además, *Vibraciones* pretende llevar a cabo su labor sin intromisiones ni imposiciones de la industria discográfica. El propósito editorial de *Vibraciones* no puede ser más similar al que tendrá *Rockdelux*, su segunda reencarnación, veintidós años más tarde.

Nacida en 1974, la revista toma como disco de cabecera *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd, publicado ese mismo año y que recoge en una sola obra lo que *Vibraciones* valora en la música: que sea compositivamente rica –son los tiempos del blues electrificado, los discos conceptuales y los grupos sinfónicos– y que haya un valor añadido en sus letras, en la estructura de las canciones, en la instrumentación y en el vanguardista proceso de grabación en el estudio.

A medida que avanzan los setenta, la revista se tiene que abrir a estilos y corrientes que no pueden ignorarse en una revista musical, especialmente al llegar la eclosión punk de 1977 desde Inglaterra. En *Vibraciones* se da un gran valor a la pericia instrumental y a la formación de los músicos. No ve, por tanto, nada interesante en el exabrupto punk de aquellos grupos británicos que apenas saben coger una guitarra, y uno de cuyos líderes, Johnny Rotten de Sex Pistols, se fotografía con una camiseta que dice "I hate Pink Floyd" ("Odio a Pink Floyd", el grupo de cabecera de la revista). La oleada punk es muy mal recibida en la revista, que le dedica un durísimo artículo de Damián García Puig, muy crítico con ellos por no saber tocar. Sin embargo, la dimensión que adquiere el fenómeno punk en Europa –y en la prensa musical europea–, obliga al equipo de *Vibraciones* a prestarle atención, a regañadientes, al fenómeno.

> Imposible no hacerlo, el punk estaba cambiando el mundo de la música para siempre. ¿Cómo íbamos a mirar hacia otro lado? (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Un año después de que Sex Pistols publiquen su primera canción ("Anarchy In The U.K", en noviembre de 1976) la cabecera barcelonesa dedica su cubierta y casi todo su contenido al punk, con Sex Pistols en portada y un profundo informe titulado "Absolutamente todo acerca del punk rock", en páginas centrales (número 39, diciembre de 1977). Unos meses antes (número 32, mayo de 1977), la portada de *Vibraciones* había estado dedicada a Kraftwerk, grupo alemán pionero de la música electrónica. Era un estilo también alejado del campo de acción de una revista de vocación rock. Pero *Vibraciones* quiere dar cobertura a lo que sucede musicalmente hablando en el mundo, analizando otros estilos además de los habituales. Así, cumple el propósito que figura en su mancheta, "La evolución musical de los 70".

Salvando las distancias en cuanto a los estilos musicales en boga en los setenta, el discurso de *Vibraciones* es casi idéntico al de *Rockdelux* a finales de los ochenta y en los noventa. También su forma de transmitirlo a través de sus editoriales.

> Esta misma exigencia que compartimos con satisfacción nos ha empujado hasta el quiosco. La fenomenología general del rock, evolucionando día a día, elimina barreras y viene a echarnos en cara que música no hay más que una: la buena. Que los géneros y las etiquetas se desmoronan para dejar paso a la creatividad en su estado –casi– más libre. Empujados por aquella misma general exigencia, hemos llegado a la conclusión de que los paliativos, las excusas consumistas y las limitaciones amateurs sobran a la hora de analizar la música de los años 70. Vamos

> a buscar una verdad evolutiva, creadora, inteligente. Los 30.000 ejemplares vendidos de *Dark Side of the Moon* (Pink Floyd) nos estimulan, el éxito de los conciertos de la última temporada también. Al descalzarnos y ponernos a andar hemos abandonado los manidos "te quiero-me quieres" que han constituido la historia discográfica desde siempre y hemos jurado sobre una guitarra rota que un día tocara Jimi Hendrix (Casas, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.3).

Vibraciones cimenta su propósito editorial sobre dos premisas: zafarse del apoyo económico de las casas discográficas buscando otras fuentes de financiación y cubrir de manera más profunda la información musical. Ambas se reflejan en el editorial de Casas, y ambas serán las principales columnas en el propósito editorial de *Rockdelux* años más tarde.

En los setenta, las compañías de discos pretenden que las revistas sean prolongaciones más o menos encubiertas de sí mismas, que hablen bien de los artistas que producen y venden, para lo que se aprovechan de su necesidad de subsistir insertando publicidad. Cuando una revista quiere entrevistar a un determinado artista, a menudo se veía obligada a entrevistar a otro que no le interesaba, impuesto por la compañía para poder acceder al primero. *Vibraciones* combate ese peaje, que obviamente desvirtúa la labor periodística. Necesita publicidad, pero se propone desde su fundación hacer su trabajo libre de las presiones del sector. Diego A. Manrique explica en 1993 la servidumbre de la prensa musical que tan bien conoció.

> ¡Ah, la industria! Yo tenía la inocente confianza en que la relación con las discográficas se limitaba a que te dieran copias de promoción y basta. Enseguida descubrías que allí funcionan sobre la base de promocionar un número limitado de referencias y olvidarse del resto de lanzamientos, que casi siempre eran los que me interesaban. Al cabo del tiempo, las discográficas aceptaban su tara y te atendían con divertida tolerancia, mientras que reservaban sus mimos y cariños para los que aceptaban poner precio a sus servicios […] Se intercambian favores por estrenos, viajes, regalos, encargos bien retribuidos, apariciones gratuitas de artistas. Es en esa zona incierta donde tienes que bailar con gracia suprema, para conseguir lo que quieres sin dar a "ellos" más de lo necesario (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

En cuanto a la segunda premisa, el deseo de cubrir mejor el hecho musical, *Vibraciones* es el ejemplo idóneo. Sus redactores y colaboradores acumulan, aun siendo jóvenes, un gran saber acerca de la música de la que hablan. Están ávidos de información, y se suscriben a tantas

revistas extranjeras como pueden, especialmente francesas y británicas, con el fin de contestar a los lectores cuando estos les piden informes o referencias sobre grupos y estilos poco conocidos en España.

Erudición. Ese es un argumento de peso para *Vibraciones* a la hora de establecerse en el mercado como una revista de crítica y análisis musical. Pero no el único. *Vibraciones* no pretende ser solo una revista erudita; quiere acercar al lector la realidad de los músicos mediante entrevistas enfocadas al lado personal tanto como al profesional. También se empeña en mostrar el día a día de los propios responsables, redactores y colaboradores del sector periodístico musical en España, con artículos como "El crítico como forúnculo" de Diego A. Manrique (número 80, febrero de 1981). La obligación de escribir unos folios sobre un disco y entregarlos a tiempo en la redacción, lo complejo de plasmar en palabras las sensaciones recibidas durante un concierto, las dificultades de entrevistar a un músico que actúa con desgana después de haber concedido varias entrevistas en una tarde o incluso la necesidad de subir el precio de la revista porque de lo contrario es imposible salir al mercado… De todo ello habla *Vibraciones* en la España de los setenta.

En relación al deseo de no ser solo una revista erudita, es elocuente el artículo de Lluís Crous "No somos enciclopedias", publicado en la sección de opinión "Popiniones" del primer número de *Vibraciones*. El miembro fundador de la revista Crous explica claramente su posicionamiento al respecto, al tiempo que alerta al lector del peligro de la fría erudición en la crítica musical si está desprovista de sentimientos. El redactor de *Vibraciones* compara la actitud de la crítica musical erudita con las lecciones aprendidas de carrerilla en el colegio.

> Eso sucede en la música rock de nuestros días. Verdaderas enciclopedias andantes, computadoras a las que les aprietas un botón y te contestan cualquier pregunta… gentes que, una vez han respondido, se quedan así de anchos, conscientes de que entienden mucho de música. Ven una actuación y cuando te la comentan te llenan la cabeza de nombres: los componentes del grupo, las marcas de los instrumentos que utilizan, la madre que los parió, el sepulturero que los enterró… Y después de su docta opinión no sabes si se han emocionado o se han aburrido, si les ha parecido triste o alegre, frío o caliente… Después de tanto nombre y tanto dato, no te han dicho absolutamente nada (Crous, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.5).

El de *Vibraciones* es, salta a la vista, un propósito muy ambicioso. Quiere ofrecer información concreta y contrastada, pero también análisis y opinión, todo ello sin servidumbres a la

industria y a sus mecanismos. En el primer aspecto, la sapiencia de Diego A. Manrique es el buque insignia de la revista. Al frente de la sección "Archivo", satisface el hambre de información musical de los aficionados de la época, igual que lo había hecho antes.

> José Luis Sanz (Oviedo) se pregunta qué demonios quiere decir "eso de partes 'acapella' que a veces aparece en las críticas de discos". Oh, es una bonita historia. La forma correcta de escribirlo es "a capella"[12] y significa literalmente "al estilo de la iglesia". Es decir, pieza cantada pero sin acompañamiento instrumental. Bueno, esto te lo puede decir cualquier enciclopedia de términos musicales. Lo que allí no te contarán es que a principios de los sesenta, en Filadelfia, Nueva York y el estado de Nueva Jersey aparecieron un puñado de grupos amateurs que se morían de nostalgia por los buenos tiempos del "doo wop" (años cincuenta, nombres como los Spanels, los Orioles, los Penguins, los Flamingos) y que no se identificaban nada con los ídolos teen y los grupos beat ingleses. Esta gente desahogaba sus frustraciones grabando discos a nivel local que mantuvieron en el candelero esa tradición de grupos (cuartetos o quintetos) ensamblando voces en el túnel del metro o en edificios de buena acústica (Manrique, 1976, *Vibraciones* 26, noviembre, p.54)

Así abre su consultorio musical Diego A. Manrique en el número 26 de *Vibraciones* (noviembre de 1976). Se desmarca de entrada de las enciclopedias, reforzando la idea de que la revista le ofrecerá algo más al lector, un ir más allá de la mera información, en la línea de lo que Lluís Crous reivindica en su artículo "No somos enciclopedias". Tras la entradilla, Manrique le da indicaciones precisas al lector sobre los discos que debe buscar para saber más sobre el tema consultado y las tiendas donde comprarlos. En los párrafos siguientes, el redactor explica a otro lector por qué no logra encontrar un disco de Brinley Schwartz que ha buscado sin éxito en Londres y Nueva York. El título que tiene apuntado no es correcto, Manrique le da la referencia completa (número de serie incluido) del disco, aunque le advierte: "inútil buscarlo, la última copia la compré yo". En la siguiente consulta, contesta a un lector que le ha pedido la discografía exhaustiva –incluyendo singles– del grupo The Jam. "No la española –matiza el lector– sino la disponible en Inglaterra". La respuesta de Diego A. Manrique se completa con la relación entera de LPs del grupo, incluido el número de serie de cada uno.

[12] En mayúsculas y sin comillas en el original.

Consultar la sección "Archivo" de Manrique en *Vibraciones* muestra un gran salto de calidad respecto al periodismo musical especializado hasta entonces. Diego A. Manrique y otros redactores acercan al lector español los nombres de géneros poco o nada conocidos en el país y desentrañan todo lo que quiere saber; hacen que conceptos como "teen" (adolescente) le resulten familiares. Ofrecen en definitiva, "algo más", como se desprendía de la frase de Manrique sobre las enciclopedias. Además, en *Vibraciones* hay un espíritu pedagógico a la hora de hablar de música, no solo en su consultorio. Se refleja en detalles como matizar "se pronuncia lainard skainard" bajo un texto sobre el grupo rock norteamericano Lynyrd Skynyrd.

La revista sigue renovando el lenguaje periodístico musical y probando diferentes registros hacia el lector, pero no al estilo de *Disco Expres*. *Vibraciones* no utiliza jerga callejera ni el lenguaje underground del *Rrollo*, como Jesús Ordovás. A menudo involucra tanto al lector como al redactor en sus textos, audaces por regla general y con cuidada narrativa. Muestra de ello son los cuidados textos de Constantino Romero, en los que el periodista manchego analiza con detalle la trayectoria del artista objeto del artículo, muestra algo de sus propios sentimientos pero sin cargar la tintas en ello, y siempre en busca de lo relevante de cada artista o disco, justificando por qué es ese artista y no otro el que ocupa un espacio en la revista.

> Hace aproximadamente cinco años que me acerqué por primera vez a la música de Leonard Cohen. Hace solo unas horas que por fin he comprendido muchas cosas que empecé a preguntarme entonces, cuando comenzaba a desentrañar el misterio de unas canciones, de unos poemas. Las increíbles mezclas que Leonard Cohen nos ofrece en sus poemas-canción, es quizá lo primero que sorprende en este escritor-cantante, que algunos han llamado de la "nueva generación". Creo que no hay demasiadas cosas nuevas en lo que Leonard Cohen hace. Sus canciones no tienen más secreto que el de decir las cosas como él las ve. Y el único modo de transmitir esa visión es la metáfora (Romero, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.4).

Como puede verse, *Vibraciones* quiere divulgar la actualidad musical dando información fiable y contrastada, pero además defiende una postura pasional ante la música, lo que se refleja en el estilo de sus artículos, llenos de apreciaciones en primera persona y valoraciones hechas desde los sentimientos del redactor. En muchos artículos de la revista pueden hallarse alusiones más o menos veladas al estilo periodístico basado en mucha información y poca opinión. En la reseña que Constantino Romero escribe del disco *Caribou* de Elton John (EMI, 1974), publicada en el primer número de *Vibraciones*, el periodista hace un análisis en profundidad

de la obra y trayectoria del artista británico, y termina su texto diciendo "la parte técnica del disco la encontraréis en las enciclopedias, tan abundantes estos días" (Romero, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.44) en clara alusión a los periodistas que se limitaban a reproducir la información contenida en el libreto del disco reseñado, es decir, al estilo Jordi Sierra i Fabra.

Conviene detenerse en la reseña del disco de Elton John por Constantino Romero para advertir las características del periodismo musical especializado que defiende *Vibraciones,* que hará suyas *Rockdelux* años más tarde. De entrada, la reseña se abre con información detallada sobre el disco: nombre del autor, nombre del disco, formato y sello discográfico y, en su caso, distribuidora en España. Los datos que se ofrecen al lector son siempre muy precisos, así sucede en toda la trayectoria de *Vibraciones*. No es la primera revista en hacerlo, también *Disco Expres* incluía esta información a las reseñas que hacía de los discos, pero no siempre era tan completa ni desprovista de errores como en *Vibraciones*.

En cuanto al texto, Constantino Romero hace una escucha reposada del disco –de su texto se intuye que varias–, y comparte con el lector este proceso, haciéndole partícipe de su labor como crítico profesional. Al abordar el análisis del disco, el periodista habla desde el yo, pero desde un yo documentado, preparado para explicar y plantear reflexiones sobre el artista y la obra. Se implica en el relato, como vemos en el arranque de la reseña.

> Empieza uno por sumergirse en un mundo lleno de ritmo; empieza uno por querer levantarse del asiento y bailar; es una de esas típicas canciones que lo arrollan todo, que van a por todas, que quieren hacerle reaccionar a uno y lo consiguen (Romero, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.44).

El comienzo del artículo está escrito desde el sentimiento. Aún no se advierte un conocimiento específico del periodista sobre el tema. Pero, unas líneas después, el redactor dirige un guiño al lector al referirse al letrista Bernie Taupin solo con su nombre, con lo que representa que se trata de un personaje conocido para ambos. Con una sola frase, le demuestra al lector, por un lado, que conoce la trayectoria de Elton John, el artista comentado, pues sabe que las letras se las escribe Bernie Taupin, no solo en ese disco –esa información está en la carpeta del LP–, sino también en discos anteriores. Por otro lado, es un periodista capaz de entender las letras de las canciones aunque estén en inglés y de comentarlas. Al menos eso es lo que le trasmite al lector, un detalle importante en la España de los setenta.

> Después del ritmo y el desenfreno de "The Bitch Is Back", nada mejor que una canción con el inevitable "I love you" y muchas cosas más. Cosas bonitas, que Bernie sabe escribir, con una delicadeza especial, cuando sueña personajes. "Pinky", así se llama el sueño (Romero, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.44).

Vibraciones supone un gran avance en el periodismo musical especializado. Por primera vez, una revista española ofrece análisis y crítica con la documentación suficiente sobre el tema específico de la música popular, algo a lo que, aunque se acercó, no había llegado *Disco Expres*.

Muchos rasgos de estilo y formales del campo periodístico musical están por pulir, como el criterio a la hora de emplear mayúsculas iniciales o comillas al mencionar nombres de artistas y grupos o títulos de canciones y discos. Incluso hoy lo están, como se ha explicado en el prólogo de la Tesis, Pero, en *Vibraciones* se detectan incoherencias temáticas y formales que las siguientes cabeceras irán puliendo. En la misma página de reseñas antes mencionada, José María Pallardó escribe "…otras piezas de "Kinks" y Rolling Stones…" entrecomillando el nombre de una banda pero no el de la otra, y omitiendo el determinante que es parte sus nombres (The Kinks y The Rolling Stones) tal y como aparecen en las tapas de los discos. Asimismo, en *Vibraciones*, algunos términos que designan géneros se entrecomillan pero otros no, sin un criterio establecido. La trayectoria de la revista muestra esa necesidad.

La corrección formal y los libros de estilo –acordados entre redactores, nunca plasmados en un escrito–, llegarán poco a poco al periodismo musical español, pero *Vibraciones* ya es capaz en los setenta de ofrecer entrevistas en profundidad, con una extensión de tres a cuatro páginas, con artistas del momento que visitan España de gira o incluso son visitados por redactores españoles que viajan al Reino Unido o a Francia, un aspecto muy importante que se había propuesto *Vibraciones* desde el principio. El lector español no tiene ya que conformarse con las (malas) traducciones de las revistas extranjeras a las que alude Ángel Casas en su primer editorial. Puede leer el relato que hace el periodista de la conversación con el artista y ver fotos de calidad tomadas en ese encuentro. El hecho de que *Vibraciones* sea una revista de ese tipo en España es destacado casi de forma constante en sus editoriales. Los responsables se muestran orgullosos de sacar adelante una revista así y comparten ese orgullo con su lector.

Como ya se ha señalado, *Vibraciones* siempre quiso mantenerse fuera de la influencia de las discográficas a la hora de decidir sus contenidos y el tratamiento de los mismos. En su deseo de ser una revista de verdadera crítica musical, esa dependencia no le permitiría hacer su trabajo correctamente. Aunque en ocasiones se esgrima el éxito en ventas de un disco o grupo para

alabar su calidad –como en el caso de *The Dark Side Of The Moon* de Pink Floyd–, en los artículos de *Vibraciones* se ponen con frecuencia en tela de juicio aquellos proyectos que la revista considera destinados solo para vender, desprovistos de la necesidad artística.

En el artículo titulado "With A Little Help From My Friends" (número 1, octubre de 1974) Claudi Montañá se refiere al disco que está grabando en ese momento Ronnie Wood, disco en el que el guitarrista de The Rolling Stones invita a participar, entre otros, a Keith Richards, Rod Stewart y Eric Clapton. La reflexión de Montañá avisa al lector de la escasa calidad artística que presentan algunos discos realizados con muchas estrellas invitadas.

> …del uso al abuso no hay más que un paso. Puede llegar un momento (y de hecho ha llegado ya en algunos casos) en que se busque, por encima de todo, un "cast" interpretativo famoso. Se está produciendo en el mundo de la rock-music un fenómeno paralelo al que se ha dado en el cine durante muchos años: el star-system. Interesan más los nombres –el reparto– que su música –actuación–, todo ello partiendo a menudo de la concepción rentabilizable del producto en cuestión, en este caso el disco [...] la cooperación es una cosa y el negocio, otra. Y los amigos (friends) frecuentemente solo son utilizados para dar relumbrón a lo mediocre. Y vender bien un producto, que hubiese pasado sin pena ni gloria (Montañá, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.41).

Con el artículo, *Vibraciones* se muestra pionera en España a la hora de titular uno de sus artículos totalmente en inglés, tomando el título además de una canción, en este caso de The Beatles. Es un título que, pese a remitir a un grupo ajeno a la noticia, encaja con el contenido del artículo, ya que su traducción al español ("Con algo de ayuda de mis amigos"), va en consonancia con el tema que se trata. Este rasgo de estilo, es decir, titular un artículo sobre un artista con un título de canción o disco que remite a otro artista –y en inglés–, y que se detecta por primera vez en la prensa española en octubre de 1974, será uno de los pilares del estilo *Rockdelux* en el futuro. Es otro aspecto en el que se aprecia dónde está el origen de *Rockdelux* y el de su forma de escribir.

La relación entre *Vibraciones* y la industria discográfica solo la conocen del todo los que estaban allí en su momento. Pero, de la revisión de los números publicados, se obtiene la conclusión de que mantiene una distancia crítica respecto a sellos y artistas. Pueden encontrarse juicios negativos de obras de artistas muy defendidos en la revista o que reciben mucho espacio. Por otro lado, se acredita siempre en la tercera página cuáles son los sellos cuyos artistas han

sido comentados o entrevistados en cada número y se agradece su disposición para hacer la pieza. Algo que no se volverá a ver en la prensa musical española.

Sin embargo, hay algún contrasentido puntual, posiblemente causado por la necesidad de financiación. En el número 1 de *Vibraciones* se incluyen, en la página 14, dos textos dedicados a sendos discos (*Caribou*, de Elton John y *Queen II*, de Queen) que, aunque por su maquetación parecen ser reseñas de discos, son en realidad textos publicitarios de la compañía EMI. Bajo el epígrafe "Dos LPs que interesan", que perfectamente podría ser una sección de crítica de la revista, se incluyen ambos textos presentados como reseñas discográficas, es decir, una imagen en miniatura de la portada del disco seguida de texto a dos columnas, solo que el contenido no era crítico sino un texto de promoción, sin firma y salpicado de frases publicitarias como "calidad a tu alcance". Debajo de ambos textos está el logotipo de EMI, el sello que se publicita. Es algo que puede llevar a engaño al lector, pensando que es *Vibraciones* quien opina tan positivamente sobre un disco y no su compañía, que es parte interesada.

En todo caso, ambos discos aparecen reseñados, esta vez sí, en la sección "Buenas Vibraciones" de ese mismo número. Constantino Romero y José María Pallardó dedican textos críticos a los dos discos que unas páginas antes se han publicitado. Y sus textos distan de aquellos. Constantino Romero elogia el disco de Elton John, pero José María Pallardó no se muestra tan benévolo con el de Queen.

> Voces que pueden ser tan agudas como estiletes contrastando con la base rítmica "enrockecida" y contundente. No va a ser éste, su segundo álbum, el que les consagre popularmente entre nosotros. Les falta algún tema que "pase la batería", que les caracterice… (Pallardó, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.44).

Este texto demuestra que *Vibraciones* acepta insertar publicidad de discos, siempre y cuando estén en la línea de la revista –tanto Elton John como Queen aparecen con frecuencia–, pero se reserva la valoración crítica de esos discos para no mostrarse sometida al engranaje publicitario y mantener su espíritu independiente.

b.1 CONTENIDOS HABITUALES DE *VIBRACIONES*

De salida, *Vibraciones* presenta sesenta y cuatro páginas, la mayoría en blanco y negro, y un precio de 0,30 €. En su interior se combinan noticias, entrevistas, reportajes y reseñas de novedades discográficas.

La portada de la *Vibraciones* es en color y está dedicada a un artista, normalmente extranjero, objeto de una extensa entrevista o reportaje en el interior. La revista se cuida mucho de que el tema representado en portada tenga un tratamiento en el interior acorde a un tema de portada, es decir, cuatro páginas al menos dedicadas al artista. Aunque aún no hay quien descuide este aspecto en la prensa musical española, como sucede años más tarde. A partir de los años ochenta, especialmente en las cabeceras dedicadas al heavy metal, la elección de portada muchas veces no se corresponde con un amplio reportaje en el interior, sino que se utiliza como gancho comercial y en el interior apenas hay información respecto al tema de la cubierta. Esto causa quejas en sus respectivas secciones de correo. En el propósito de hacer una prensa musical seria y de calidad es importante prestar atención a esto para no defraudar al lector. *Vibraciones* y sus dos reencarnaciones, *Rock Espezial* y *Rockdelux,* cuidan este aspecto.

Las primeras páginas de *Vibraciones* recogen normalmente un reportaje o entrevista, con una extensión de una o dos páginas, que ha aparecido mencionada en la portada, pero no la del artista central de esa portada. La entrevista o reportaje de portada se inserta siempre en las páginas centrales. Tras el primer artículo, la revista presenta una serie de noticias musicales (en la sección "World Vibrations") dispuestas en cuadros de texto a dos o tres columnas y acompañadas de pequeñas fotografías. Normalmente era noticias musicales breves, nacionales e internacionales, procedentes estas últimas en su mayoría de revistas y periódicos extranjeros.

La sección de noticias adquiere otros nombres, como "Zúm". En determinados momentos se incorporan algunas subsecciones dentro de las noticias, como "Estrellas y estrellitas", "Sangre en la calle", "Discuriosidades" y "Metales preciosos". También la sección de reseñas discográficas pasa a llamarse "Scope" en los últimos años.

Las reseñas de novedades discográficas conforman uno de los puntos fuertes de la revista. *Vibraciones* dedica alrededor de cuatro páginas a estas reseñas, escritas y firmadas por los colaboradores habituales, que se reúnen en la sección "Buenas Vibraciones". A su vez, la sección de reseñas tiene un apéndice ("Vibraciones muy especiales") que se divide en "Clásica", "Folk latinoamericano", "Folk", "Jazz" y "Jondo", atendiendo a músicas y estilos menos presentes en la revista que el rock y que nunca van en la portada. También hay críticas de televisión, cine y teatro, estas últimas reunidas en la sección "Otras Vibraciones".

Las críticas de conciertos ocupan una o dos páginas de la revista y se dedican a los recitales más importantes habidos en España en el mes anterior, principalmente en Barcelona y Madrid, que son las plazas a las que llegan los colaboradores con más facilidad.

La presencia del color en *Vibraciones* es escasa y reservada para entrevistas centrales. En esos textos aparecen fotografías en color, pero nunca llega a ser algo dominante en la revista. Las fotografías son de buena calidad, las hace un profesional acreditado en la entradilla del texto. Uno de los fotógrafos más importantes de *Vibraciones* es Francesc Fàbregas, que llevará su trabajo a las posteriores reencarnaciones de *Vibraciones* e incluso será director de *Rockdelux* durante un breve lapso de tiempo.

En la trayectoria de *Vibraciones* casi no hay pies de foto; aparecen al final, entrada la década de los ochenta, y cuando lo hacen son meramente descriptivos, como los que ilustran el reportaje sobre el concierto de AC/DC en España en 1981, "Las campanas del infierno". Las fotos presentan breves leyendas descriptivas, con un tímido uso del inglés y sin referencias a discos o canciones en concreto: "Angus Young sobre Brian Johnson", "Non-stop Angus Young" y "AC/DC live 1981". Aún no hay juegos de palabras elaborados ni sobreentendidos dirigidos al lector informado, eso llegará años más tarde con *Rockdelux,* que se revelará especialista en la técnica de la mano de su redactor Juan Cervera.

También hay un claro precedente de estilo para *Rockdelux* en la forma de iniciar los reportajes. *Vibraciones* establece la costumbre de comenzar sus entrevistas y reportajes con una doble entradilla, la primera en tipografía más grande o en negrita, ubicada encima o debajo de título, y la segunda como parte del cuerpo de la noticia. La primera entradilla condensa en tres líneas lo esencial del reportaje, genera interés sin resolverlo para enganchar al lector, y menciona en tercera persona al autor del texto y al fotógrafo, cuyo nombre y apellido aparece en mayúsculas. El texto no está escrito por el redactor de la pieza, es una labor que hace el jefe de redacción. Este método es incorporado plenamente a *Rockdelux* años después.

> AC/DC llegaron, descargaron y vencieron. Sus tres recitales españoles fueron un éxito sin precedentes para el nuevo "heavy metal". Francesc Fàbregas fotografió el espectáculo. Ignacio Juliá sacó sus propias conclusiones. Aquí están (1981, *Vibraciones* 81, junio, p.6).

La sección de cartas al director ha sido tradicionalmente uno de los espacios más seguidos en las revistas musicales. En el caso de *Vibraciones,* el correo tiene siempre importancia. Es frecuente que lectores muy bien informados hagan correcciones y matizaciones a los redactores por sus artículos. También hay peticiones de secciones nuevas y, de vez en cuando, felicitaciones o extensas reflexiones sobre la industria del disco. Claudi Montañá coordina la sección, su particular estilo al contestarlas crea escuela. El joven redactor comparte con el lector

información íntima acerca de su propia vida y experiencias, Además de esto, atesora un gran saber sobre música. En su sección de correo se combinan ambas cosas. En el primer número de *Vibraciones*, al no haber cartas todavía, Claudi Montañá se dirige al lector para presentarle la sección y pedirle que le escriba.

> Como es lógico, no ha llegado todavía ninguna carta para esta sección. Por esto, aprovecho el espacio con que cuento para escribirla yo. Y te la escribo a ti, que te interesas por este Correo y me estás leyendo. No se me hace excesivamente difícil empezar porque –si bien, en parte, eres una entelequia creada por mi imaginación– tú eres, sobre todo, fruto de una realidad. Tengo, poco más o menos, tu edad (detalle este no muy importante, si por edad entendemos solo los años que uno –o una– lleva en este mundo). Tengo, más o menos, tu mismo interés por cuanto acontece en el mundo de la música. Tengo, poco más o menos, tu misma curiosidad para intentar averiguar cosas que no sé y que querría saber. Tengo, quizá, una ventaja sobre ti: se trata de una mayor facilidad para obtener datos e información de cosas relacionadas con la música. Tengo, tal vez, una desventaja hacia ti. Se trata de la maldita letra impresa que me aísla y separa, impidiéndome proponerte tomar una copa o fumar un pitillo, ahora, ya. Tengo, estoy seguro, algo que compartir contigo: una subjetividad y una parcialidad en mis gustos (derivadas ambas de mis preferencias personales: por temperamento, educación, vivencias, sensibilidad) que pretendo defender y discutir en todo instante. Y tengo, por encima de todo, unas ganas enormes de que me escribas, para que este monólogo se transforme en diálogo (Montañá, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.11).

Claudi Montañá, un redactor muy especial, se suicidó dos años después. En la noticia que dio *El País* en septiembre de 1976 se mencionaba precisamente la sección de correo de esta revista como foco de angustia o válvula de escape, según las interpretaciones, del joven Montañá.

> Sus críticas musicales, las contestaciones a las cartas de lectores, eran ejemplo y resumen de una vida en la cual la sensibilidad no trataba de ocultarse tras una coraza de cinismo. Claudi no se protegía y tal vez empezó a encontrarse demasiado cansado, demasiado herido. (*El País,* 1976, consultado el 2 de febrero de 2013).

Tras Claudi Montañá, Ignacio Juliá pasa a coordinar la sección de cartas, que titula "Be Bop A Lula", como la célebre canción de Gene Vincent de 1956. En 1981, la sección de Juliá está prácticamente copada por cartas acerca del asesinato de John Lennon, sucedido en diciembre

de 1980. El sistema de cartas del lector es adoptado plenamente años más tarde por *Rockdelux y Ruta 66*, que lo llevan más allá. Ambas revistas popularizan un registro irónico en las respuestas al lector, que en *Ruta 66* llega no pocas veces al insulto. Por su parte, *Rockdelux* se valdrá de ilustraciones y otros elementos gráficos para identificar a la voz que contesta las cartas y hacerla entrar en discusión con los lectores.

En todas las revistas musicales de los setenta está presente el cómic, también en las que no eran solo musicales aunque la música tuviera alguna presencia en ellas, como *Star* y *Ozono*. *Vibraciones* no es una excepción. Su especialista en cómic es el barcelonés Joaquim Aubert Puigarnau (Kim), que popularizará en el satírico *El Jueves* su personaje Martínez el Facha. El historietista, que arranca con una sección propia de dos páginas "The Solitarios" sobre las andanzas de un grupo de rock, se encarga de hacer ilustraciones de todo tipo en las páginas de la revista: caricaturas de músicos entrevistados para acompañar el inicio de la pieza o apoyos gráficos para encabezar secciones. La de Kim es una presencia constante en las páginas de la revista, hasta que la historieta desparece. Desde 1982, último año de *Vibraciones*, no se incluyen cómics o historietas gráficas de ninguna clase en la revista.

Vibraciones presenta de vez en cuando artículos escritos por músicos. Heredó esta práctica de *Disco Expres*, que a su vez, había recogido la idea de la cabecera británica *New Musical Express*. En el caso de *Vibraciones*, los artículos firmados por músicos son normalmente confesiones de fan que trasmiten su pasión por algún artista extranjero fácil de reivindicar por tener un prestigio internacional ganado, por ejemplo John Lennon. Años más tarde, será algo destacable en *Rockdelux*. La revista llevará la práctica más allá, especialmente en la última década (2000-2010), al enfrentar a dos músicos y proponerles una conversación/entrevista en la que ambas partes se alternan en sus papeles de entrevistador y entrevistado.

En *Vibraciones* no solo hay reportajes y entrevistas sobre músicos. Pueden encontrarse también reportajes sobre elementos colaterales a la música, como el diseño de las portadas de los discos o los formatos físicos en los que se registra y reproduce la música en su época. Con su punto fuerte en la información muy detallada sobre las bandas y solistas de su tiempo, caso de Jethro Tull, Bryan Ferry o Nico, Diego A. Manrique, Constantino Romero o un joven Damián García Puig, dotan a esta revista barcelonesa de un prestigio que años después de su desaparición, *Rockdelux* se esforzará por recuperar.

Vibraciones funciona bien, se edita en papel de buena calidad y tiene un buen piso en Barcelona como centro de operaciones, espacioso y lleno de luz. Patricia Godes destaca el salto hacia la profesionalidad que supone en ese sentido.

> Uno tenía la impresión de que aquello era una industria, sólida y bien estructurada, algo que se veía en España por primera vez Hasta entonces, aquí se trabajaba en locales lamentables, en casas particulares… donde fuera. *Vibraciones* trajo por fin la idea de una redacción profesional a la prensa musical (Entrevista telefónica a Patricia Godes 2013, 15 de junio).

Además de tener una redacción profesional, *Vibraciones* es una revista bien facturada, de aspecto cuidado y muy correctamente impresa. Todo ello supone un avance significativo respecto a toda la prensa musical anterior en España, y un salto enorme respecto a *Disco Expres*. Es una revista bien considerada, aunque bajo la mirada desconfiada de las autoridades. En septiembre de 1976 es sancionada con veinticinco mil pesetas por el Ministerio de Información y Turismo porque en su sección "Los pequeños anuncios de *Vibraciones*" se incluye cartas de lectores que atentan contra el Estatuto de la Publicidad referente a buen gusto y decoro social, al utilizar palabras como "macizas", "15 abriles", "quiero enrolle", "tías buenas" y "tres bombones". Las alegaciones de su director, Ángel Casas, en el sentido de que ese es el vocabulario coloquial de parte de la juventud española, no evitan que la revista sea sancionada. Para exponerlo a sus lectores, el editorial del número 26 (noviembre de 1976) consiste en la reproducción literal de la resolución judicial, bajo el título "Primera multa".

b.2 INTERESES DIVIDIDOS: MÚSICA, DESTAPE Y REVOLUCIÓN

Aunque está bien considerada entre sus lectores, *Vibraciones* nunca resulta rentable. Nada excesivamente grave, porque Iniciativas Editoriales S.A. no se sostiene en *Vibraciones* sino en otras cabeceras que publica en unos años setenta dominados en España por la recuperación de las libertades y el la moda del destape, que llega a las revistas, al cine y a la televisión.

> Pulso el botón de las evocaciones y me encuentro en la redacción barcelonesa de *Vibraciones* […] en compañía de su director, Ángel Casas, que sufría con nuestras impertinencias de "enfants terribles" y se consolaba seleccionando diapos para las publicaciones eróticas que mantenían la empresa (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

En la propia editorial de *Vibraciones* se hacen habituales los pósteres a todo color que, con un argumento musical a veces difícil de justificar, ofrecen desnudos, tal y como lo hacen otras tantas revistas de la época en España. A los pocos meses de salir la revista, resulta patente que lo que Ángel Casas y Miguel Riera quieren hacer no es lo mismo. El primero sigue empeñado en hacer una buena revista de crítica musical, pero Riera no abandona el deseo de sacar su revista de contenido político, lo que cristalizará en 1975 en *El Viejo Topo*. A medida que Riera vuelca esfuerzos en la idea de la revista política, *Vibraciones* va perdiendo interés para los editores propietarios. Riera embarca en su proyecto al carismático redactor Claudi Montañá.

> Los propietarios sentían repugnancia por la música, porque no formaba parte de la lucha revolucionaria, la música solo les daba dinero para poder sacar su revista de teoría política, esa es la que querían sacar (Entrevista a Diego A. Manrique, noviembre de 2013, 8 de noviembre).

Al desviar sus energías hacia *El Viejo Topo*, la editorial abandona paulatinamente *Vibraciones.* El propio Diego A. Manrique lo relata años después, en el especial número cien de *Rockdelux* (septiembre de 1993).

> …mientras la otra parte de la editorial maquinaba *El Viejo Topo*, brillante publicación de extrema izquierda; los del "topo" estaban convencidos que el rock era una droga del capitalismo (¡astuto capitalismo!) concebido para alejar a los jóvenes de la Revolución. El divorcio era inevitable… (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

El relato que hace Jordi García Mir de la fundación de *El Viejo Topo* en su facsímil *El Viejo Topo treinta años después* (2007), corrobora las palabras de Manrique. Según García Mir, Miguel Riera pretende hacer *El Viejo Topo* antes que *Vibraciones*, pero la solicitud de inscripción de *El Viejo Topo* como revista cultural que hace en 1974 no prospera; se admite que una revista cultural trate temas relacionados con las artes plásticas, la música o la literatura, pero no la filosofía ni la sociología. Riera tiene que embarcarse en el proyecto de Ángel Casas para adquirir experiencia en el mundo editorial y preparar así la llegada de su revista política.

> Estaríamos hablando entonces de una revista política encubierta. Claro que sí, *El Viejo Topo* quería ser una revista política en la acepción más amplia que pudiera tener el término. En ese momento casi todo era política. Por eso, cuando pudo aparecer, en sus páginas se habló de teatro, cine, literatura, comunicación, filosofía,

> sexualidad, psiquiatría […] en consonancia con la trayectoria de los tres fundadores de la revista. Claudi Montañá había participado en proyectos como *Fotogramas*, *Star* o *Ajoblanco*. Miguel Riera y Josep Sarret compartían una editorial, La Mandrágora, dedicada principalmente a la filosofía (Mir García, 2007, p.7).

El entusiasmo que muestra Ángel Casas al fundar *Vibraciones* convence a Luis Gutiérrez Espada, que en su ensayo de 1975 se declara convencido de que el periodista catalán seguirá con el proyecto por mucho tiempo.

> *Vibraciones* es la revista que siempre soñó hacer Ángel Casas […] una publicación para dentro de tres años. […] Casas seguirá, pues para él, su mayor negocio es el placer de ver cada mes un nuevo número en la calle de la revista que él siempre soñó hacer (Gutiérrez Espada, 1976, p.52).

No es así; dos años después, en 1978, Casas deja *Vibraciones* para encabezar un proyecto televisivo en RTVE, *Popgrama,* en el que se acompaña de Carlos Tena, Montserrat Doménech, Moncho Alpuente, Ramón Soriano, Ramón Trecet y Diego A. Manrique. Para este último, es una constante en la prensa musical española el abandono de sus responsables.

> Todos los periodistas musicales, en cuanto pueden, dejan la música. Casas tardó unos años, pero salió. Luis Del Olmo, Luis Mariñas, Pepe Domingo Castaño, José María Iñigo... La prensa musical es el sitio donde van los tontos. La diferencia entre José María Iñigo y Ángel Casas fue que éste era más culto y tardó unos años más en pasar a la televisión, pero, una vez que pasa a la tele, olvídate. ¿Conclusión? No había ningún tipo de amor por la música (Entrevista a Diego A. Manrique 2013, 8 de noviembre).

En octubre de 1977 se emite *Popgrama* por primera vez. Al principio, Ángel Casas compagina su labor al frente del espacio televisivo con la dirección de *Vibraciones,* hasta que le resulta imposible atender a todo. Con Casas volcado en la televisión y Riera en *El Viejo Topo*, *Vibraciones* pasa a estar dirigida por Damián García Puig, que aprovecha el vacío de poder para hacerse con los mandos.

En su última etapa, la revista está dirigida por Jordi Beltrán, que afronta los momentos más difíciles en términos de ventas. Entrados los años ochenta, la editorial apenas tiene interés en mantener una revista que no es rentable y cuyo lema, "La evolución musical de los 70", pierde vigencia en una década nueva en la que la música también se ha transformado.

En mayo de 1981, Jordi Beltrán abre su editorial explicando al lector que la revista atraviesa tiempos difíciles y se ve obligada a subir el precio. Es la segunda vez en apenas unos meses.

> …por más que explique, seguirán existiendo cafres (no tengo otro calificativo peor) que pensarán que nos hemos subido el sueldo o que nos vamos de vacaciones a las Bahamas con un par de negras cada uno. Los que así lo crean o no se enteran de a cuánto va el kilo de pan y patatas, de lo que vale un peine o de que el rollo de papel higiénico ya lleva impuesto de lujo incluido. Hablando en serio pégale un vistazo a este número, entérate del precio de otras revistas, (teniendo en cuenta el material usado) y luego nos mandas tu diatriba habitual. 200 ptas. Tú tienes la palabra. La nuestra es: lo sentimos no hay otro remedio, la situación no es precisamente boyante (Beltrán, 1981, *Vibraciones* 80, mayo, p.5).

La subida, sin embargo, no es suficiente. En verano de 1981 se da el paso definitivo para el final de *Vibraciones,* lo que comporta también el principio de *Rock Espezial*.

Como consecuencia de ese período difícil reflejado en el editorial, la revista empieza a retrasarse en los pagos a sus colaboradores. Molestos, algunos dejan de escribir. Pero Damián García Puig, "el encantador de serpientes" a decir de Manrique, un hombre "con una capacidad persuasiva extraordinaria", según Francesc Fàbregas, los tiene de su lado, unidos por una causa común. Puig planifica una evasión conjunta de todo el equipo, fotógrafos incluidos, a una nueva revista que dispondrá de mejores medios e infraestructuras. Damián García Puig no posee un músculo financiero que pueda con todo, pero su encanto personal y la habilidad negociadora que lo caracteriza le permiten afrontar la maniobra con optimismo.

> Y la jugada malvada/maestra de Damián, que abandonó *Vibraciones* a la vuelta del verano clandestinamente, había preparado la aparición del número 1 de *Rock Espezial* (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

La jugada de García Puig, tal y como la llamaba Manrique, es una maniobra muy inteligente, basada en el descontento de los colaboradores. Puig convence a los redactores de *Vibraciones*, uno por uno, de que en la nueva cabecera se les pagará puntualmente y se olvidarán de la inestabilidad sufrida en *Vibraciones*.

Cuando, al regreso del verano de 1981, prácticamente todos abandonan *Vibraciones* al mismo tiempo, la revista se queda tambaleando. Sin colaboradores, la revista no puede salir a la calle. La editorial coloca con urgencia a Ramón de España como director, pero éste no tiene ni el

interés ni el conocimiento musical de los anteriores responsables. Ramón de España quiere orientar la revista hacia la literatura y fracasa, como también había fracasado *Disco Expres*.

El editorial del número de octubre de 1981 tiene un título elocuente: "No todo es rocanrol en la vida". En él, la nueva *Vibraciones* explica al lector que la revista ha cambiado y que ya no se limita a hablar de música. Sostiene que desea ser una revista cultural, y que al aficionado a la música no le debería disgustar que se hablase de literatura ni al contrario, que sería enriquecedor. Pero el cambio no funciona, las ventas de *Vibraciones* se desploman.

> Esta revista ha cambiado […] Tal vez en estos momentos, mucha gente ha leído el sumario y se está haciendo preguntas como: "¿Qué demonios tienen que ver Scott Fitzgerald y Howard Devoto?" o "¿Qué hacen compartiendo revista dos personajes tan opuestos como Eduardo Mendoza y Steve Strange?". Para los que estamos al frente de este nuevo Vibraciones, todos ellos son personajes unidos por un hecho común: el formar parte de nuestra cultura contemporánea. El aficionado al rock no tiene por qué considerar un pelmazo al escritor más lúcido de la América de los años veinte ni el intelectual con vocación de rata de biblioteca tiene derecho a hacer ascos al líder de uno de los más interesantes grupos de vanguardia de los años sesenta (Sin firma, 1981, *Vibraciones* 85, octubre, p.3).

Vibraciones deja de publicarse siete meses después, en mayo de 1982, dejando tras de sí noventa y dos números publicados y también cuatro especiales monográficos: *Rock 76*, *Rock de aquí*, *Un año de rock* y *Foto Rock*.

c) *ROCK ESPEZIAL* (1981-1984)

El equipo de redacción de *Vibraciones* casi al completo empieza en septiembre de 1981 la aventura *Rock Espezial* comandada por el persuasivo Damián García Puig. Atendiendo a la información que da la revista, García Puig se acredita como Director Periodista y Coordinador de Reportajes, mientras que Jordi Beltrán es Director Ejecutivo. En el momento de despegue, *Rock Espezial* tiene de jefe de redacción en Barcelona a Ignacio Juliá y en Madrid a Diego A. Manrique. La lista de colaboradores incluye, entre otros, a Ángel Casas, José Manuel Costa, David S. Mordoh, Patricia Godes, José María Rey, Jaime Gonzalo y Miguel Ángel Arenas.

Nombre	*Rock Espezial*
Edita	Base Editorial / Crisis Editorial
Periodicidad	Mensual
Fecha de aparición	Septiembre de 1981
Fecha de cierre	Octubre de 1984
Números publicados	38
Formato	21x29 cm
Páginas de salida	64
Precio de salida	1,20 euros
Tirada	30.000 ejemplares

Ilustración 6. Ficha editorial de Rock Espezial

Rock Espezial sale a la calle en verano de 1981, cuatro años después de las primeras elecciones democráticas en España. Es el comienzo de una nueva etapa culturalmente caracterizada por la recuperación de las libertades tras la dictadura. El nombre "movida" o "movida madrileña" se popularizará años más tarde pero, aún sin una etiqueta identificativa, en España están surgiendo todo tipo de propuestas artísticas, no solo musicales, que siguen la estética del punk londinense de finales de los setenta, aunque no su mensaje nihilista. Propuestas transgresoras que se encuentran en una sociedad en las que tantas cosas habían estado prohibidas. En Madrid se popularizan bares como Pentagrama y Rock-Ola, donde actúan los grupos del momento, y se hacen exposiciones de arte. Y *Rock Espezial* quiere ser la revista que lo cuente, una publicación nacida para dar voz a la Nueva Ola.

Podría situarse el comienzo editorial de *Rockdelux* en la salida al mercado de *Rock Espezial*. La identificación entre ambas cabeceras es total, como demuestran los muchos artículos de *Rockdelux* en los que ambas se mencionan como la misma revista con distinto nombre. Otros detalles significativos son la continuación en *Rockdelux* de la enciclopedia musical iniciada por *Rock Espezial* años antes –la inicia Diego A. Manrique en *Rock Espezial* y la reanuda David S. Mordoh en *Rockdelux*– o el concurso de maquetas de *Rockdelux,* que la revista heredó de *Rock Espezial* continuando la numeración donde ésta la había dejado. Por otro lado, cuando *Rockdelux* revisa su pasado en el especial 30º aniversario (número 333, noviembre de 2014), el artículo dedicado al año 1984 muestra las portadas de *Rock Espezial* junto con las de

Rockdelux, como parte de una misma cabecera. No es aventurado, por lo tanto, situar el inicio de la historia de *Rockdelux* en septiembre de 1981, cuando sale *Rock Espezial* al quiosco.

Rock Espezial es de Barcelona, igual que *Vibraciones*, pero quiere ser pionera en contar todo lo que está sucediendo en la movida de Madrid. Héctor Fouce describe el contexto.

> Son años clave en los que la música pop se asienta como manifestación cultural, logrando incluso el apoyo de la administración […] y de los medios establecidos. La muerte de Franco y la llegada de la democracia, con el surgimiento de nuevos periódicos, también había influido en la música pop (Fouce, 1995, p.7).

De todo ello hablan las publicaciones alternativas de Madrid como *La Luna* o *Madriz. Disco Expres* también lo había hecho poco antes, con entrevistas a Alaska, Ouka Lele, Radio Futura y Fabio McNamara, pero en 1981 *Disco Expres* no se edita ya. Había dejado de existir en 1979.

Desde Barcelona, *Rock Espezial* quiere dar cobertura a lo que sucede en la cultura de Madrid, a lo que alientan el cine de Pedro Almodóvar, los grafismos de El Hortelano y Gallardo & Mediavilla y el apoyo del alcalde, Enrique Tierno Galván. Además de esto, la línea editorial de *Rock Espezial* sigue ligada a los grandes artistas de larga trayectoria que habían protagonizado los reportajes de *Vibraciones* unos años antes. Pero el deseo de estar a la última se percibe en la revista prácticamente desde el comienzo.

En un gesto de cara a la parroquia heavy española –que no funciona– *Rock Espezial* organiza la primera fiesta heavy nunca celebrada en España. Con motivo de la salida de un número especial (*Espezial Heavy Metal*, junio de 1982) la revista lleva a cabo un acto en la sala Rock-Ola de Madrid, una sala volcada con la nueva ola. Los grupos que actúan en la fiesta heavy son Pedro Almodóvar y Fabio McNamara –que cantan temas de *Laberinto de pasiones*– y Alaska y los Pegamoides, artistas completamente alejados ambos de los gustos de un público heavy. La fiesta es narrada en *Rock Espezial* por el periodista Carlos Tena, que por entonces presenta *Popgrama* en RTVE. De su personal relato –palabras inventadas incluidas– se desprende quiénes estaban invitados: Los Coyotes, Los Secretos, Derribos Arias, Rubí, Mecano, Diego A. Manrique, Paloma Chamorro y Jesús Ordovás son los aludidos.

> La fiesta está en su apogeo y me cuesta encontrar el número especial dedicado al heavy-rock, que espero llegue a las manos de todos los enamorados del descontrol, la potencia wática, el grito brontosáurico y las enormes melenas al viento. Hay tantas y tantas caras del cine, la radio, la televisión […] Coyotes, pegamoides,

> secretos, derribos, rubíes, mecanos, manriques, chamorros, ordovases, estaban satisfechos. Yo también, aunque la virgen llore en Granada y Robles Piquer siga dirigiendo RTVE (Tena, 1982, *Rock Espezial* 11, julio, p.8).

El artículo de Carlos Tena denota una lejanía total de la revista por el heavy metal como género, al que desprecia usando los tópicos que tradicionalmente lo han acompañado. Paradójicamente, la fiesta se celebra en torno a un especial heavy metal de *Rock Espezial*, pero entre los artistas que actúan no hay ninguno que pudiera interesar a una audiencia heavy. Los aficionados al rock duro en España ya tienen en 1982 una revista de cabecera, *Heavy Rock*, fundada ese mismo año por Vicente "Mariscal" Romero, y ven con total desconfianza las maniobras de una revista como *Rock Espezial* para llegar hasta ellos. No es de extrañar: hay mucha ironía en el supuesto acercamiento de *Rock Espezial* hacia un género al del que en realidad nunca se sintió próxima la revista. El hecho de que Almodóvar y McNamara actuaran en la fiesta del heavy metal es una buena muestra de ello.

Vicente Romero, que también fundó la versión española de la revista franquicia *Kerrang!* y el sello discográfico Chapa Discos –fundamental en la difusión de grupos españoles de heavy y rock urbano como Asfalto, Leño, Mermelada o Barón Rojo–, es una de las personas más influyentes en la popularización de la música heavy en España, un ídolo para muchos, que no desean leer otras revistas. Por más que lo intente, *Rock Espezial* no se hará con ese nicho interesado en el rock duro; tampoco *Rockdelux*.

En cuanto a sus características formales, *Rock Espezial* presenta sesenta y cuatro páginas en las que combina color con blanco y negro. Su precio es de 1,50 euros. El papel es offset, un estucado muy fino. La mancheta de *Rock Espezial* destaca la palabra *Rock* en su tipografía, una palabra que también destacará su directa heredera, *Rockdelux*, tres años más tarde. A diferencia de *Vibraciones*, *Rock Espezial* no tiene ningún subtítulo o lema.

Las portadas de esta revista están dedicadas mayoritariamente a estrellas internacionales del pop y, en menor medida, a grupos nacionales. Sting, Derribos Arias, David Bowie, Eric Clapton, Dire Straits, Rod Stewart y Boy George, entre otros, se alternan en ellas. El número 1 (septiembre de 1981) muestra a Sting en portada. El músico anuncia la salida de su primer disco en solitario al margen del grupo The Police. Otros contenidos de este primer número se anuncian también en la portada: una entrevista de Damián García Puig a Jaime Stinus tras haber abandonado La Orquesta Mondragón, otra de Ignacio Juliá al grupo Echo & The Bunnymen y

un completo dossier sobre grupos de heavy metal a cargo de Diego A. Manrique ("Heavy metal, el imperio contraataca"). Su contenido es una buena muestra de la línea editorial de la revista.

El dossier consiste en un reportaje en el que se analiza el género heavy metal desde una perspectiva inédita hasta entonces, indagando en cuestiones en las que nunca se reparaba en la prensa musical, como el machismo latente en sus manifestaciones y simbologías, los componentes rituales de los conciertos o los argumentos del público al defender a sus bandas favoritas. Todo ello basado en una extraordinaria documentación, algo habitual en los reportajes de Diego A. Manrique.

> En otros tiempos, creí que el HM podía alimentar cuerpos gastados, potenciar rebeliones, sacudir apatías y desesperanzas. Hoy veo tendencias más negativas: muchos conciertos parecen promocionar la pasividad ("embriágate con este sonido total y vuelve a tu agujero"), los rituales estereotipados ("sacude tu melena y traga todo lo que tengas a tu alcance"), la disolución de las individualidades en el hervor de la audiencia ("¡haced la V de la victoria! ¡Gritar allriiiiight!"). Y me da un poco de miedo. Porque es el género más popular en España –y en USA y en Canadá y en Alemania…–y sirve para satisfacer necesidades sentidas por millones de tipos. Bajo su orgulloso exterior, se palpa mucha mentira, demasiado conformismo, primitivismo cerril […] Todo un ritual de iniciación sacralizada por la comunión eléctrica. La vibración colectiva se establecía entre los sumos sacerdotes y los enfervorizados seguidores: los oficiantes subían al altar y descargaban sus hachas liberadoras a base de decibelios hasta hacer temblar las paredes del templo. Es algo tribal y primitivo, el último vestigio de la fiera que todo hombre lleva aún dentro. Es el grito de la selva, la llamada de unas fuerzas elementales que están bajo la piel, y que mediante esa explosión incontrolada de vatios y poder despiertan de su letargo allá en nuestro inconsciente histórico (Manrique, 1981, *Rock Espezial* 1, septiembre, p.40).

La de Diego A. Manrique es toda una declaración de principios de la nueva revista hacia un género que ve con distancia crítica y desconfianza. Esto explica que su reencarnación, *Rockdelux*, reduzca paulatinamente la presencia del género en sus páginas hasta hacerlo desaparecer, y también que *Rock Espezial* nunca pudiese hacerse con el público habitual de las revistas de heavy metal. Lo sorprendente es que, como se ha visto, la nueva revista trate de llegar a esa audiencia; el primer número muestra a las claras la distancia que los separa.

c.1 CONTENIDOS HABITUALES DE *ROCK ESPEZIAL*

Ya desde este primer número se advierte lo descompensado de las llamadas que se hacen desde la portada respecto el desarrollo de los temas en el interior. Por ejemplo, lo que en portada se anuncia muy destacado como "Lo nuevo de los Stones", se corresponde a una breve reseña de mil quinientos caracteres del disco *Tattoo You* (EMI) que escribe Jordi Beltrán. No hay entrevista ni reportaje con el grupo, pero el tema se anuncia en portada con el mismo tamaño de letra que las entrevistas de tres páginas. Con *Rock Espezial* se empiezan a descuidar ciertos aspectos que *Vibraciones* había cuidado al detalle. Este aspecto es muy importante en las revistas de cualquier sector, pero más si cabe en las musicales, ya que tradicionalmente han llegado a los quioscos envueltas en una funda de plástico, con lo que el comprador no puede ojear la revista antes de comprarla para comprobar sus contenidos, debe fiarse de la portada.

Los contenidos de la revista siguen siempre la misma secuencia: la página tres saluda al lector mediante un editorial, normalmente acerca de temas de portada o del interior, siempre con la música como eje, exactamente igual que *Vibraciones*. El editorial se enmarca en la sección "Intro" y lo firma el director de la revista.

El del primer número refleja claramente la identificación que tiene la nueva revista con el rock como género. Es igualmente importante la mención que se hace a la independencia de la revista, entendida como autofinanciación y autogestión.

> Los tiempos están cambiando; la frase es ahora más cierta que nunca. A nadie se le escapa el hecho de las pocas revistas musicales que quedan en España están perdiendo el ritmo, y cuando se habla de rock eso es muy grave. […] para traernos imágenes de Los Ángeles, Madrid, Barcelona, Nueva York, Londres, París y de cualquier otro lugar donde viven al compás inconfundible del rock las cuerdas de una guitarra eléctrica o los controles de voltaje de un sintetizador. […] Por primera vez en la historia de España y suponemos que también de parte del extranjero, nace la primera revista rock independiente, autofinanciada y autogestionada. Es nuestra y se llama *Rock Espezial* (Sin firma, 1981, *Rock Espezial* 1, septiembre, p.3).

Siguiendo la secuencia de contenidos, el siguiente lo compone la entrevista de portada, a dos o tres páginas, ilustradas con grandes fotografías en color y en blanco y negro. A continuación hay reportajes también ilustrados a una o dos páginas y una sección de noticias dividida

geográficamente por su origen, secuencialmente desde Los Angeles, New York, Londres, Barcelona, San Sebastián y Madrid.

La sección siguiente es la de correo, llamada "Cuatro líneas" y coordinada por el jefe de redacción, Ignacio Juliá. Observando su estilo, podremos ver algunas de los rasgos de redacción que heredará solo un año después *Ruta 66* en su sección de cartas. El propio Ignacio Juliá y Jaime Gonzalo fundarán *Ruta 66* en 1985, y llevarán a su revista el estilo de "Cuatro líneas". El registro, la manera de dirigirse al lector tomándose confianza con él y con cierto aire de superioridad, etc. Además de esto, se advierten las incorrecciones gramaticales o de puntuación, una característica habitual en la prensa musical de la época: el uso inapropiado del verbo en tiempo infinitivo en lugar de imperativo y los errores de concordancia al hablarle al lector en singular y en plural en el mismo párrafo, por ejemplo.

> Cuatro líneas que son las que vosotros, lectores recién llegados a esta nueva –y esperamos que definitiva– revista musical, vais a enviarme mensualmente para que yo […] pueda abrirlas, leerlas, tirarlas a la papelera o publicarlas en beneficio de los demás lectores. No esperéis que esta sección sea el reducto de estúpidas riñas entre seguidores de distintos estilos musicales. Ni un refugio para los lamentos de viejos rockeros aburridos. Personalmente, la veo más como un espacio en el que os podáis vapulear mutuamente, vapulear al corrompido y deshonesto mundillo musical y discográfico, y en el que yo pueda vapulearos a todos vosotros […] Daos por enterados, coger [sic] un papel y un boli, y a descargar adrenalina. Para que os vayáis poniendo tibios ahí van unas cuantas cartas que he encontrado por la redacción. Espero recibir pronto la tuya. Danos marcha. Por favor, danos bronca (Juliá, 1981, *Rock Espezial* 1, septiembre, p.6).

Aunque la sección "Cuatro líneas" de *Rock Espezial* será heredada por el siguiente eslabón en la cadena editorial, es decir *Rockdelux*, su estilo de redacción se va con su coordinador a *Ruta 66*, donde el registro se endurecerá notablemente, mientras que en *Rockdelux* se irá imponiendo un estilo menos agresivo pero igualmente irónico al dirigirse al lector, especialmente tras la incorporación de Santi Carrillo a la dirección en abril de 1987.

Además del correo, *Rock Espezial* incluye la mencionada "Enciclopedia Rock" elaborada por Diego A. Manrique que se entrega por fascículos pero dentro de la propia revista, en sus páginas centrales. Al convertirse *Rock Espezial* en *Rockdelux* la sección se mantiene de la mano de David S. Mordoh, pero poco tiempo después desaparece sin darle al lector una explicación.

Al final de la revista se recogen las reseñas de discos y las crónicas de conciertos. Las primeras ocupan una media de cinco páginas, a las que suma una más dedicada a reseñar singles y discos de una o dos canciones. Las reseñas van precedidas por una lista de discos favoritos de la redacción, una relación de veinticinco discos confeccionada con las votaciones de todos los miembros de la redacción de la revista, a cinco discos por persona. A esta lista le acompaña otra de diez discos, confeccionada a partir de las ventas de uno de los principales mayoristas de ventas discográficas de España en la época: Discoplay.

Las reseñas de discos son textos de una extensión entre ochocientos y mil quinientos caracteres, que se presentan en columnas, acompañados de una reproducción gráfica de la portada e incluyen la siguiente información: nombre del artista, título del disco, nombre del sello discográfico y distribuidora y firma del redactor, es decir, el modelo implantado por *Vibraciones*. Los discos escogidos son nacionales e internacionales, en una proporción aproximada del 60% a favor de los últimos, especialmente anglosajones. Siguiendo el modelo establecido por *Vibraciones*, en las reseñas discográficas no hay puntuación ni valoración gráfica en forma de estrellas o asteriscos. Tampoco se detalla el género o el estilo al que pertenece el disco reseñado, esa será una aportación de *Rockdelux*.

La sección de crónicas de conciertos tiene el epígrafe de "Elektrizidad", y ocupa dos páginas en las que se recogen artículos sobre conciertos celebrados en España. Son un poco más extensos que las reseñas de discos, oscilando entre los mil y los dos mil caracteres Se completan con una fotografía del artista durante la actuación comentada.

En cuanto a la publicidad, en *Rock Espezial* era siempre musical, es decir, desde sellos discográficos emergentes o multinacionales (como EMI) y nuevos lanzamientos hasta instrumentos y equipos de sonido profesionales o domésticos de alta fidelidad (especialmente Maxell, BASF y Sony). También se anuncian, como en otras revistas musicales de la época, tiendas de venta de discos por correo. En *Rock Espezial* no hay nunca publicidad de bebidas, ropa ni de ningún otro tipo que no sea musical.

En los tres años que se mantiene en edición, *Rock Espezial* publica treinta y ocho números mensuales, además de números extra dedicados a grupos (The Beatles, The Rolling Stones, Deep Purple, AC/DC, Pink Floyd) y a géneros musicales ("Guitarras heavy", "Guía del heavy metal" y "Dossier new wave 1984" entre otros).

En el equipo de colaboradores de *Rock Espezial* entra un joven de Badalona que sabe bastante de música. Santi Carrillo tiene familiares en Francia, donde veranea, y regresa cargado de

revistas musicales punteras, como *Best*, que lo educan musicalmente y van formando su criterio. Su relación con la revista comienza con la crónica que hace de un concierto de Pau Riba en las fiestas de Badalona que envía sin muchas esperanzas a *Rock Espezial*, revista que lee regularmente. Al cabo de dos meses, la ve publicada. Tras repetir proceso con otra crónica, Carrillo llama a la redacción de *Rock Espezial* y habla con el entonces director, Jordi Beltrán, a quien le propone seguir escribiendo. A partir de ahí empieza a colaborar con más continuidad como uno de los miembros más jóvenes de *Rock Espezial*. Esencial para la investigación por ser el director de *Rockdelux* desde 1987, volveremos a Santi Carrillo más adelante.

c.2 TRANSICIÓN DULCE, UN ÚLTIMO PASO HACIA *ROCKDELUX*

La cabecera es bien recibida por los lectores. Sin embargo, Damián García Puig tiene otros intereses además de la música. Antes de *Rock Espezial*, García Puig había dirigido una revista de vídeo doméstico (*Video cualidad*) que fue un éxito, porque acertó con ella a dirigirse a un sector que explotaba en aquella época en España y a darle lo que quería. Al igual que ya había sucedido en otras revistas aquí mencionadas, su máximo responsable empieza a barruntar otras opciones a las que dedicarse. Aún al frente de *Rock Espezial*, García Puig ya está preparando su siguiente salto, que consiste en entrar en el consejo de administración del Grupo Zeta.

> Se apuntó al mismo gimnasio que Antonio Asensio, que había fundado *Interviú* en 1976 y era cabeza también del Grupo Zeta. Se hizo amigo de él, se ganó su confianza. Poco después, entró en la editorial encargado de un departamento dedicado a nuevas revistas (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

En un momento especialmente bueno para el Grupo Zeta, que vendía un millón de ejemplares de su buque insignia, *Interviú*, la editorial quiere probar con revistas para un nuevo público; atrevido, interesado en temas sexuales y que busque un enfoque moderno para la época.

> *Rock Espezial* era un escaparate. De alguna manera, Damián García Puig quería que lo tuviesen en cuenta en el Grupo Zeta, que viesen que lo podía hacer bien (Entrevista telefónica a Patricia Godes 2013, 15 de junio).

Así, García Puig comanda con éxito el lanzamiento de *Primera Línea*, *Man*, y otras revistas similares que se hacen muy populares en el emergente nicho *yuppie* gracias, sobre todo, a algunos reportajes de muy buena calidad, especialmente en la primera época de *Primera Línea*.

Paulatinamente, *Rock Espezial* va quedando lejos de sus planes. Como ya había sucedido con otros directores y otras revistas, García Puig abandona la música como especialidad y afronta retos nuevos. Pero, para entonces, ha demostrado que se puede hacer una revista musical de calidad, con objetivos claros y profesionalidad, que la idea de hacer una revista musical que dé un salario del que vivir es posible. Es algo completamente revolucionario en España.

En el especial que *Rockdelux* publicó en 2014 con motivo de su 30º aniversario (número 333, noviembre de 2014) el histórico colaborador de ambas revistas, David S. Mordoh, manifiesta, con la perspectiva del tiempo, la necesidad que había en 1984 de ampliar el abanico estilístico de la revista, ya que había demasiadas nuevas tendencias que *Rock Espezial* estaba dejando fuera de su alcance. El intento de hacerlo cristalizaría en *Rockdelux*.

> En enero de 1984, *Rock Espezial* era una revista con tres años de vida que, aun no habiendo conseguido despegarse de la leyenda de *Vibraciones*, escrutaba la actualidad sin la presión de recurrir a los clásicos de siempre, tal como evidencia la alternancia de las diez portadas hasta su defunción: Duran Duran, Michael Jackson, Nina Hagen, Simple Minds, Radio Futura, Bob Dylan, The Human League, Spandau Ballet, pastiche de clásicos de gira (AC/DC, Jethro Tull e Iron Maiden) y la última, en octubre, de Frank Zappa. Se presentía la necesidad de una publicación mensual digna de abarcar todos los campos. (Mordoh, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.18).

En octubre de 1984 se edita el número 38 y último de *Rock Espezial*, con Jaime Gonzalo acreditado como director. Curiosamente, lleva a Frank Zappa en portada, el mismo artista de la primera portada de *Vibraciones*, en 1974.

El editorial de este número es inusual por su extensión, tres páginas de texto. Su contenido anuncia, sin firma, el final de la cabecera y el principio de otra, que al lector se le presenta como una versión mejorada, "una macro-revista cuyo único objetivo es ofrecer al lector toda la información posible acerca de ña actualidad musical del momento, sea del género que sea". El título del editorial tiene un lenguaje más publicitario que informativo, y no puede ser más explícito: "El mes que viene no te compres *Rock Espezial*, cómprate *Rockdelux*…". Como director del último número se acredita a Jaime Gonzalo.

> Si una vez fuimos capaces de matar al legendario *Vibraciones* para hacer algo mejor –*Rock Espezial*–, ahora nos sentimos de nuevo con fuerzas para dar otro

> golpe de timón y acabar en cierta forma con el hijo de nuestros amores. Queremos dar a luz a otra revista, y que sea nueva, diferente y basada en un concepto radicalmente autóctono, original y que poco tenga que ver con lo hecho hasta hora en España o en el extranjero (Sin firma, 1984, *Rock Espezial* 38, octubre, p.3).

Entre otras cosas, el editorial del último *Rock Espezial* defiende la estructura que la nueva *Rockdelux* va a tener, dividida por bloques.

> Dicho de otra forma, hemos metido tres revistas en una. La primera de ellas se llama *D-Lux*. Treinta y tres páginas dedicadas íntegramente a la new wave. Una revista de nueva ola con sus secciones propias y su estilo específico totalmente en la onda que corresponde. A continuación, te encontrarás con *Rock Espezial*, que consagra sus otras treinta y tres páginas a repasar la actualidad de los grandes mitos del pop-rock, ésos que se muestran impasibles ante el paso del tiempo y las modas; también con sus secciones fijas, su fascículo de la Enciclopedia Rock y todo lo que hasta ahora ha caracterizado a la facción más conservadora de la revista que tiene entre las manos. El último tercio de *Rockdelux* se llama *Disco Expres* y está dedicado –como ya te puedes suponer– al heavy metal, pero respetando y mejorando –eso sí– los apartados característicos de la citada publicación (Sin firma, 1984, *Rock Espezial* 38, octubre, p.3).

Según los testimonios recogidos entre los colaboradores, ellos no vivieron el cambio como algo traumático ni especialmente noticiable. Se limitaron a seguir enviando sus colaboraciones a Damián García Puig, solo que, en lugar de salir en un número de noviembre de *Rock Espezial* que nunca se editó, lo hicieron en el primer número de *Rockdelux*, en noviembre de 1984. Como apunta Mordoh, puede que fuese necesario cambiar de cabecera para abarcar más estilos y "despegarse de la leyenda de *Vibraciones*", pero también pudo haber otras razones puramente empresariales que en el final de una revista y el principio de otra: un socio capitalista incómodo del que desligarse, pagos pendientes de liquidar o cuestiones relativas a la empresa editora (*Rock Espezial* se edita en Crisis Editorial y *Rockdelux* en Grupo GIESA). La imposibilidad de acceder a entrevistar a Damián García Puig nos impide asegurar a ciencia cierta las razones de la desaparición de *Rock Espezial*, pero tampoco es éste un objetivo del apartado, sino constatar que *Rock Espezial* pasa por ser una de las aventuras editoriales más ambiciosas y mejor planificadas que se ha dado nunca en el precario campo del periodismo musical en España.

Los presupuestos de *Rock Espezial* se depositan como herencia a *Rockdelux*, aunque el caso de la segunda es particular por sus tormentosos inicios.

2.1.2 ATERRIZAJE: UNA HERENCIA INCÓMODA

Rockdelux aparece en noviembre de 1984 con un diseño multicolor y sobrecargado y una maquetación desordenada en comparación a *Rock Espezial*, que era una revista consolidada en ese aspecto. Presenta noventa y seis páginas –muchas más que cualquiera de sus predecesoras– y su precio de salida es de 3,80 euros. La continuidad entre una revista y su reencarnación se manifiesta en la "Enciclopedia Rock" de *Rock Espezial*, que llega al fascículo número 22 en esta revista y se reanuda de la mano del mismo responsable, David S. Mordoh, en *Rockdelux*.

Al reconstruir la vida editorial de *Rockdelux*, es necesario deslindar fundamentalmente dos etapas: la primera, breve y marcada por los vaivenes en la dirección, va desde el nacimiento de la revista en noviembre de 1984, con dos redacciones repartidas entre Madrid y Barcelona, hasta que se establece en una única redacción en Barcelona bajo la dirección de uno de sus colaboradores más veteranos, Francesc Fàbregas. Esto sucedió en abril de 1986 (número 17, abril de 1986). La segunda etapa abarcaría todo lo demás desde ese momento.

Nombre	*Rockdelux*
Editorial	Grupo GIESA / Ediciones RDL/Rockdelux S.L.
Periodicidad	Mensual
Fecha de aparición	1984
Fecha de cierre	En edición (número 340, junio de 2015)
Formato	21x29 cm
Páginas de salida	96
Precio de salida	3,80 euros
Tirada	40.000 ejemplares

Ilustración 7. Ficha editorial de Rockdelux

En las casi tres décadas de la segunda etapa han pasado muchas cosas relevantes en la vida editorial de la publicación, y serán convenientemente descritas en este capítulo. Sin embargo,

se entiende que pertenecen todas ellas a una sola etapa porque responden a una misma estrategia, una estrategia claramente encaminada a recuperar el lugar que habían dejado las dos revistas antecesoras, especialmente la más antigua, *Vibraciones*, en el marco de la crítica musical especializada en España.

El análisis de contenido del tercer capítulo demostrará que ese era el objetivo perseguido por la revista. En 1988 (número 44, septiembre de 1988), en la sección de correo de *Rockdelux*, el director de la revista, Santi Carrillo, que lleva por entonces año y medio en el cargo, contesta a un lector decepcionado, que muestra su desacuerdo con algunos contenidos de *Rockdelux*. Al tiempo que da respuesta al lector, Carrillo le explica su parecer sobre los primeros años de la *Rockdelux* y no deja lugar a dudas sobre su deseo de recuperar el prestigio de las antecesoras.

> …la etapa madrileña de Miguel Ángel Arenas fue, con facilidad, la responsable del peor momento de las revistas musicales –supuestamente coherentes– de toda la historia de España; un híbrido intragable, una falta absoluta de línea editorial y un horterismo espeluznante. […] Pero en agosto del pasado año se produce una carambola a tres bandas. […] la revista pasa a nuestras manos […] Ya se puede afirmar que *Rockdelux* intenta recuperar la credibilidad perdida y empieza a hacerse poco a poco con el lugar que históricamente –*Vibraciones* (1974-81), *Rock Espezial* (1981-84) – por derecho, siempre le había correspondido (Carrillo, 1988, *Rockdelux* 44, septiembre, p.62).

Según la información del sumario del primer número de *Rockdelux*, su redacción está en la calle Infanta Carlota de Barcelona, aunque se menciona también una redacción en Madrid comandada por Miguel Ángel Arenas sin dirección postal.

Si determinar las funciones concretas de cada miembro de una revista musical es difícil por regla general, en *Rockdelux* lo es más aún, especialmente en el primer número. La función de director aparece asignada a dos nombres, uno figura como director de publicaciones (Damián García Puig) y el otro como director (Jaime Gonzalo). Ambos llegan de *Rock Espezial*. Además, como jefe de redacción en Madrid se acredita a Miguel Ángel Arenas. A todos ellos se suma como editor Jaume Uriach, que es quien realmente ejerce de director de la revista en ese primer momento y aporta sus propios fondos para sacarla adelante.

Si hay algo que llama la atención en aquel primer número de *Rockdelux* es la confusión. Escasa claridad en el diseño –prácticamente ilegible en algunas páginas–, y falta de orden y estructura

de sus contenidos. David S. Mordoh incide en este aspecto al repasar la trayectoria de la revista en el especial 30º aniversario (número 333, noviembre de 2014).

> …el cambio de diseño de portada, más abigarrada. En el interior, la confusión se hacía más patente al encontrarse el lector con la entrevista a Dinarama en la página 3 sin ninguna presentación ni traza de compaginación; las prisas, además, obviaron el espacio dedicado al sumario, que sí apareció en el número 2. En el interior, el dominio de un papel barato y rancio no ayudaba a encariñarse con el producto, dividido en tres secciones –"D-Lux", "Rock Espezial" y "Disco Expres"– para cubrir todos los públicos (Mordoh, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.18).

La revista comienza su andadura con la precipitación a la que se refiere David S. Mordoh. Esto se refleja en la pobre maquetación y tipo de papel de aquel número 1 de noviembre de 1984. No incorpora ningún texto editorial o informativo acerca del propósito de la nueva revista, algo muy llamativo porque *Vibraciones* y *Rock Espezial* lo habían convertido en norma.

La portada del primer número está dedicada a cinco motivos gráficos en lugar de uno, como se había hecho en *Rock Espezial*. Pueden verse algunos errores formales de consideración, fruto de las prisas. Por ejemplo, la tercera página no ofrece información sobre el equipo editorial, sino que esta información hay que encontrarla, casi escondida, en un faldón de la penúltima página. Además, la revista presenta diferentes calidades en el papel y la presencia del color es prácticamente inexistente, algo extraño si tenemos en cuenta que *Rockdelux* es el resultado de la evolución de *Rock Espezial*, que tenía muchas páginas en color.

Entre los colaboradores de *Rockdelux* figura quien será director editorial desde 1987 hasta hoy, treinta años después. Pero la llave para reconstruir la transición entre *Rock Espezial* y *Rockdelux* no es Santi Carrillo, sino Francesc Fàbregas.

Francesc Fàbregas fue el fotógrafo oficial de *Rock Espezial* y antes lo había sido también de *Vibraciones*. En 1984 se convierte en uno de los mandos de TV3, la recién nacida televisión autonómica catalana. Allí se erige en el hombre que lleva todos los programas musicales del circuito autonómico.

> Francesc Fàbregas era como la mente sólida que, sin tener una especial pasión por la música, sí que posee lo que siempre hemos admirado de los catalanes, una gran capacidad empresarial (Entrevista a Diego A. Manrique 2013, 8 de noviembre).

En el número uno de *Rockdelux*, Fàbregas figura como director de fotografía de la revista, pero poco después se hace con la dirección reuniendo a su alrededor un equipo que funciona como una cooperativa: Santi Carrillo director editorial, Juan Cervera director de redacción y Francesc Vaz director ejecutivo. Les mueve su gran interés por la música, y no les paraliza su nula experiencia editorial. Los tres son hoy los editores propietarios de *Rockdelux*.

> No teníamos ninguna experiencia al respecto, nos metimos en ello porque nos gustaba la música y el periodismo. Fue una oportunidad que se nos brindó para poder compaginar ambas cosas y ser responsables de ello. Tuvimos suerte (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

> El haber obtenido por cuarto año consecutivo el primer premio a la mejor revista musical otorgado por los oyentes del programa de Radio Nacional 3 *Diario Pop* (ya sea como *Rock Espezial*, ya sea como *Rockdelux*) … (Sin firma, 1986, *Rockdelux* 17, abril, p.3).

En el editorial reproducido se hace evidente que *Rockdelux* se refiere a *Rock Espezial* como la misma publicación. En rigor, habría que decir que *Rockdelux* se publica desde septiembre de 1981 con una cabecera y desde noviembre de 1984 con otra.

En sus inicios, *Rockdelux* presenta sus contenidos divididos en tres secciones principales. "Rock Espezial", "D-Lux" y "Disco Expres". La intención de los responsables es que el bloque "Rock Espezial" conecte con los lectores de la revista antecesora de igual nombre, es decir, los interesados en el pop y el rock, "Disco Expres" es la sección dedicada al rock duro o heavy metal y "D-Lux" la sección en la que *Rockdelux* va a esforzarse en estar a la última, la sección moderna de la revista. La idea fracasa, aunque la revista es relativamente bien acogida de salida.

Es llamativo que las secciones tomasen el nombre de dos revistas fuera ya de circulación: *Disco Expres* y *Rock Espezial*. *Rock Espezial* era antecedente directo y pertenecía a los mismos editores, con lo que podría tratarse de un homenaje, no es así en el caso de *Disco Expres*.

La encuesta realizada en el mundillo musical con motivo del primer aniversario refleja una buena aceptación en general (número 13, noviembre de 1985), pero la mezcla de estilos sin un criterio claro y, sobre todo, el hecho de presentar la revista físicamente dividida en tres grandes apartados dirigidos a nichos diferentes, no termina de convencer a nadie.

> *Rockdelux* quiere hacerse con el público heavy pero no lo consigue, y menos con esa revista, un batiburrillo en el que no se entiende nada. Al público heavy solo se puede llegar con un registro determinado, es imposible hacerse con él por la vía del eclecticismo. Dicho de otro modo, al que le interesa la música en general, no le importa leer un artículo sobre Ozzy Osbourne, pero el lector heavy no quiere en su revista un artículo sobre Boy George, no tuvieron esto en cuenta (Entrevista telefónica a Patricia Godes 2013, 15 de junio).

La opinión de Patricia Godes es compartida por Diego A. Manrique. Ambas explican el error de planteamiento que tuvo la revista *Rockdelux* en sus inicios al tratar de aunar contenidos para lectores, no solo diferentes, sino basados en la diferenciación y el deslinde entre unos y otros.

> Lo de incluir heavy en sus páginas era una manera de atraer compradores, basada en la idea de que el público heavy es el más fiel de todos. Pero –he ahí el problema– al mismo tiempo ese público era fundamentalista, es decir, no le gustaba que sus héroes compartieran encuadernación con meros grupos pop (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Siendo de consideración, no es el único obstáculo que tiene la revista para llegar al nicho de lectores aficionados al rock duro. Hay otro difícil de salvar; en España ya hay revistas heavies, especialmente una –*Heavy Rock*, de la que ya se ha hablado aquí– y sus lectores le son fieles, tanto como recelosos hacia las demás cuando pretenden acercarse demasiado a sus temas. Vicente "Mariscal" Romero se había labrado una reputación desde los setenta en prensa y radio. Es una figura respetada en el colectivo español heavy, que difícilmente contribuirá a que una revista como *Rockdelux,* que solo habla de esos grupos en un tercio de sus páginas, desbanque a su revista. Y tampoco puede *Rockdelux* apelar al prestigio adquirido en el pasado. *Rockdelux* no es una revista del todo nueva, y *Rock Espezial* tampoco goza de una buena reputación entre los heavies españoles de los ochenta.

> *Rock Espezial* y *Rockdelux* tenían muy mala fama entre los heavies, nadie se fiaba de ellas porque se consideraban revistas poco auténticas. Los aficionados a esa música no la tomaban en serio. Los contenidos heavies de *Rockdelux* no ganaban nuevos lectores y, además, podían hacerles perder los que ya tenían (Entrevista a Fernán Val, 2014, 26 de diciembre).

Hay un matiz que diferencia a *Rock Espezial* y *Rockdelux*. La segunda nace con un ambicioso propósito que *Rock Espezial* nunca persiguió. Esto fue un pesado lastre para la nueva revista. Su redactor jefe, Juan Cervera, recuerda hoy los primeros tiempos de *Rockdelux*, marcados por la confusión y la falta de criterio. Titula su artículo "Tutti Frutti".

> La revista cumplía su primer año con una amalgama poco clara, diseño incluido (con algunas páginas totalmente ilegibles), de contenidos entre la posmovida, el clasicismo rock, el mainstream de grandes nombres, el metal más convencional y el intento por reflejar algunas de las propuestas más novedosas e interesantes de aquí y de allí. […] La línea editorial de *Rockdelux* estaba todavía en construcción; excusa para que en sus páginas se cruzaran alegremente propuestas como, por ejemplo, Peor Imposible, Elliot Murphy y Gary Moore, mezcla de orientación moderna, clásica y metalera casi siempre indigesta (Cervera, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.24)

En la secuencia de contenidos de los primeros números de *Rockdelux*, antes de llegar a esos tres grandes bloques, la revista ofrece algunas secciones fijas, mayoritariamente dedicadas a las noticias, un elemento fundamental en las revistas musicales anteriores a internet. La llegada de la banda ancha y la tarifa plana a los hogares a finales de los noventa hizo desaparecer esa sección de noticias de todas las revistas musicales, pero tanto en *Vibraciones* como en *Rock Espezial* y *Rockdelux* era fundamental.

Una de las características de *Rockdelux* en sus primeros años es que hay muchos epígrafes diferentes que muchas veces contienen lo mismo, por ejemplo noticias. Estos detalles dificultan en gran medida la lectura y la comprensión de la revista. En la primera etapa de *Rockdelux*, las primeras páginas albergan una sección llamada "Oro negro" en la que Patricia Godes da noticias sobre música de artistas de color y recomendaciones de discos, en los que se advierte –con una maquetación que la hacía casi ilegible– que Godes es una de las personas mejor documentadas sobre música negra en la España de la época. No en vano, su llegada a la prensa musical es mediante una carta dirigida al director de *Disco Expres* para quejarse de la mala documentación de un artículo publicado en esta revista.

"Nueva Hola", haciendo un juego de palabras entre el nombre de la conocida revista del corazón *Hola* y la "nueva ola" que en España se identificaba con el concepto de la movida y con la modernidad más absoluta, era un compendio de noticias, normalmente recogidas en la prensa musical extranjera, redactadas brevemente y con escasos datos y algunos errores de

traducción. "Play Back" era el nombre de la primera sección de reseñas de discos de *Rockdelux*. Maquetadas en cuatro columnas, sus dos o tres páginas recogían la crítica de discos que se presentaban con una imagen reducida de su carátula. Los textos rondaban los mil caracteres.

A continuación, las entrevistas y reportajes de una o dos páginas se suceden en cada uno de los tres grandes bloques de la revista. Esto presentaba más problemas de búsqueda y comprensión de la información; al estar la revista físicamente dividida en tres, las secciones de noticias también lo están, con lo que hay noticias en cada una de las tres secciones y todavía alguna página más de noticias desordenadas. Además, separar las noticias por géneros musicales comporta un problema evidente a la hora de dividir esos géneros, que en muchos casos derivan, debido a la propia evolución de la música, en un sinfín de subgéneros y variedades estilísticas. Encontrar la información concreta que al lector le interesa es, simplemente, incómodo.

La prensa musical siempre ha tenido que lidiar con la enorme dificultad de concretar los géneros sobre los que habla en sus artículos; *Rockdelux* será una revista innovadora en ese sentido, pero más adelante, en los noventa, cuando acuña una serie de términos referidos a géneros y subgéneros musicales, importados algunos e inventados otros, que al menos han podido servir de cierta ayuda para el lector o el aficionado. Pero es evidente que cometió un error cuando dividió la revista en tres secciones diferenciadas que no hacían sino confundir.

La evolución de *Rockdelux* todavía estaba por llegar, lo mismo que el orden. El sumario del número 9 (julio de 1985) presenta en el bloque "D-Lux" textos sobre grupos pop como Everything But The Girl, Eurythmics y El Último de la Fila que, por su estilo musical, podrían haber estado en el bloque "Rock Espezial". Por su parte, en este bloque aparece Bruce Springsteen, reconocido rockero, sí, pero también Bryan Ferry, que por su orientación hacia el pop exquisito y sofisticado podría haberse ubicado en el bloque "D-Lux". Finalmente, el bloque heavy de la revista, "Disco Expres", ofrece una entrevista con Luz Casal, que podría haber encajado en cualquiera de los otros dos, pero no en ese, ya que su género nunca fue el rock duro, aunque sus discos los editase Zafiro, un sello español especializado en heavy metal.

La sección "Rock Espezial" consta de los siguientes apartados: primero se presenta un reportaje de unas cuatro páginas, sin un título fijo. La primera de ellas es "Los hijos de Jimi Hendrix", dedicada al influyente guitarrista norteamericano fallecido en 1970. Se habla de los grupos que han demostrado haber recibido su influencia. Concretamente, se recopilaban comentarios acerca de versiones de Hendrix que han hecho otros grupos, como The Cure y Defunkt. No hay mucha información ni tampoco análisis, solo se menciona que estos grupos han adaptado

canciones de Jimi Hendrix y se acompañaba el texto de dos fotografías. Se incluyen también algunas noticias más, bajo el epígrafe "Metrópolis", un póster y una entrega de la "Enciclopedia Rock" que retoma David S. Mordoh de la cabecera anterior con la letra F.

"Mercado negro" es una sección de críticas de discos que en el primer número abre Santi Carrillo con una reseña del LP *Cover* de Tom Verlaine (1984), "Master Blasters", que es una relación de diez discos de pop puntuados con estrellas pero sin texto de crítica (puntúan Ignacio Juliá, Juan Carlos de Laiglesia, David S. Mordoh, Santi Carrillo y Jaime Gonzalo), y "Singles", una pieza a medio camino entre la crítica y la noticia, redactada por Miguel Ángel Arenas.

En el bloque "Disco Expres", el dedicado al rock duro, las primeras páginas son para "Destellos Metalikos", dos páginas de noticias sobre bandas de heavy metal, mayoritariamente anglosajonas. "Carne de Cañón" es la sección de noticias de heavy metal nacional, "Discos Duros", una sección de críticas de discos de tres páginas de extensión y "Los 10 que más" una lista de discos recomendados por la revista. Por último, la sección "Metralla" recoge más noticias sobre bandas heavies, siempre con el personal estilo del fallecido Luis Carlos Buraya, que se dirige al lector con una particular complicidad en su registro.

> Dio, como cualquier aficionado a esta marcha sabe perfectamente que va a ser una de las bandas más potentes del 84 […] una de las cosas más aplastantes y furibundas que uno puede llevarse al tímpano estos días. Y como obsequio a la señora y al caballero, el singlecito lleva pegado a su espalda uno de los temas más brutales que sonaron en ese histórico festival de Donington del 83 […] Y claro, no íbamos a dejar fuera a los reyes, a los magnates, a los padres de la patria rockera-durísima. Angus Young y sus boys. Como todo el mundo sabe, la nueva salvajada de AC/DC se llama "Nervous Shakedown" y ya rueda como apisonadora aplanándole el camino al LP del que salió. AC/DC, cuya fallida visita a nuestras tierras nos dejó a todos más hechos polvo que un guateque de quince días, van a permanecer aún una temporada más en la cumbre absoluta (Buraya, 1984, *Rockdelux* 1, noviembre, p.88).

Podría extraerse mucha información de este artículo, pero no es el objeto de este capítulo. En cualquier caso, pueden señalarse algunos rasgos de estilo de la prensa musical heavy –de la que *Rockdelux* se desmarca en su segunda etapa– en la forma de expresarse del redactor. El uso de metáforas en las que se elude uno de los elementos comparados, con el fin de transmitir el impacto que la música produce en el redactor, o las palabras con fuerte carga emocional como

"salvajada" o "brutal" (para referirse positivamente a un disco), tienen un cariz particular en el lenguaje empleado en las revistas musicales heavies, que alimentan un imaginario masculino de fuerza física, peso, dureza etc. ("aplastante", "apisonadora") pero también está presente –aunque con una orientación bien distinta– en otros estilos de redacción como el de la propia *Rockdelux* en años posteriores. Asimismo, el redactor busca la complicidad con el lector y mediante mensajes que pretenden crear una comunidad de personas con aficiones y rasgos en común, como por ejemplo salir de fiesta. Se sugiere en la frase "nos dejó a todos más hechos polvo que un guateque de quince días". También hay algún detalle de coloquialismo que linda con el lenguaje castizo y cheli que *Disco Expres* incorporaba en los setenta de la mano de Jesús Ordovás: "como obsequio a la señora y al caballero".

En la primera etapa de *Rockdelux* "Cuatro Líneas" es la sección de cartas del lector, coordinada por Ignacio Juliá. Se trasladan así tanto la sección como su responsable desde *Rock Espezial* a la nueva cabecera. Desde el primer número de *Rockdelux*, y debido a falta de un editorial, Juliá aprovecha el espacio para explicar el porqué de la división en tres partes de la revista y su propósito como publicación. Aunque lógicamente tiene que defender el proyecto editorial en el que se ha embarcado, el tiempo demuestra poco después que Ignacio Juliá no está de acuerdo con la línea de eclecticismo que quiere llevar la revista. En octubre de 1985 estrena su propia revista, *Ruta 66*, junto a otro redactor, Jaime Gonzalo, que se marcha con él de *Rockdelux*.

Con un guiño musical a uno de los grupos del momento (The Cars), Ignacio Juliá saluda a los lectores que se asoman a la sección de correo del número 1 de *Rockdelux*, la recién llegada.

> ¡Hello again! Como dicen los Cars desde su nuevo LP. Podrá parecerte que hemos cambiado, y es que no cada día renueva uno su vestuario y amplía sus intereses, pero, salvo algunos fichajes nuevos y la ampliación de páginas y secciones, somos los mismos de siempre. Y ya nos conoces. Nos hemos puesto las cosas difíciles y hemos decidido darle color al asunto reuniendo bajo un mismo techo todas las tendencias y gustos que pululan por el mundo musical de 1984. Pensamos que de esta manera animaremos un poco el cotarro y produciremos una revista que interese, o ponga muy nerviosos por igual, a modernos, antiguos, metaleros, rockeros, punks, mods, excursionistas y diletantes. El equilibrio y la consecución de nuestro objetivo no es fácil […] vamos a jugar a ser modernos por un día, heavies por un día, punks por un día, informativos y divertidos siempre, y hasta horteras si es preciso (Juliá, 1984, *Rockdelux* 1, noviembre, p.90).

"Rock profesional" es una sección pensada para quienes se quieran dedicar al rock. En ella, se informa sobre precios de alquiler de equipos de sonido y luces, se dan contactos de agentes de contratación, etc. También dirigida a músicos amateurs está la sección "Máquinas y sistemas", coordinada por alguien que utiliza el seudónimo El Maquinista de la General. Se habla en esta sección de todo tipo de instrumental técnico, pedales de efectos para guitarra, dispositivos de grabación, etc. Es una especie de guía de uso de los aparatos más empleados a la hora de hacer música. En una página a cuatro columnas, como una sección de cartas, el redactor ofrece explicaciones pormenorizadas del uso de sintetizadores y pedaleras de guitarra, afinadores, cableado de instrumentos musicales y de grabación, así como consejos para actuar en directo con eficacia. En el primer número de *Rockdelux* se presenta al lector. La sección se mantendrá en *Rockdelux* hasta la década de los noventa, aunque con otro nombre: "Radio control".

> El momento no puede ser más propicio, puesto que la música está sufriendo la misma transformación que el ferrocarril hace unos cuantos años, y del mismo modo que las locomotoras de vapor se quedaron obsoletas, ahora los amplis de válvulas, los instrumentos acústicos y convencionales, se enfrentan a la marea de chips y tecnología digital que invade nuestro planeta bajo la forma de sintetizadores, cajas de ritmos, secuenciadores, etc. […] además estoy aquí para contestar las consultas que me queráis hacer, tanto técnicas como del tipo cuál es la guitarra que utiliza fulano o si es verdad que el rototóm del batería de los Menganos fue construido en Borneo con licencia de Taiwán (El Maquinista de la General, 1984, *Rockdelux* 1, noviembre, p.63).

En la penúltima página de la revista, la sección "New Look" recoge una entrevista muy breve –de media página– a un creador, escritor, diseñador, etc. En el primer número de *Rockdelux*, el personaje elegido es el diseñador Carlos de Santiago "Snoopy".

La revista permanece así los meses siguientes, aunque con cambios efímeros en los nombres de las secciones o en la ubicación de algunos contenidos En el número 9 (julio de 1985), el sumario de *Rockdelux* ya indica de forma clara la división de la revista en tres grandes bloques. Sin embargo, el número siguiente, el 10 (agosto de 1985), no ofrece esa información en el sumario, aunque la revista sigue la misma secuencia de contenidos.

Los reportajes son muy variados en cuanto a temas, y habitualmente no tiene un título en el sumario de la revista, solo se anuncia el personaje objeto del texto periodístico. Un ejemplo de

tres temas presentados: "Las madres de los músicos", una revisión a la carrera de Ashford & Simpson en la sección "Oro negro" de Patricia Godes y un reportaje sobre grupos malditos.

En la sección "Rock Espezial", la que conecta directamente con la anterior cabecera, hay textos periodísticos, básicamente entrevistas y reportajes, sobre artistas que han tenido cabida en aquella revista, músicos de repercusión mediática como Sting, Bruce Springsteen o Madonna.

En el número 12 de *Rockdelux* (octubre de 1985), un reportaje viene firmado por un músico. José María Sanz, más conocido como Loquillo, escribe un reportaje sobre la banda Mink DeVille, con información detallada del grupo y un relato vivencial en primera persona.

> Acababa de cumplir los 17 y tras dejar atrás aquel maldito bachillerato lo único que me importaba era que llegara lo antes posible el viernes. Salía de casa y tras reunirme con mis amigos en una estación de metro cualquiera nos encaminábamos juntos a un pequeño club, donde habíamos conseguido tras varias conversaciones con el Dj que nos pincharan R'N'R. Frecuentemente había que salir de casa con una buena provisión de Elvis, Vincent o Buddy Holly ya que era imposible pensar que sonara R'N'R' por propia admiración de nuestro Dj (Loquillo, 1985, *Rockdelux* 12, octubre, p.15).

La revista inicia así una práctica esporádica como la de convertir a un artista en la voz de la propia publicación. Se trata de una técnica novedosa en España, aunque habitual ya entonces en la prensa musical del Reino Unido. Algunas revistas españolas anteriores como *Fonorama* y *Vibraciones* llevaron esta práctica a sus páginas en momentos puntuales, pero *Rockdelux* profundizó más en ese campo, aunque algunos años más tarde.

El primer aniversario de *Rockdelux* llega con el número 13 (noviembre de 1985). Para entonces, dos de los miembros de la redacción más importantes, Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá, ya no están; en octubre de 1985, han publicado el número cero de *Ruta 66*, la revista que acaban de fundar, iniciando un combate dialéctico entre ambas cabeceras que durará casi treinta años.

El número especial primer aniversario de *Rockdelux*, con una sorprendente portada no musical dedicada a la compañía de teatro La Fura Dels Baus, se abre con un editorial que explica las dificultades que la revista había tenido que afrontar en su inicio. Del texto se deduce que había bandos enfrentados dentro de la redacción.

> La transición entre *Rock Espezial* y *Rockdelux* fue arriesgada, justo es admitirlo, pero finalmente pudimos comprobar cómo el intento de aglutinar en una sola

> revista todas las vertientes actuales del pop y del rock ha sido, a la larga, un logro positivo […] Gracias a vuestra paciencia y apoyo se han podido superar los pequeños baches del principio. Habéis soportado estoicamente la falta de páginas a todo color, la pésima fotocomposición y el deleznable papel que caracterizó los primeros meses de aparición, problemas todos ellos de los que nosotros mismos nos quejábamos, pero ante los que poco podíamos hacer… (Sin firma, 1985, *Rockdelux* 13, noviembre, p.13).

El número especial que celebraba el primer año de *Rockdelux* recopila extractos de entrevistas publicadas a lo largo de esos doce meses (Boy George, Lux Interior de The Cramps, José María Cano de Mecano, Jorge Martínez de Ilegales, etc.) y los reproduce en varias páginas acompañadas de fotografías. Además, la revista lleva a cabo una encuesta entre personas del negocio musical, desde músicos profesionales a promotores y periodistas, para palpar la opinión que se tiene de *Rockdelux* y descubrir cuáles son las cosas que más se valoran de la revista. La información que se extrae no es relevante porque todos los consultados se limitan a felicitar a la revista por el año cumplido y no entran en el fondo de la cuestión, pero es innovador el hecho de que una revista se preocupe por averiguar la opinión que genera.

a) LA ESCISIÓN: *RUTA 66*

En octubre de 1985, cuando aún no se ha cumplido un año desde la salida de *Rockdelux* al quiosco, sale a la calle *Ruta 66*. Será su competidora y rival por excelencia.

> Con el cambio de *Rock Espezial* a *Rockdelux*, se vieron unos intereses de mercado que no eran los nuestros. Las cosas se llevaron muy mal por parte de la patronal, digámoslo así, de los propietarios. A Ignacio Juliá y a mí nos extorsionaron sin pagarnos hasta que nos tuvimos que ir (Gonzalo en Gallego, 2010, *Carne Cruda* 20 de diciembre de 2010).

Así relata una ruptura nada amistosa Jaime Gonzalo cuando Javier Gallego lo entrevista en 2010 en su programa *Carne cruda* de Radio 3, con motivo del 25º aniversario de *Ruta 66*. Jaime Gonzalo culpa a *Rockdelux* de tener una visión mercantilista de la música, y no apasionada, lo que se traduce, según él sostiene, en que a *Rockdelux* las discográficas le marcan la dirección a seguir, y no su propio criterio. Desde el instante de la escisión, las menciones más o menos hirientes de una cabecera a otra trazan un ir y venir constante. Cada una de las revistas aprovecha la menor ocasión (cartas de lectores, editoriales, reseñas de discos) para lanzar

mensajes a la otra. *Rockdelux* y *Ruta 66* se mencionan casi permanentemente o se aluden de forma sutil, exponiendo siempre una rivalidad feroz.

Nombre	*Ruta 66*
Edita	Ruta 66 (Barcelona)
Periodicidad	Mensual
Fecha de aparición	Octubre de 1985
Fecha de cierre	En edición
Números publicados	326 (mayo de 2015)
Subtítulo	Tiempos de rock & roll
Formato	21x29 cm
Páginas de salida	68
Precio de salida	1,65 euros
Tirada	20.000 ejemplares

Ilustración 8. Ficha editorial de Ruta 66

Bajo la mancheta de *Ruta 66*, la frase "Tiempos de rock'n'roll" preside la portada de la revista recién creada por Juliá y Gonzalo. Si *Rockdelux* pretendía dignificar el pop, o una visión pop de las cosas, *Ruta 66* pondría plenamente su foco en el rock'n'roll y en géneros colindantes, casi siempre de origen anglosajón, como el rhythm & blues, el punk y el garage.

La nueva revista plantea una inequívoca identificación con el rock'n'roll como género. El nombre de la cabecera está inspirado en "(Get Your Kicks On) Route 66", composición de Nat King Cole que hizo célebre Chuck Berry, uno de los pioneros del rock'n'roll, en 1961. La nueva revista apuesta por el blanco y negro en su diseño, aspecto con el que ironiza Santi Carrillo en *Rockdelux* tres años después, (número 44, septiembre de 1988). Carrillo interpreta el uso del blanco y negro de *Ruta 66* con un deseo de parecer auténtico y honrado sin serlo.

> *Ruta 66* lo tenía todo a su favor. No arrastraban un pasado tenebroso, nacían y partían de cero. Era un momento propicio: la competencia, *Rockdelux* era un guiñapo de cartón piedra dirigido por un tipo no especialmente preparado para ello

> (Arenas), el historial de Jimmy Gonzalo y brucie[13] Juliá les redimía, se supone, de cualquier patinazo. Incluso les subvencionaba la historia de abandonar *Rockdelux* por un mundo de autenticidad en blanco y negro. Honrado a más no poder. Era ideal (Carrillo, 1988, *Rockdelux* 44, septiembre, p.62).

Ruta 66 salió al quiosco con sesenta y ocho páginas al precio de 1,65 euros. La portada del número cero mostraba una imagen tomada del video clip de David Bowie y Mick Jagger "Dancing in The Street" con el titular "Bowie y Jagger, haciéndose la calle".

El eclecticismo del que *Rockdelux* hizo su *leiv motiv*, la variedad estilística de su visión de la música, fue precisamente el arma que enarboló *Ruta 66*, su enemigo natural. Lo hacían con menciones directas a veces y otras dejando implícito el ataque a *Rockdelux*, sin necesidad de mencionar la revista. Las palabras se vuelven armas arrojadizas entre ambas cabeceras: de "ecléctico" y "con criterio" se apropia *Rockdelux*; de "genuino" y "auténtico", *Ruta 66*.

> …esos que hacen del eclecticismo mal entendido una bandera y siguen predicando en el desierto las excelencias del disfrutar de gustos musicales variados. Siempre he desconfiado de aquellos a los que les gusta de todo, "porque todo tiene su momento". Ni hablar. O uno sabe lo que quiere y lo encuentra, o está perdiendo el tiempo y haciéndoselo perder a los demás. Prefiero comer poco y digerirlo bien a intentar saberlo todo y no asimilar nada. Quiero profundizar en las cosas, tomarme el tiempo necesario, y detesto correr tras la novedad y la moda como un perro tras un señuelo falso (Juliá, 1986, *Ruta 66* 10, septiembre, p.30).

Tras la escisión producida, Diego A. Manrique fue uno de los pocos colaboradores que siguió escribiendo en las dos revistas a la vez. Relató los hechos desde su punto de vista en el revelador artículo del número 100 de *Rockdelux* (septiembre de 1993) ya consultado en este capítulo.

> Yo no quise darme por enterado del enfrentamiento y escribí simultáneamente para *Rockdelux* y *Ruta 66* hasta que el nada cordial Gonzalo –era más amable cuando hacia críticas de jazz-rock en *Vibraciones*– me declaró incompatible con su proyecto. (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

[13] Sarcásticamente, Santi Carrillo reemplaza los nombres de Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá por otros más próximos al ámbito del rock. Jimmy podría ser una referencia a Jimmy Page, de Led Zeppelin, y Brucie a Bruce Springsteen. Ambos son artistas con los que se identifican plenamente *Ruta 66*, aunque también *Rockdelux* los respeta.

En 1986 (número 10, septiembre) *Ruta 66* sale al quiosco con las palabras "Fiebre por lo auténtico, música con raíces para el fin de una década falsa" en tipografía destacada en su portada, que llena una imagen del actor norteamericano Lee Marvin, un fotograma tomado de la serie de televisión de los sesenta *Route 66*. En el interior, bajo el título "Elogio de lo genuino", Ignacio Juliá arremete, sin mencionar a *Rockdelux*, contra los presupuestos musicales que la revista de Carillo y Cervera defiende en sus páginas, como su interés por la música electrónica y por las diversas escenas pop. Ignacio Juliá define el pop como "un susurro, una melodía simpática, un baile, un calmante", mientras que el rock'n'roll es "un aullido incontenible, velocidad, un estimulante".

> Antes de seguir debo aclarar, una vez más, que el término música popular no siempre ha incluido al rock & roll. La música popular, el pop, es lo que ocupa los primeros puestos de las listas de éxito comerciales. Es un negocio como cualquier otro donde, como en todos los negocios, el dinero aniquila normalmente la emoción, el espíritu, la esencia. El rock & roll es otra cosa. En estos momentos, se encuentra más alejado que nunca del pop, aunque eventualmente esta situación podría variar. Y, como todo el mundo sabe, la música popular parece actualmente atrapada en uno de sus periodos más bajos y vergonzosos. No hay más que recordar que sus nombres propios en 1986 son Madonna, Sigue Sigue Sputnick [sic], Sade o Sting. (Juliá, 1986, *Ruta 66* 10, septiembre, p.30).

Hay dos detalles a destacar en este artículo, al margen del mensaje y las valoraciones que encierra, que se tratarán más adelante. Al hablar del periodo "bajo y vergonzoso" que en opinión del autor atraviesa la música popular en 1986, pone cuatro ejemplos: Madonna, Sigue Sigue Sputnik, Sade y Sting. Pues bien, todos ellos habían sido portada de *Rockdelux* para cuando Juliá escribió este artículo. Madonna lo fue en el número 11 (septiembre de 1985), Sting en el número 14 (diciembre de 1985), Sigue Sigue Sputnik en el número 18 (mayo de 1986) y Sade lo había sido ya dos veces: en el número 8 (junio de 1985) y el en 16 (febrero de 1986). El segundo detalle es que el nombre del grupo Sigue Sigue Sputnik aparece mal escrito. Por un lado, era habitual en *Ruta 66* mostrar su desprecio hacia un artista escribiendo incorrectamente su nombre o mostrando falta de preocupación por escribirlo correctamente, pero también podría ser un error causado por la mala documentación. En ese mismo artículo "Elogio de lo genuino", Juliá muestra su admiración por el músico de blues Lightning Hopkins, cuyo nombre tampoco escribe correctamente.

> Yo mismo, si se me permite la intromisión en esta disputa tácita, estoy ahora mismo anonadado por Lightin' Hopkins [sic]. Tremendo de verdad. Auténtico a más no poder" (Juliá, 1986, *Ruta 66* 10, septiembre, p.30).

El problema, en opinión de Patricia Godes, es que el entusiasmo de *Ruta 66* era la pasión del neófito. La revista demostraba tener grandes lagunas de información y conocimiento.

> Juliá llama rhythm & blues al blues, una confusión española que procede del R&B inglés de los 60, y desconoce el rhythm and blues (la música ligera negra, en contraposición al jazz y al góspel). Ello no le libra de ser dogmático y exclusivista; considera en ese artículo que el maná del cielo y la salvación del alma es la música anglosajona y descalifica todo lo demás. Es una respuesta al descubrimiento de la latinidad, la españolidad, que estaba teniendo lugar en Madrid en los ochenta. El problema se agrava porque ni sabe mucho inglés ni conoce la cultura americana más allá de ciertas fantasías de adolescentes creciendo en dictadura, como es normal. (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

Lo que no puede atribuirse a un error de documentación es la frase que Ignacio Juliá dedica en ese artículo al grupo pop Eurythmics. El dúo británico, portada de *Rockdelux* en el número 21 (agosto de 1986) es objeto un mes después de estas palabras del redactor de *Ruta 66*:

> Y uno no puede evitar una rotunda mueca de satisfacción al ver por la tele el nuevo lanzamiento de los mediocres Eurythmics, "Tomorrow Never Comes" me parece que se llama, y comprobar que han tenido que adaptar su techno-de-alta-costura a las necesidades de la temporada… (Juliá, 1986, *Ruta 66* 10, septiembre, p.30).

En este caso, el autor no se molesta en comprobar que el título es incorrecto –el correcto sería "When Tomorrow Comes"–; es una forma de hacer manifiesto su desprecio por un artista, además de una prueba más de las diferencias editoriales entre *Rockdelux* y *Ruta 66*.

Por su parte, las menciones a *Ruta 66* en las páginas de *Rockdelux* han sido frecuentes a través del tiempo. Si *Ruta 66* tacha a *Rockdelux* de poco auténtica, Santi Carrillo va más allá al acusar a Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá de publicar artículos ajenos como si fueran propios.

> … el encasillamiento estilístico que se empeñaron en llevar a cabo hasta las últimas consecuencias, reduciendo el mundo musical casi a la mínima expresión. […] Se recluyen en una escena revivalista de la que últimamente intentan escapar

> renegando a marchas forzadas -¿auténticos?- de las ridiculeces aireadas a los cuatro vientos como verdades absolutas y descalificadoras a la contra. Se encierran en sí mismos, pierden el pulso de la realidad y acaban auto engañándose nocivamente […] Es la táctica habitual de *Ruta 66*: entrevistas plagiadas a las que les cambian el nombre del autor para despistar fusiladas del *Nineteen*[14], artículos de la pareja fotografiados de las carpetas de discos… (Carrillo, 1988, *Rockdelux* 44, septiembre, p.62).

Es solo un ejemplo del tono en el que las dos revistas rivales se atacan en público. En el editorial "Una vuelta de tuerca más" (número 80, noviembre de 1991) Santi Carrillo reprocha a *Ruta 66* la visión reduccionista de la música que su revista propugna bajo el lema "Tiempos de rock & roll", llegando a acusar a la revista rival de racista y sectaria.

> …navegando con cautela pero con ambición por el desbordante panorama que ofrecen los sonidos actuales. *Ruta 66* piensa que estos son tiempos de rock'n'roll. Nosotros también, por eso hablamos de Stetsasonic, Ray Lema, Anette Peacock, Gill Scott-Heron […] Ese es nuestro rock'n'roll. Sin racismos ni sectarismos. Abierto al presente. Por eso estamos aquí. (Carrillo, 1991, *Rockdelux* 80, noviembre, p.3).

La relación entre los creadores de *Ruta 66* y Santi Carrillo se restablece en 2012. Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá vuelven a colaborar con *Rockdelux*, mediante reseñas de discos e informes, como el "Informe Barcelona Subterránea" de Jaime Gonzalo en 2012 (número 309, septiembre de 2012) o la sección "Agente doble" de Ignacio Juliá en la versión online de *Rockdelux*. Mientras tanto, el papel de ambos en *Ruta 66* va reduciéndose progresivamente hasta ser, en 2015, poco menos que simbólico. Pero el caso es revelador por cuanto explica de lo que podría llamarse guerras entre críticos, una reproducción, si bien con diferentes variables, del enfrentamiento que se ha visto entre dos críticos como Jesús Ordovás y Jordi Sierra i Fabra en los setenta, discutiendo por conceptos como autenticidad e inautenticidad (Val, 2014, p.272), solo que, en los setenta, el valor de cada uno de ellos atiende a las característica de su tiempo, es decir, al rock bronca, tal y como lo menciona Val, frente al rock progresivo.

A pesar de lo enconado del enfrentamiento que se aprecia en la mayoría de los artículos y editoriales en los que *Ruta 66* y *Rockdelux* se mencionan, ambas revistas no están tan lejos

[14] *Nineteen*: revista musical francesa de los ochenta dedicada al rock'n'roll

como puede parecer. A principios de los noventa, cuando tanto *Ruta 66* como *Rockdelux* encuentran de interés al grupo vasco Cancer Moon, su disco *Haunted By The Snake* (Polar, 1990) recibe muy buenas críticas en *Rockdelux* pese a que está coproducido precisamente por Jaime Gonzalo. La reseña del disco de Cancer Moon en *Rockdelux* por el propio Santi Carrillo, aparca ese enfrentamiento constante que las dos revistas escenifican para reconocer el valor del disco y el trabajo de Jaime Gonzalo. Es una excepción.

> Cancer Moon –tal y como pronostica Blas Fernández– podría ser el punto de fuga más importante de la tensión rock manufacturada hasta ahora en España. Detrás de ellos está Jaime Gonzalo a la coproducción, verdadero talismán para una corriente malvada que […] desemboca en la nueva década en los bilbaínos Cancer Moon, reconfortante propuesta autóctona de densa envergadura y contundente resultado final (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 62, marzo, p.57).

Santi Carrillo otorga al disco de Cancer Moon la categoría de disco fundacional de algo que él llama Spanish White Noise, algo así como "ruido blanco español". El ruido, es decir, el concepto de "noise" cobrará gran importancia en la música de los grupos que se irán incorporando a los reportajes y entrevistas de *Rockdelux* y *Factory*.

Años después, en el prólogo del libro de Carlos Rego *Nuevo rock americano, años 80, luces y sombras de un espejismo* (Ed. Milenio, 2010) el propio Santi Carrillo quita hierro al asunto recordando los tiempos en los que las dos revistas se tomaban su rivalidad como algo más trascendental de lo que en realidad era. Ambas formaban parte de un mismo campo, el de la precaria prensa musical española, en el que más valía apoyarse que atacarse.

> A mediados de la década de los ochenta, *Rockdelux* y *Ruta 66* rivalizaban cómicamente por decidir qué línea era la más válida en su aproximación al rock. Fue una bonita batalla incruenta llena de palabras cínicas lanzadas como puñaladas afiladas al cuello de los oponentes; críticas que tomaban partido a favor o en contra con irónica alevosía guerrera; comentarios que, ondeando alegremente la misma bandera del rock, ahondaban en imperceptibles diferencias que intentaban dejar en evidencia el chaqueteo o las lagunas históricas de la competencia, hurgando en su carencias, ya fuesen de afecto, de conocimiento o de objetividad hacia el tema tratado. Fue divertido, aunque entonces no lo pareciese (Carrillo en Rego, 2010, p.7).

Santi Carrillo recuerda en el artículo la enemistad que había entre las dos revistas como algo propio en los años ochenta pero, en realidad, mucho tiempo después, ambas revistas –y sus responsables– siguieron lanzándose acusaciones a través de sus editoriales.

> Una opción jugosa sería responder al comentario hilarante del año escrito por Jaime Gonzalo en *Ruta 66*. Atención, lectores: *Rockdelux* es "una publicación a la que no le gusta el rock si bien lo utiliza"... Si te sirve para descargar frustraciones, querido Jaime, perfecto, pero la próxima vez que coincidamos ya me explicarás a qué viene esa tontería ahora... Así que, desechando la baza Gonzalo por menor, la opción escogida es… (Carrillo, 2001, *Rockdelux* 184, abril, p.62).

Es tan importante hallar lo que diferencia a *Rockdelux* y *Ruta 66* como lo que las une. En la influencia sobre una escena musical independiente en España ambas revistas han tenido su importancia, aunque la de *Ruta 66* haya sido más limitada debido a su propia línea editorial, que le impedía alejarse del rock como género. Pero es igualmente interesante hallar las claves que unen a las dos revistas en su forma de entender la música y de valorarla estéticamente. A pesar del enfrentamiento, hay semejanzas entre ambas en las que hay que reparar al hacer el análisis de contenido de *Rockdelux*.

2.1.3 Reorientación y asentamiento

1986 es un año de gran importancia en la historia editorial de *Rockdelux*. La revista cambia de manos e inicia una nueva etapa marcada por la creación de su propia empresa editorial, Ediciones RDL/Rockdelux S.L. Para comprender el desarrollo de los acontecimientos, conviene remontarse a los primeros tiempos de la revista, y fijarse esta vez en los cargos que se acreditaban en los aparados correspondientes. En *Rockdelux*, la plantilla de créditos de la revista es un fiel reflejo histórico de lo que dentro de ella sucede en cada momento de su vida editorial. No es casual que en los primeros tiempos de vaivenes en la dirección, cuando la revista aún no tiene una orientación, los cargos acreditados en la revista salten de un número a otro o cambien la denominación sin motivo aparente. Y tampoco lo es que, desde finales de los ochenta aproximadamente, esa información sea más estable, las funciones dentro de la revista sean menos y las personas que las hagan sean las mismas durante más tiempo.

En agosto de 1985, la editorial de *Rockdelux* ya no es Crisis Editorial, que se ha visto obligada a cerrar. La reemplaza Triángulo Editorial. También la sede de *Rockdelux* cambia, pasando de Barcelona (c/Infanta Carlota, 149) a Madrid (c/San Bernardo, 5). Es un cambio significativo.

Barcelona siempre ha sido la plaza de las revistas musicales en España. Allí se fundan, como hemos visto, *Vibraciones* y *Rock Espezial*, entre otras. Iniciativas más ambiciosas y con mayores pretensiones empresariales que se han lanzado desde Madrid, caso de *Boogie* o la versión española de *Les Inrockuptibles* han fracasado. Diego A. Manrique no se explica a qué es debido, pero apunta algunas ideas al respecto.

> Otra constante de la prensa musical en España desde los años setenta: las editoriales están situadas en Barcelona. Bien, me parece lógico: allí hay capital que se arriesga mientras que en Madrid nos conformamos con refunfuñar y soñar proyectos sobre la barra de un bar. Además, no se puede olvidar que, cuando se ha tenido la oportunidad de montar algo en Madrid, los resultados han sido ilegibles o de escasa duración (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

También Luis Gutiérrez Espada detecta, ya en 1976, una concentración de la prensa musical en Barcelona, ciudad que describe como:

> …la cabeza de la prensa musical […] Tres núcleos editoriales, bien diferenciados en el camino a seguir, rivalizan en una lucha extremadamente competitiva (Gutiérrez Espada, 1976, p.50).

El autor se refiere a *Popular 1*, *Vibraciones* y *Top*, Detrás de ellas, sus tres máximos responsables: José Luis Martín Frías, Ángel Casas y Mateo Fortuny.

En verano de 1985, Francesc Fàbregas se mantiene como fotógrafo de *Rockdelux*, también lo hace Jaume Vallverdú en la producción. El resto son caras nuevas. Tras la marcha de Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá, el director de *Rockdelux* es Miguel Ángel Arenas y su jefe de redacción Carlos Astigarraga, aunque ninguno de los dos va a perdurar en su puesto. La maquetación ya no es labor del tándem formado por Jordi R. Brusi y Javier J. Campos, sino de Enrique Ribas Laso (solo hasta abril de 1986, momento de la incorporación de Francesc Fàbregas como director), y la publicidad deja de estar en manos de Publicom para irse a Mass Planning S.A. Como director de publicaciones no aparece nadie. Como editor, tampoco. Se respira un momento convulso en *Rockdelux,* y su información del equipo editorial lo refleja.

En marzo de 1986 se registra como empresa la editorial Ediciones RDL/Rockdelux S.L. Sucede mientras la redacción ultima el número 17, que termina saliendo en abril. En ese momento hay seis empleados inscritos, entre ellos los actuales editores propietarios de la revista (Santi

Carrillo, Juan Cervera y Francesc Vaz). También figuran en esa primera nómina Francesc Fàbregas, Cristina Jorro, Luis Hidalgo y Jaume Uriach.

El cambio en la dirección de 1986, colocando a Francesc Fàbregas al mando de *Rockdelux*, acarrea cambios también en la redacción de la revista. En el primer número posterior al cambio (número 17, abril de 1986) no aparece la figura de Redactor Jefe. En su lugar, se acredita un Consejo de Redacción, compuesto por Juan Cervera –nueva incorporación a la revista– y Miguel Ángel Arenas, que ya se había hecho cargo antes de la redacción de Madrid. Sólo un número después (número 18, mayo de 1986) es el hasta entonces colaborador Santi Carrillo quien aparece como Jefe de Redacción, mientras que Juan Cervera es el Coordinador de Redacción. Así, la dirección de *Rockdelux* vuelve a Barcelona a tiempo para publicar el número 17 de abril de 1986. En medio del cambio de manos, el número de marzo nunca llega a salir.

Para Santi Carrillo, el regreso de *Rockdelux* a Barcelona es algo necesario que tarde o temprano tenía que darse, por tradición y por historia.

> Tras un golpe de estado incruento pero bastante publicitado por un célebre y surrealista debate radiofónico, Francesc Fàbregas […] toma las riendas de la publicación de nuevo desde Barcelona […] el feudo editorial de los "rock magazines" desde siempre (Carrillo, 1988, *Rockdelux* 44, septiembre, p.62).

Santi Carrillo se refiere al programa de radio *Diario Pop* de RNE Radio 3. En marzo de 1986, Jesús Ordovás invita al programa a Miguel Ángel Arenas y Santi Carrillo para participar, en directo, en una conversación sobre la prensa musical y *Rockdelux*.

> Yo respondía por teléfono desde la redacción, nos quedamos hasta tarde esperando la llamada, haciendo piña, o algo así, y Miguel Ángel Arenas no sé si estaba en los estudios de Madrid o también al teléfono, lo recuerdo vagamente. Fue un contraste de pareceres sobre lo que había sido y lo que se pretendía que fuese *Rockdelux* a partir de entonces. Francesc Fàbregas prefirió que hablase yo. (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

Aunque el número de marzo de 1986 no salió, la revista logra seguir adelante de la mano de Francesc Fàbregas y su equipo. En abril de 1986 sale el número 17 de *Rockdelux*, el que debió haber salido en marzo, con el grupo Gabinete Caligari en portada.

Desde ese mismo momento, se pueden apreciar algunas novedades en los contenidos y en el equipo de trabajo de *Rockdelux*. La redacción queda fija en un amplio piso de Barcelona (c/Deu i Mata 152), donde permanecerá estable hasta 1999. Es necesario destacar este aspecto empresarial, que Patricia Godes atribuye al espíritu emprendedor catalán. Muchas revistas musicales no tuvieron nunca una sede, funcionaban en los pisos particulares de sus miembros y a esos pisos hacían llegar sus textos los colaboradores. Como hemos visto, *Vibraciones* sí tuvo una redacción, y también la tuvo *Rock Espezial*, ambas en Barcelona.

> Si eran pisos particulares no lo sé, pero desde luego nunca sentías estar en el piso donde vivía alguien, parecían redacciones de verdad. Sin embargo, cuando *Rockdelux* empezó, la revista se hacía en el piso de Miguel Ángel Arenas, quiero decir, ¡en su salón comedor! En Madrid se daba mucho hacer las cosas así. Yo, la verdad, admiraba la profesionalidad de la gente de Barcelona (Entrevista telefónica a Patricia Godes 2013, 15 de junio).

En el año clave de la incorporación a la dirección de Francesc Fàbregas, uno de los nuevos socios de *Rockdelux*, Francesc Vaz, releva en el apartado de Producción a J.M. Fonte Martí. Tras compartir los dos esa función (número 18, mayo de 1986, número 19, junio de 1986) pasa a Jaume Vallverdú –encargado de producción durante el primer año de la revista– hasta hoy. Al volver Jaume Vallverdú a producción, Francesc Vaz se hace responsable de publicidad hasta 1994 (número 105, febrero de 1994) momento en el que ocupa el puesto de director ejecutivo de forma ininterrumpida hasta hoy.

En 1987 (número 29, abril de 1987), exactamente un año después de la incorporación de Francesc Fàbregas a la dirección, Santi Carrillo lo releva como director de *Rockdelux*, un cargo que, con un cambio de nombre en 1994 (número 105, noviembre de 1994) por el que pasaría a ser director editorial, se mantiene también sin interrupciones también hasta hoy.

> Me llamo Santiago Carrillo Vallverdú. Tengo 43 años. Nací en Barcelona. Soy director de *Rockdelux* desde abril de 1987. Este mes, coincidiendo con el número 250 de la revista, cumplo veinte años en el cargo (a todas luces, un exceso). Mi primer concierto fue un cartel disparatado. Mike Oldfield y Ramones en la fiesta del PSUC en 1980 (Carrillo en Lenore, 2007, *Rockdelux* 250, abril, p.66).

Muchos cambios se dan en *Rockdelux* desde la llegada de Francesc Fàbregas a la dirección de la revista, en abril de 1986, hasta hoy. Pero ninguno tan relevante como la constitución de una

editorial propia para publicar la revista. Ese es un salto notable en términos de empresa y una absoluta novedad en un campo como el de las revistas musicales en España, donde el impulso amateur es denominador común, como refleja Luis Gutiérrez Espada en sus investigaciones.

En marzo de 1986 se funda Ediciones RDL/Rockdelux S.L., pero gran aparte de las acciones siguen perteneciendo al grupo GIESA. La revista no da beneficios, todo lo contrario. Empieza a ser un lastre para el grupo editorial. En vista de que *Rockdelux* está en números rojos, los accionistas mayoritarios deciden ceder sus acciones gratis a algunos colaboradores de la revista para que ellos continúen con un proyecto que GIESA no cree que vaya a dar nunca beneficios. En verano de 1987 las acciones se reparten entre Francesc Fàbregas, Francesc Vaz –ambos encargados de temas de producción y publicidad– Luis Hidalgo, Guillermo Castaño, Eva Tovar, Jordi Fàbregas, Juan Cervera, Jacint Ballús, Cristina Jorro y Santi Carrillo. Los nuevos propietarios de la revista pasan a ser Santi Carrillo, Juan Cervera y Francesc Vaz. Este último decide no continuar, pero entra de nuevo como tercer socio propietario meses más tarde.

2.1.4 *FACTORY* (1994-2000): LA HERMANA PEQUEÑA INDIE

Las dos revistas que *Rockdelux* edita de forma complementaria a la publicación principal tienen importancia al ser parte de su propósito editorial y de una misma línea de argumentación sobre la música y sus escenas. Es la misma plantilla de redacción y colaboradores de *Rockdelux* la que abastece de textos e imágenes a ambas. Al no contar estas revistas complementarias con una sección de correo, es *Rockdelux* la que reúne las opiniones de los lectores sobre sus contenidos y la que contesta sobre cualquier cuestión de fondo relativa a *Factory* o *Dancedelux*.

En definitiva, *Rockdelux* menciona siempre a las dos revistas asociadas como parte de la propia *Rockdelux*, son dos revistas que pretenden cubrir un espacio que la revista principal también atiende pero sin sitio en sus páginas para cubrirlo como quiere: la escena indie española de los noventa en el caso de *Factory* y la música electrónica, que se diversifica de manera notable en esa misma década, en el de *Dancedelux*.

Nombre	*Factory*
Editorial	Ediciones RDL/Rockdelux S.L.
Periodicidad	Trimestral
Fecha de aparición	Enero de 1994
Fecha de cierre	Enero del 2000 (número 25)
Formato	21x29 cm
Páginas de salida	68
Precio de salida	4,05 euros
Tirada	21.000 ejemplares

Ilustración 9. Ficha editorial de Factory

En este apartado se pretende que el lector conozca la existencia de las dos revistas y, brevemente, su vida editorial, de modo que todas las menciones que se hagan en adelante e *Factory* y a *Dancedelux* se le hagan familiares y de fácil comprensión. Más adelante, en el apartado dedicado a aspectos formales de las revistas objeto de la Tesis –*Rockdelux* y *Factory*– se profundiza en cuestiones relativas a nombre, paginación, precio y maquetación, entre otras.

En enero de 1994 sale al mercado el primer número de *Factory*, anunciado en el número 102 de *Rockdelux* (noviembre de 1993) como "la revista complementaria de *Rockdelux*, de edición trimestral". Para comprender correctamente la aportación de *Factory* al propósito editorial de *Rockdelux* y su naturaleza como revista musical, es necesario introducir una cuestión importante: los fanzines como cantera periodística de las revistas musicales. En su vida editorial, *Factory* publicó veinticinco números trimestrales, desde enero de 1994 hasta enero del 2000. Todos los números se acompañan de un CD, El CD es normalmente la muestra de catálogo de un sello al que se le dedica un informe en el interior, pero también hay un CD que un grupo, El Inquilino Comunista, graba exclusivamente para la revista (*Trash EP*), y se adjunta al número 4 (octubre de 1994). Un último CD condensa los contenidos de los CDs publicados en los seis años de vida de la revista (número 25, enero del 2000).

Los contenidos de *Factory* son eminentemente musicales, pero la revista siempre reserva un espacio para hablar de cine, mediante reportajes sobre directores de cine, norteamericanos o afincados en EE.UU. principalmente, como John Woo, Frank Miller, Tim Burton, Abel Ferrara, Samuel Fuller, Gus van Sant o Terry Gilliam, por ejemplo, para lo que cuenta entre sus

colaboradores a especialistas como Quim Casas, Jordi Casas y Manuel Lechón, entre otros. También la literatura tiene lugar en *Factory*, también por la vía del reportaje: Paul Auster, Barry Gifford, John Giorno, Boris Vian y William S. Burroughs, entre otros son objeto de reportajes escritos por colaboradores habituales. Elena Cabrera, César Estabiel, Jesús Llorente y el propio Jordi Costa son algunos de los autores de estas piezas.

En *Factory*, todos los contenidos publicados son entrevistas, reportajes e informes, además de una página de cómic. Todas las piezas tienen una extensión mínima de una página, a diferencia de *Rockdelux*, que acostumbra a intercalar textos breves –opinión, noticias, crítica– a lo largo del periodo estudiado. En cuanto a los reportajes y entrevistas musicales, *Factory* publica en sus páginas un total de cuatrocientas doce piezas dedicadas a determinado grupo o artista. De esos reportajes y entrevistas, ciento sesenta y cuatro corresponden a artistas norteamericanos, ciento ocho a españoles y ochenta y una a británicos. A gran distancia de los tres países más representados, se publican once reportajes y entrevistas sobre artistas franceses, nueve sobre artistas australianos y siete sobre alemanes. Los países restantes tienen una representación muy baja, de cuatro apariciones o menos.

Las piezas en torno a artistas nacionales son siempre entrevistas personales, mientras que las que corresponden a artistas norteamericanos o británicos son con frecuencia, reportajes, aunque también hay entrevistas telefónicas y personales. Por otro lado, el número de apariciones de cada artista o grupo en *Factory* es parejo; ninguno es objeto de más de dos entrevistas y/o reportajes desde 10994 hasta el año 2000.

Además de las entrevistas y reportajes a grupos y artistas, *Factory* publica una serie de reportajes acerca de escenas musicales o sellos discográficos nacionales y extranjeros. Así, el movimiento riot grrrl en EE.UU. (número 2, abril de 1994), la música jamaicana (en el mismo número), el nuevo pop escocés (número 11, julio de 1996), la no wave neoyorquina (número 12, octubre de 1996), el indie en Francia (número 14, abril de 1997), el neo country alternativo (número 21, enero de 1999) o el nuevo swing (número 22, abril de 1999) son objeto de estos reportajes que miran al exterior. En cuanto a escenas locales, se publican informes sobre Asturias (número 1, enero de 1994), Mallorca (número 3, julio de 1994), Valencia (número 4, octubre de 1994) y País Vasco (número 7, julio de 1995), y también sobre sellos discográficos como Alehop!, Astro Records, Munster Records, Acuarela, Inane y Houston Party, relevantes todos ellos en la construcción de una escena indie en nuestro país.

En relación a las portadas, solo las primeras llevan a artistas españoles como motivo central. Los grupos nacionales que aparecen en las portadas de *Factory* son Negu Gorriak (número 1, enero de 1994), Penelope Trip (número 3, julio de 1994), El Inquilino Comunista (número 4, octubre de 1994) y Australian Blonde, número 6, abril de 1995), es decir, dos vascos (Negu Gorriak y El Inquilino Comunista) y dos asturianos (Penelope Trip y Australian Blonde), todos ellos en el primer año y medio de vida de la revista.

> Otra de las misiones autoimpuestas por Factory fue la de dar más cancha a las bandas nacionales. En el número 3, Penelope Trip se convirtieron en la primera portada –en quiosco–del indie patrio. Sin embargo, la alegría no fue completa para los gijoneses. Al parecer, la foto de Andoni Canela les hacía parece personajes de *Verano Azul*. Ellos habían enviado unas fotos donde aparecían enmascarados que la dirección de la revista prefirió reservar para la página 4. Chiquilladas que llegaron a más cuando, tres números después, a Australian Blonde tampoco les gustó esa portada a lo "chicos fuertes de Nocilla". Se llegó a hablar de una conspiración de *Rockdelux* contra la escena gijonesa… que por supuesto no existía (Cruz, 2000, *Factory* 25, enero, p.4).

A partir de entonces, el trimestral de *Rockdelux* solo alberga a artistas norteamericanos y británicos, excepto en el número 25 y último (enero del 2000) en que la portada es un diseño de Javier Aramburu. La revista se edita en blanco y negro durante sus primeros cinco años y en color en el último, desde el número 21 (enero de 1999) hasta el 25 (enero del 2000).

En mayo del 2000, cuando algunos lectores se empiezan a extrañar por la ausencia del número de abril de *Factory* en el quiosco, un editorial de Santi Carrillo en *Rockdelux* aclara la situación. El director de *Rockdelux* explica que los responsables han decidido dejar de publicar el trimestral. Los motivos que da apuntan a la asimilación por parte de *Rockdelux* de la escena independiente que la revista trataba de impulsar, y que da por finiquitada, y el parecido gradual al que habían llegado dos revistas de una misma editorial, una vez que los colaboradores llegados a *Factory* se habían asentado también en *Rockdelux*.

> En unos tiempos en los que independiente pisaba fuerte, *Factory* nació para documentar esa efervescencia que insinuaba unos modos y unas actitudes más acordes con las nuevas generaciones musicales […] es evidente, la certeza de que aquel boom indie pasó a mejor vida […] Asimismo, el contenido de Factory, en consonancia con los aires de renovación dados a la revista en sus últimos números,

> ya no se diferenciaban excesivamente del que, en esencia, se pude leer en *Rockdelux* mensualmente (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 174, mayo, p.5).

a) LOS FANZINES Y *ROCKDELUX*

El fanzine es el medio de comunicación alternativo por excelencia dentro de los impresos, un medio totalmente alineado con una visión alternativa de la cultura, es decir, enfrentada a los grandes medios y a las multinacionales. El fanzine es un elemento identificativo de la escena musical independiente de cualquier país, también de España. Su origen está en la unión de dos palabras clave: "fan", de "fanático" o seguidor incondicional, y "zine", el modo informal anglosajón de decir *magazine* (revista). Y son claves porque en un fanzine es esencial ese espíritu amateur y de seguidor convencido que encierra la palabra "fan". El fanzine es un elemento fundamental en la prensa musical por su conocimiento y cercanía sobre los temas de los que habla pero, precisamente por su enfoque de rendida admiración, no es un medio en el que la crítica o el análisis estén presentes, a diferencia de las revistas musicales que son objeto de estudio en esta investigación.

> La palabra fanzine surge en los Estados Unidos de la mano de un género en ciernes como era la ciencia-ficción, que conforma una primera etapa en la vida de estas publicaciones. Más tarde, se le unió el cómic como contenido habitual de numerosas publicaciones amateur […] Ambos eran y son aficiones que carecían y aún carecen del reconocimiento necesario por parte de los medios convencionales, que nunca los han considerado artes "serio". Sin embargo, la ciencia ficción y el género fantástico vivieron una época dorada durante la Gran Depresión en Estados Unidos en los años 30, como literatura de evasión; fue entonces también, cuando la narrativa popular, en forma de terror o novela negra, comenzaba a ganar adeptos, y los "pulps" eran más leídos. (Guerrero, 1998, pp.51,52).

Isabel Guerrero destaca en su estudio *Los fanzines musicales en España en los años 90, análisis de un proyecto de comunicación alternativa* (1998) cómo algunos profesionales historietistas norteamericanos encuentran en los fanzines su vía de reconocimiento y difusión, y explica el tipo de viñetas que contenían estos fanzines. Como desarrolla en su estudio, muchos autores españoles de historietas obtienen una plataforma similar en los fanzines de los ochenta y noventa. La sociedad española de los setenta es un reflejo tardío del movimiento de fanzines

de EE.UU. Ese reflejo llega tras el final de la dictadura, con la apertura de un nuevo ciclo político y social en una España que apenas atisba la próxima entrada en la Unión Europea.

> No hay que olvidar que los fanzines, en otras disciplinas como el dibujo, por ejemplo, han sido lanzadera de reconocidos dibujantes como Mauro Entrialgo, Ramone, María Colino, Álvarez Rabo, Azagra, Mariscal y Miguel Ángel Martín. Y muchos de ellos siguen publicando sus trabajos en publicaciones de corte underground: Miguel Ángel Martín es un habitual de Subterfuge (fanzine que combina su amor por los cómics y la música), tanto en sus páginas como en las portadas de los discos editados por Subterfuge Records (Guerrero, 1998, p.43).

En los primeros noventa, cuando la escena musical independiente española se alimenta de grupos musicales inexpertos y promotores más inexpertos todavía, sucede algo similar; también los fanzines, que hablan precisamente de esos grupos y de las salas donde actúan, adquieren un gran peso específico en el desarrollo de las cosas. Junto con los fanzines, las emisoras de radio libres y la organización de conciertos alternativos, se va conformando una suerte de agitación cultural prácticamente invisible a los grandes medios –*underground* (subterráneo) es un término adecuado para designarlo–, un movimiento que tiempo después se empieza a identificar con el concepto "escena alternativa" y posteriormente "escena indie". Entre los agentes más activos en la configuración de esa escena está la revista *Rockdelux*. Y en su forma de hacerlo, captar y, en cierto modo, capitalizar los fanzines, resulta un paso crucial.

Amy Spencer, una de las mayores expertas en música alternativa y cultura DIY (Do It Yourself, es decir, "hazlo tú mismo") en EE.UU., nos empieza a situar al plantear una dicotomía interesante, además de útil, para entender en qué consiste un fanzine: "alternativo" frente a "mainstream".

> The DIY movement is about using anything you can get your hands on to shape your own cultural entity; your own version of whatever you think is missing in the mainstream culture. You can produce your own zine, record and album, publish your own book – the enduring appeal of this movement is that anyone can be an artist or creator. The point is to get involved[15] (Spencer, 2008, p.367).

[15] "El movimiento DIY trata sobre utilizar lo que tengas a mano para configurar tu propia entidad cultural; tu propia versión sobre lo que tú consideres que falta en la cultura mainstream. Puedes producir tu propio *zine*, grabar un disco, publicar tu propio libro, el atractivo permanente de este movimiento es que cualquier individuo puede ser artista o creador. La clave es involucrarse". (Traducción propia).

En el repaso a la vida editorial de *Rockdelux* podrá comprobarse la importancia de estos conceptos en su caso particular. La renovación de redactores que tiene lugar en *Rockdelux* en los años noventa está vinculada a la existencia de una serie de fanzines –mayoritariamente madrileños– que reunían las características formuladas por Guerrero y Spencer, fanzines a cuyos responsables incorpora la revista barcelonesa para renovar su plantilla. Es el caso de los fanzines *Malsonando*, *Las Lágrimas de Macondo y Kool'Zine*, especialmente. Publicaciones de elaboración casera, grapadas y distribuidas por correo postal o en salas de conciertos, que conforman una sólida escena de publicaciones alternativas, impulsora y fortalecedora a su vez de una emergente escena musical independiente en España.

Guerrero rescata las palabras de Moncho Alpuente en 1976 en las que se corrobora lo dicho. La autora recalca que no existe un libro de estilo ni nada parecido en el mundo de los fanzines, pero sí una serie de rasgos estilísticos o de contenido que habitualmente se repiten.

> El mal gusto, el abandono de las historietas de héroes, dibujo abigarrado y prolífico en detalles cotidianos, incorporación de un léxico poco amigo de los academicismos, la visión escasamente romántica del sexo y la crítica feroz al organizado mundo de los adultos […] intencionadamente horrendo y escasamente sensible ante los encantos de la vida ciudadana y de la sociedad establecida (Alpuente cit. en Guerrero, 1998, p.53).

El fanzine, que empieza siendo el vehículo para que los aficionados al cine fantástico y de terror se encuentren, se convierte en revista profesional en muchos casos. Otros muchos desparecieron, debido a lo precario de su equipo editorial y a su falta de infraestructura. Tal y como recoge Guerrero es su estudio, este paso del fanzine a la revista profesional es vista por algunos, como Jesús Ordovás, como el final del fanzine propiamente dicho.

> En cuanto un fanzine se profesionaliza o pretende ser comercial, o la selección de los artículos o la manera de escribir responde más al interés de ganar audiencia que a sentimientos de fan, deja de ser un fanzine y se convierte en una revista (Ordovás cit. en Guerrero, 1998, p.75).

El trabajo de Isabel Guerrero repara en algo importante que sucedió en los noventa en España; el modo en que los fanzines y los sellos discográficos independientes se fueron relacionando, siendo en muchos casos el sello el resultado de la evolución del fanzine (Subterfuge es el mejor

ejemplo de esto) y encontrando, en todo caso, intereses compartidos y formas de satisfacer sus propósitos basadas en la colaboración entre ambos, sello y fanzine.

> La revista *Ajoblanco* publicó en 1993 un artículo llamado "El impulso callejero: los sellos independientes", en el cual comentaban la relación entre los sellos independientes y la literatura callejera que son los fanzines, cómo unos nacían de otros y viceversa. Pues los primeros sellos discográficos independientes que se crearon provenían de un fanzine, que tras algún tiempo de existencia añadía algún disco a la información escrita: así nacieron Romilar-D, Munster, Elefant, Waco, Rock Indiana, etc. (Guerrero, 1998, p.75).

La profesionalización de los fanzines a la que aludía unas líneas más arriba Jesús Ordovás es la causante, precisamente, de su paulatina desaparición. No era en la prensa profesional donde se cuenta lo que sucede en los pequeños locales de los distintos rincones del país, sino en los fanzines, la verdadera voz de la escena independiente.

> *Las Lágrimas de Macondo, N.O.T., Psicodelia Pop, Indiana Rock, Kool'Zine, Mis Lágrimas Pop, Morrisey drive me home* […] fueron determinantes, pues reflejaban lo que estaba pasando en la escena independiente (Guerrero, 1998, p.75).

Rockdelux, determinada a estar al tanto de todo lo interesante que sucede en la música de su tiempo y a contarlo, tiene que estar atenta a lo que se escribe en los fanzines. En enero de 1990 incorpora una sección de fanzines a sus página que coordina Quim Casas –más tarde pasará a ser tarea de Xavier Cervantes– y dedica ese espacio a describir los contenidos y la factura de los fanzines que llegan por correo a la redacción, a esto añade su propia opinión crítica sobre la elaboración de esos fanzines, la calidad de sus textos o su línea editorial. En 1993, Xavier Cervantes destaca algunos de los fanzines recibidos en la redacción barcelonesa de *Rockdelux*.

> Brillante trabajo, aunque siempre se podrían cuidar un poco más algunos detalles de su presentación, que en sus 72 páginas muestra, cómo no, su apoyo incondicional al *noise* estatal (Parkinson D.C., Los Planetas, Sr. Chinarro, Eliminator Jr.…) y a diferentes fetiches del asunto independiente (Adorable, Pavement, Codeine, Loop, Sebadoh…). Cuidado con ellos, nos pueden enviar directos al INEM (Cervantes, 1993, *Rockdelux* 98, p.43).

Al poco de publicarse esta reseña, *Rockdelux* se pone en contacto con los responsables de los fanzines *Malsonando*, *Kool'Zine* y *Las Lágrimas de Macondo*, a los que incorpora a la plantilla

de colaboradores de la revista. Obviamente, esto supone el final de esos fanzines; sin la dedicación de sus responsables no pueden seguir saliendo.

> Siempre hemos estado atentos a los fanzines para seguir las firmas más interesantes, así que, en algún momento, era normal que los mejores acabaran escribiendo en Rockdelux. En aquellos años había tres que destacaban sobre el resto por demostrar ser unos indie-lumbreras o por su buen gusto: *Malsonando*, *Las Lágrimas de Macondo* y *Kool'Zine*. Fue un paso lógico que sus cabezas visibles se incorporaran a la revista (Carrillo en Cruz, 2015, p.808).

> Fue lo que ocurrió con *Malsonando*, que apareció a finales de 1992 y apenas duró dos números; mientras estaban preparando el tercero ya escribían para *Rockdelux* y habían creado un sello discográfico, de nombre Acuarela (Guerrero, 1998, p.75)

Isabel Guerrero se refiere al nacimiento de Acuarela, una de los sellos más importantes de la escena independiente española de los noventa. El leonés Luis Calvo, responsable del *fanzine La línea del arco* y del sello Elefant, surgido como extensión del fanzine, entra en contacto con los responsables de otro fanzine, *Malsonando*: Jesús Llorente, José L. Villalobos y Víctor Lenore. En ese encuentro se fragua la idea de montar un nuevo sello.

> Yo le di nombre al sello y diseñé el primer logo. Eran más jóvenes que yo y les veía muy inquietos, inteligentes… y sobre todo que les gustaba mucho la música y tenían muchas ganas de hacer cosas. Pensé que podía montar un sello tipo 4AD, así más raro y difícil. A Jesús le gustaba mucho Sr. Chinarro. Ya habían sacado dos canciones en el recopilatorio de El Colectivo Karma[16]. Yo le conocí en el Noise Pop en Sevilla, así que teníamos el primer grupo para empezar, Mario y Coco de Silvania diseñaron la portada y fue la primera referencia[17] (Calvo en Hernández y Solsona, 2012, consultado el 6 de julio de 2012).

Durante un tiempo, Jesús Llorente y Luis Calvo trabajaron juntos en Acuarela, pero éste ya tenía su sello Elefant en marcha, así que cada uno se dedicó al suyo, Llorente a Acuarela y Calvo a Elefant. Los dos son hoy, veinte años después, dos de los sellos de referencia de la música independiente en España. Dos sellos que nacieron de sendos fanzines.

[16] Sello independiente afincado en Sevilla.
[17] Luis Calvo se refiere al primer disco de Sr. Chinarro: (*Sr. Chinarro*, Acuarela, 1994).

b) EL CÓMIC EN *ROCKDELUX*

El cómic o la historieta han sido tradicionalmente elementos de acompañamiento y matización de contenidos en las revistas musicales, que han sido a su vez plataformas de lanzamiento para historietistas e ilustradores como Javier Mariscal o Miguel Ángel Gallardo, por ejemplo. En el caso del segundo, su personaje Makoki aparece por primera en *Disco Expres* en junio de 1977.

En *Viva el pop, de la movida a la explosión indie* (Planeta, 2013), Jesús Ordovás destaca el lugar que ocupaba el cómic en las revistas musicales de los setenta y ochenta.

> Ceesepe ilustraba con historietas salvajes, sangrientas, sadomasoquistas y con un sentido del humor increíbles para la época las noticias que ofrecíamos en *Disco Expres* […] Alberto García Alix colocaba sus fotografías en la revista *Star*. Y lo propio hacía el Hortelano con sus dibujos oníricos (Ordovás, 2013, p.10).

El cómic tiene una presencia notable en los círculos culturales alternativos, donde se gestan revistas como *Disco Expres* y *Star*. También en el surgimiento de la movida juega un papel significativo. Uno de los autores más relevantes en ese campo fue Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe) a quien menciona Ordovás en la cita anterior, conocido por diseñar los créditos de la película de Pedro Almodóvar *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980). Del relato de Jesús Ordovás se desprende algo más, y es que no es solo que las revistas recurrieran a la historieta para completar sus contenidos, sino que también los grupos cantaban a los personajes creados por el cómic de la época, generando lazos de ida y vuelta entre revistas y músicos.

> Fernando Márquez el Zurdo nos obsequiaba con una canción suya dedicada a Makoki, el personaje creado por Gallardo & Mediavilla (Ordovás, 2013, p.10,11).

Esto es importante porque en los años noventa, en los que se centra esta investigación, también se dan relaciones similares entre profesionales de la historieta y la propia escena musical. En los setenta, tras años de censura, el cómic aporta la necesaria carga de sátira a una escena definida por la liberación cultural tras la muerte de Franco. Pero, más allá de esa época concreta de apertura a la democracia, el cómic siempre ha sido un elemento indispensable en las revistas musicales. *Rockdelux* no hace sino tomar el testigo de revistas antecesoras, *Disco Expres*, *Star*, *Vibraciones* y *Rock Espezial*. También *Rockdelux* será lanzadera de dibujantes e ilustradores como Juanjo Sáez, Pepo Pérez, Miguel Ángel Martín, Javier Aramburu y Sonia Pulido. Sus viñetas, historietas a página completa o ilustraciones en artículos de opinión, han ocupado un espacio relevante en la vida editorial de *Rockdelux*, pero el uso de esos dibujos e ilustraciones

en una revista ha ido más allá en *Rockdelux* de lo que nunca se había visto en las revistas musicales profesionales en España.

Algunos de los dibujantes que han colaborado con *Rockdelux* han tenido un recorrido profesional paralelo en el que han tocado temas cercanos a la revista. El leonés Miguel Ángel Martín, por ejemplo, es responsable de *Big Whack!*, historieta que debuta en el número 100 de *Rockdelux* (septiembre de 1993) y pasa unos meses después a *Factory*, donde inicia su andadura en el número 1 (enero de 1994) con unas viñetas sobre el grupo Sonic Youth.

Big Whack! es una parodia de Big Black, grupo norteamericano fundado por Steve Albini, productor de referencia del indie rock estadounidense. *Big Whack!*, la historieta, cuenta las andanzas de un grupo musical formado por dos ratones y una caja de ritmos con vida propia, y se intercala a página completa en las páginas de *Factory* en cada número, hasta 1998 (número 19, julio). En esta página, su autor opina sobre lo que sucede en la escena musical independiente española, siempre en tono de sátira; hurga en las carencias compositivas o de presencia escénica, mencionando regularmente a los grupos que la conforman. Antes de llegar a *Rockdelux* y *Factory*, Miguel Ángel Martín había sido colaborador en el fanzine madrileño Subterfuge, que en 1989 se convirtió en sello –Subterfuge Records– uno de los más influyentes en la escena indie de los noventa. El propio Martín crea la mascota del sello madrileño.

Otro ilustrador, Javier Aramburu, cuyos dibujos y fotografías frecuentan las páginas de *Rockdelux* en los noventa, se convierte en esa época en el diseñador por excelencia de la escena indie, especialmente gracias a las portadas que hace a algunos discos del grupo granadino Los Planetas. El propio Aramburu es uno de los dos miembros de otro grupo, Family, cuyo único disco, *Un soplo en el corazón* (Elefant, 1993) está considerado por *Rockdelux* la piedra angular de una escena local llamada Donosti Sound en los noventa (Aldarondo, 1994, *Rockdelux* 108, mayo). El disco recibe críticas muy favorables de redactores de peso en *Rockdelux* como Ricardo Aldarondo y Nando Cruz. "…una rara capacidad para crear melodías que cautivan para siempre" (Aldarondo, 1994, *Rockdelux* 108, mayo, p.46). "…uno pierde la noción de lo humano y lo mecánico, lo escapista y lo terrenal […] un disco para reír y llorar el resto de tu vida" (Cruz, 1994, *Rockdelux* 110, julio/agosto, p.63). En 1998, el extenso reportaje "La edad del indie" que publica *Rockdelux* a través de tres números consecutivos, menciona el único disco de Family como "la primera gran obra del indie" en España.

> Desde Donosti, el músico y diseñador Javier Aramburu firmó la primera gran obra del indie, mirando de reojo a New Order y orientando a un sector de la

> independencia hacia un pop techo-acústico, ingenuo o misterioso según quién lo escuchara. Creó escuela en un solo disco (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 153, junio, p.55).

El reportaje "La edad del indie" (1998), en el que se incide en el tercer capítulo, contiene ilustraciones del propio Javier Aramburu intercaladas en los textos, en una de las ocasiones en las que el diseñador donostiarra trabaja para la revista. En 1998, cuando la revista comienza a acompañar con una fotografía o ilustración la reseña del disco del mes, Aramburu es uno de los ilustradores que se encargan de ello. Por ejemplo, en la reseña de *Una semana en el motor de un autobús,* designado mejor disco del mes (número 152, mayo de 1998).

La relación entre el grupo Los Planetas y *Rockdelux* tiene varias conexiones por la vía del grafismo. El recopilatorio *Principios básicos de astronomía* (Sony BMG, 2009) cuenta con las ilustraciones de Juanjo Sáez, profesional de gran presencia en las páginas de *Rockdelux* desde que aterriza en la revista, llegado del fanzine *Círculo Primigenio*. En la carpeta interior, Sáez reinterpreta gráficamente veintidós canciones del grupo andaluz. El trabajo de Juanjo Sáez para Los Planetas es una muestra de la identificación de la revista con el grupo de Granada, plasmada en diversas acciones editoriales, más allá de darle un espacio preferente en la revista.

En cuanto a *Círculo Primigenio*, el fanzine de historietistas de Barcelona encuentra en *Factory* el vehículo perfecto para mostrar el humor ácido de sus viñetas, a cargo de Juanjo Sáez, Sergi Padro (Susipop) y Gabi Corbera. A partir del número 5 (enero de 1995), el colectivo se hace con una página en el trimestral. Ese mes de septiembre (número 122) estrena sección en *Rockdelux*, en forma de tira cómica. Ramón Llubiá hace los honores, destacando la mala uva que, vestida de trazo infantil, destilan sus viñetas.

> …gente que dibuja señores como cuadrados y señoras como triángulos. Casi tan minimalistas como Calpurnio (y algún otro), aunque mucho menos pretenciosos y, por supuesto, igual de transgresores en lo referente al esquema clásico de historieta. Cada vez que aparece un número nuevo de su fanzine, esta redacción se llena de gozo y el equipo de colaboradores se abandona a un no parar de algarabía, risotadas a mandíbula batiente y, sobre todo, muecas de malicia cómplice y complacida al comprobar cómo detrás de unas tiras cómicas creadas, aparentemente, con una encantadora inocencia pueril, se esconde, de forma latente pero tenaz, un espíritu cáustico y despiadado que brota cada vez que deciden eludir socarronamente a su entorno (Llubiá, 1995, *Rockdelux* 122, septiembre, p.28).

Progresivamente, la aportación del colectivo *Círculo Primigenio* a la revista principal será cada vez mayor, llenando de mordaces ilustraciones la página de correo y sirviendo de apoyo a otras secciones, como columnas de opinión y editoriales. Como se verá en el tercer capítulo, en esta Tesis, el cómic se considera un agente relevante en el discurso de discurso que articula *Rockdelux* sobre la escena musical indie de los noventa en España.

2.2 Ediciones RDL/Rockdelux S.L. y su labor editorial

En la trayectoria de *Rockdelux*, los números especiales por cumplir una determinada cifra editorial son característicos, casi una seña de identidad, así como los especiales que resumen una década. La llegada de un nuevo decenio siempre es saludada en *Rockdelux* con contenidos especiales, confeccionados como un compendio de lo más relevante sucedido en la década terminada y pretendiendo aventurar lo que está por llegar, siempre en términos musicales. En la cuestión que ocupa esta investigación, este aspecto tiene importancia. Como se verá en el tercer bloque de la Tesis, buena parte del discurso de *Rockdelux* a principios de los noventa están condicionados por el deseo de cerrar la etapa previa.

Pero, además de sus números mensuales, *Rockdelux* ha llevado a cabo una serie de iniciativas editoriales que son de gran importancia en la construcción de su identidad como prescriptor musical, pese a no tratarse necesariamente de la edición de revistas, es decir, de texto impreso, maquetado y presentado en páginas grapadas. En este apartado se repasan esas iniciativas, tales como la organización de un concurso de maquetas, heredado de la anterior cabecera, y la edición de discos desde el propio sello editorial creado por los responsables editores de la revista. Todo tiene comienzo en el momento, históricamente un punto de inflexión muy importante, en el que las acciones de *Rockdelux* pasan de los primeros propietarios a las manos de algunos colaboradores, que fundan su propia editorial: Ediciones RDL/Rockdelux S.L.

Desde que nace *Rockdelux*, en noviembre de 1984, hasta que tiene su propia editorial, la revista se publica en diversas empresas editoras, como Crisis Editorial y Triángulo Editorial. Es una muestra más de lo cambiante del día a día en una revista musical en España, algo que ya había comprobado Luis Gutiérrez Espada en su mencionado ensayo (Gutiérrez Espada, 1976), y que él identifica como un mal endémico de la prensa musical española.

Llega incluso a editarse un número en el que desaparece el logo de Triángulo Editorial de la tercera página sin que otro lo reemplace (número 16, febrero de 1986). Es el número de la transición en la dirección, cuando Francesc Fàbregas se incorpora a la dirección y establece su

sede de forma definitiva en Barcelona. Una transición que no es fácil ni fluida; el número correspondiente a marzo de 1986 nunca llega a salir.

En marzo de 196, se está fraguando la constitución de Ediciones RDL/Rockdelux S.L., que cristaliza el 21 de marzo, registrando su actividad en el epígrafe "Edición de libros y revistas" e iniciando una nueva etapa en la vida editorial de *Rockdelux*. El número siguiente (número 17, abril de 1986) sale ya con el sello de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. Se inicia una etapa nueva con algunos cambios significativos en la redacción y en la distribución de contenidos de *Rockdelux*. Desde su constitución, Ediciones RDL/Rockdelux S.L. ha publicado, además de las dos revistas en las que se centra este estudio, una tercera, *Dancedelux*, y algunos libros y discos, vendidos de forma separada de la revista o, en algún caso, como complemento adjunto. Aquí se detallan.

2.2.1 NÚMEROS ESPECIALES

Rockdelux ha publicado algunos números especiales, conmemorando cifras redondas de edición alcanzadas o aniversarios de la revista. Son números que se han presentado en diferente formato y con una paginación distinta. En algunas ocasiones, como el décimo aniversario (número 113, noviembre de 1994) los aniversarios no han derivado en números especiales, sino en secciones especiales dentro de la propia revista. También se han publicado dos libros en Ediciones RDL/Rockdelux S.L., ambos obra de colaboradores de peso. El primero es *Los Planetas, la verdadera historia,* de Jesús Llorente (1999) y el segundo *El pop después del fin del pop,* de Pablo Gil (2004), aunque este último solo se vende adjunto al número especial 20º aniversario de la revista (número 223, noviembre de 2004).

Los números especiales de *Rockdelux* acostumbran a llevar de algún modo la cifra motivo de celebración –sea un aniversario o la edición de un número redondo– a los contenidos de la revista especial. Así, el especial número 100 tiene cien páginas y presenta un informe de cien grupos del indie estatal, el número 150 propone una lista con las ciento cincuenta mejores canciones del siglo XX, el especial número 200 presenta otras tantas páginas, el especial vigésimo aniversario repasa el siglo XX y el especial 30º aniversario selecciona trescientos discos –treinta serían pocos para un especial así– del tramo comprendido entre 1984 y 2014. En la misma línea, el número 25 y último de la revista trimestral *Factory* (enero del 2000) presenta un informe de los veinticinco mejores cómics y las veinticinco mejores series de televisión de los noventa. Un juego de cifras trasladado a los contenidos de la revista que

siempre ha gustado hacer en *Rockdelux*. A continuación se detallan los números especiales de *Rockdelux* en el tiempo.

Número 100. Septiembre de 1993. 100 páginas (4,06 euros).

El número 100 de *Rockdelux* recoge una selección de cien artistas que la revista considera significativos en el periodo comprendido entre 1984 y 1993, cada uno con una ficha biográfica y una recomendación discográfica. Además, se incluye en este número una lista comentada de las cien mejores canciones editadas entre 1984 y 1993. En el número 100 de *Rockdelux,* cincuenta y dos colaboradores de la revista eligen y comentaban su álbum favorito del mismo periodo. Se incluye un cómic inédito del historietista Miguel Ángel Martín –colaborador desde 1994– y un gráfico de estilos que explica la evolución musical entre 1984 y 1993. Entre los artículos que pueden encontrarse en el número centenario de *Rockdelux* está el de Diego A. Manrique acerca de la evolución histórica del periodismo musical especializado en España ("¿Cuándo se paga aquí? diecisiete años y un día en la prensa musical") al que ya se ha hecho referencia en este capítulo; uno de los escasos textos periodísticos que hay sobre el tema.

Rockdelux se implica en la gestión y organización de un concierto con motivo de su número 100. El 22 de octubre de 1993 la sala Zeleste de Barcelona acoge a tres grupos que giran conjuntamente: Negu Gorriak, Lin Ton Taun y Dr. Calypso, hecho que la revista aprovecha para convertir el concierto de Barcelona en parte de la celebración del número centenario.

> No bastaba con un número especial para celebrar el centenario, *Rockdelux* estaba (auto) obligada a organizar, convocar, promover o agitar un festejo acorde con tan señalada onomástica […] RDL y NG[18] volvieron a cruzar las miradas con complicidad y la revista se implicó en la gestión y organización del concierto […] La feliz colaboración RDL-NG no es casual. […] ¿Quién podía representar mejor la particular idiosincrasia de esta revista?" (Cervantes, 1993, *Rockdelux* 102, noviembre, p.3).

El editorial plasma la identificación de *Rockdelux* con el grupo Negu Gorriak, una banda muy bien considerada en la revista. Se incide en esto en el tercer bloque de la Tesis.

Rockdelux había emprendido por primera vez la organización de conciertos años atrás, en 1987. Con motivo de su tercer aniversario en noviembre, la revista organiza un concierto donde

[18] NG: Negu Gorriak

actúan La Fura Dels Baus, BB Sin Sed, Los Ronaldos, Big Chief y John Landis Fans. Más adelante, en 1988, *Rockdelux* organiza algunos conciertos más. El primero de ellos (Pere Ubu en abril) se cancela, pero en los meses siguientes se celebran otros, como los de Sonic Youth y The Wedding Present, ambos en Barcelona, con gran éxito. Al margen de estos conciertos, *Rockdelux* es director artístico del festival BAM desde 1993 hasta 1999. En abril del 2000 (número 173) Santi Carrillo aprovecha su sección editorial "Me, Myself & I" para anunciar que *Rockdelux* dejaba de dirigir el BAM barcelonés.

> Después cinco años dirigiendo artísticamente el BAM, aunque ya colaborando como asesores desde una modesta primera edición celebrada en el Mercat de les Flors (1993), Francesc Vaz y un servidor decimos adiós, de común acuerdo con los responsables culturales que hasta 1999 nos contrataron, a la tarea de programar el festival de música más inusual de todos cuantos existen en España, el que se ha caracterizado por tomar el corazón de Barcelona, su centro histórico, con todos los sonidos posibles, sin límites de estilos y, por supuesto, sin coste alguno para los consumidores. Aprovechando la caja de resonancia que son las fiestas de la Mercé, y dándole un giro de 180º a la línea establecida de grandes-nombres-a-la-baja que había caracterizado el dispendio festivo hasta entonces (desorbitados conciertos para, básicamente, enriquecer a los promotores), aterrizamos en el BAM entre la casualidad de ayudar al impulsor de la idea inicial, Jordi Gratacós, a enderezar progresivamente una línea un tanto confusa y la firme decisión de aprovechar un momento histórico como pocas veces se presenta (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 173, abril, p.65).

<u>Número 150. Marzo de 1998. 84 páginas (4,06 euros).</u>

En el número 150 de *Rockdelux* destaca una selección comentada de las ciento cincuenta mejores canciones del siglo XX, resultado de las votaciones de todos los redactores y colaboradores de *Rockdelux*, si bien los textos que acompañaban a cada reseña discográfica estaban firmados por Santi Carrillo y Juan Cervera, que introducen así el apartado especial:

> Un torrente de canciones seleccionadas con las votaciones de los redactores y colaboradores de *Rockdelux* (50 temas por cabeza). Una incitación al recuerdo, determinando el pasado, iluminando el futuro. ¿Hay suficiente espacio en tu discoteca? (Cervera y Carrillo, 1998, *Rockdelux* 150, marzo, p.57).

Como dato, la designada mejor canción del siglo XX es "What's Going On" de Marvin Gaye (1971). Además, se incluye una casete titulada *Creation para Rockdelux*, una selección del catálogo del sello británico Creation Records, considerado uno de los más representativos del pop independiente británico de los ochenta, por el que *Rockdelux* muestra un manifiesto interés.

Por otro lado, el número 150 es relevante en el aspecto del diseño y distribución de contenidos, como se ha podido ver en un apartado anterior.

Número 200. Octubre de 2002. 200 páginas (8 euros).

En este número especial, la redacción de *Rockdelux* vuelve a repasar la historia musical del siglo XX, centrando esta vez su atención en álbumes completos en lugar de canciones. La selección encumbra al grupo neoyorquino The Velvet Underground y a su disco de debut, *The Velvet Underground & Nico* (Verve, 1967). El último número diseñado por Rafamateo presenta una ilustración basada en la célebre imagen del plátano del mencionado disco, obra de Warhol.

Además de la lista musical, el número 200 se completa con una lista de diecinueve libros y diecinueve películas recomendados correspondientes al período entre 1984 (fecha de inicio editorial de la revista) y 2002 (fecha de publicación del número) y un CD de regalo. El CD recoge una selección de canciones exclusivas e inéditas de artistas nacionales e internacionales, entre los que hay una significativa presencia de grupos censados por *Rockdelux* como parte de la escena indie española de los noventa, como Refree, Nosoträsh, Los Planetas, Chucho, Sr. Chinarro y Nacho Vegas. El número especial 200 de *Rockdelux* ha sido el más exitoso en la historia de la revista en cuanto a ventas, según su director ejecutivo (Entrevista a Francesc Vaz, 2013, 5 de septiembre). Hoy está descatalogado.

Número 300. Noviembre de 2011. 200 páginas (9,50 euros)

La celebración del número 300 de *Rockdelux* es diferente a las anteriores. Dejando a un lado la tradición de las listas, los responsables deciden en esta ocasión hacer un recorrido visual por la historia fotográfica de la publicación y reivindicar el trabajo de sus fotógrafos. En sus doscientas páginas –con veinte de publicidad–, se recogen instantáneas de todos los fotógrafos que han trabajado con *Rockdelux*, entre ellos están Francesc Fàbregas, Jordi Fàbregas, Juan Sala, Alicia Aguilera y el tándem Paco y Manolo, nombre artístico de la pareja de fotógrafos compuesta por Francisco Moyano y Manuel Rodríguez, ambos de Barcelona. En un editorial de *Rockdelux* de ese mismo año (número 295, mayo de 2011), Santi Carrillo destaca la importancia de los trabajos de fotografía de Paco y Manolo en la revista, así como su estilo.

> Su origen de extrarradio, las horas de formación vividas en escuelas y bloques de barrio, descampados y fábricas, asoman en esa falta de artificio de sus obras, donde no existe la pose del fotógrafo, pero tampoco la del fotografiado, tal vez porque no tratan al artista como artista, sino como persona-personaje: sus retratos humanizan a las divinidades retratadas (Carrillo, 2011, *Rockdelux* 295, mayo, p.3).

Seguidamente, se recogen los números especiales por cumplir un aniversario.

Primer aniversario. Número 13, noviembre de 1985. 112 páginas (1,80 euros).

Rockdelux cumple su primer aniversario en noviembre de 1985. Esto no es celebrado con un número especial, sino con un extenso artículo especial en la propia revista, manteniendo la misma paginación y precio que presenta en la época. Era un artículo de ocho páginas en el que diversas personas del mundo musical y periodístico dan su opinión acerca de *Rockdelux*.

A modo de dato, por primera vez en su historia editorial *Rockdelux* no ubica a un músico o grupo musical en su portada, sino una imagen de la compañía teatral La Fura Dels Baus tomada durante una de sus representaciones. A lo largo de los treinta años de *Rockdelux*, se han publicado otras portadas no estrictamente musicales, aunque muy pocas. Las series de televisión *Lost*, *Breaking Bad* y *Mad Men* y el fenómeno en torno a la plataforma digital Spotify han sido, entre otros, motivo de portada en la última década

10º aniversario. Número 113, noviembre de 1994. 68 páginas (4,06 euros).

En noviembre de 1994, la revista *Rockdelux* cumple diez años. Según explica el editorial de la página 3 (número 113, noviembre de 1994) titulado "Ten Years Aftermath", los responsables de la publicación optan en esta ocasión por no hacer un número especial, por ser una fórmula que ya habían empleado un año y dos meses antes (número 100, septiembre de 1993) para celebrar el número 100, ya mencionado aquí. En su lugar, adjuntan un CD.

> Un CD recopilatorio que ensambla una buena parte de las mejores propuestas independientes actuales, un abanico de grupos que, en cierta manera, representan una porción importante de la línea editorial de la revista en cuanto a intención y compromiso (Sin firma, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.3).

20º aniversario. Número 223, noviembre de 2004. 200 páginas (8 euros).

El vigésimo aniversario de *Rockdelux* se plasma en un especial de doscientas páginas en color y un precio de 8 euros. La primera parte de la revista, hasta la página 60, se compone de siete

extensos artículos de cinco páginas con apoyo fotográfico, que repasan cronológicamente lo acontecido en la música popular española desde 1962 hasta la primera década de siglo XXI, dividiendo el relato en otros tantos apartados: "Los años sesenta, Los Brincos y la evolución del pop español", por Luis Lapuente, "Cantautores, entre el cielo y el suelo", por Jordi Bianciotto, "El underground de los setenta, el rock del desarraigo", por Vicente Fabuel, "Flamenco pop, pop flamenco, tirando del hilo de Camarón", por Luis Troquel, "La movida, de qué hablamos cuando hablamos de movida", por Félix Suárez, "Rock radikal vasco, Hertzainak (y el RRV) en 10 puntos", por Santi Carrillo y "El indie, Penelope Trip en la prehistoria del noise pop", por Víctor Lenore. El editorial de apertura muestra el propósito.

> De la primera gran resaca de la movida a la confusión de los géneros del siglo XXl. Del felipismo al talante. De la fotomecánica a la banda ancha. Del revelado a la fotografía digital […] Bajo los focos, los 100 mejores Discos Españoles del Siglo XX y las grandes corrientes estilísticas de la música popular española, de aquellos años sesenta eminentemente pop a esos noventa de sueños independientes toda una historia vivida pese a la dictadura franquista, pese a las precariedades de una sociedad que tardó Dios y ayuda en mirar a Europa y que cuando lo consiguió incluso se ensimismó. No estamos solos, Kiko Veneno y el productor Ricardo Pachón nos ayudan a fijar algunas claves para entender qué, cómo y por qué sucedieron tantas cosas (Sin firma, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.3).

La segunda parte del número especial está dedicada al cine, algo que también ha tratado *Rockdelux* a lo largo de su trayectoria, especialmente gracias a la colaboración de Quim Casas. Con el título "Las 50 mejores películas españolas del siglo XX", se presenta un bloque de treinta y tres páginas en las que se listan cincuenta películas escogidas en el periodo que va desde el nacimiento del cinematógrafo en España hasta el año 2000, acompañadas de amplios análisis hechos por los colaboradores de la revista.

> Con el mismo rigor y el mismo interés, con la cada día más temeraria idea de intentar explicar el presente con un pie en el pasado y otro en el futuro, ponemos sobre papel las 50 Mejores Películas Españolas del siglo XX que haberlas, haylas (Sin firma, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.3).

Con introducción a cargo de Quim Casas, el especial sobre cine español cuenta con las firmas de Joan Pons, Eulália Iglesias, Pablo G. Polite, Alexandre D'Averc, Desirée de Fez, Eduardo

Guillot, Ricardo Aldarondo, Fran Gayo, Raymond M. Abel, Óscar del Pozo, Gerardo Sanz, Luis Carrizo, Hilario J. Rodríguez, Nando Salvá, Lope Serrano y Manuel Freire.

Desde la película número 50 (*El otro barrio*, de Salvador García Ruiz) hasta la número 11 (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de Pedro Almodóvar), cada página alberga el análisis de dos películas, cada una de ellas con el apoyo visual de un fotograma de la película, mientras que las diez primeras reciben mayor espacio.

Desde la número 10 *(El cebo*, de Ladislao Vajda) hasta la número 2 (*El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice) a página por película. Por último, y la considerada mejor película del cine español por *Rockdelux* (*Arrebato*, de Iván Zulueta) ocupa dos páginas completas. El análisis lo firma Joan Pons y se completa con una entrevista de seis páginas de Ricardo Aldarondo a Iván Zulueta, director de *Arrebato*, con fotografías de Javier Aramburu.

Terminada la sección dedicada al cine, el especial *Rockdelux* vigésimo aniversario se introduce de nuevo en la música. "Los 100 mejores discos españoles del siglo XX" es el título del informe de 66 páginas en las que, con idéntico planteamiento al dedicado al cine, los redactores y colaboradores de *Rockdelux* listan esos cien discos elegidos. Desde el número 100 *(Enemigos de lo ajeno*, de El Último de la Fila, 1988) hasta el número 21 (*Honestidad brutal*, de Andrés Calamaro, 1999) a dos discos por página. Desde el número 20 (*Cuatro rosas*, de Gabinete Caligari, 1984) al número 6 (*Omega*, de Enrique Morente & Lagartija Nick, 1996) a disco por página y desde el número 5 (*Deseo carnal*, de Alaska y Dinarama, 1984) hasta el número 1 (*Veneno*, de Veneno, 1977) a dos páginas por disco.

> *Veneno* tiene la dosis justa de flamenco y rock sin que el resultado sea flamenco-rock y sí las dos cosas a la vez, un álbum que era toda una afrenta al rock sinfónico sevillano de la época; en el que no se utilizó ni un solo teclado. A diferencia de lo habitual en la música española, y precisamente eso lo convierte en excepcional, *Veneno* le da vueltas al "que inventen ellos (que nosotros ya copiaremos") para depurar un territorio que solo el flamenco (el puro y sus diversas colisiones) han sabido labrar con la garantía de la auténtica denominación de origen. Por supuesto, nada parecido a Veneno podía haber nacido antes de 1977 y, por descontado, en ningún otro sitio que no fuese la Andalucía mestiza de payos y gitanos (Carrillo, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.178).

En la elaboración de la lista de los 100 mejores discos españoles del siglo XX colaboran: Ricardo Aldarondo, Guillermo Z. del Águila, Alexandre D'Averc, Vicenç Batalla, Jordi Bianciotto, Carlos Calvo, Santi Carrillo, Quim Casas, Salvador Catalán, Xavier Cervantes, Juan Cervera, Luis Clemente, Nando Cruz, César Estabiel, Vicente Fabuel, Esteve Farrés, Lucía Flores, Juan Manuel Freire, Fede Guerrero, Eduardo Guillot, Ferrán Llauradó, Luis Lles, Ramón Llubiá, Joseba Martín, Miguel Martínez, David Morán, Pablo G. Polite, Joan Pons, Dimas Rodríguez, Llorenç Roviras, David Saavedra, Laura Sales, Gerardo Sanz, Félix Suárez, Ramón Súrio, Luis Troquel y Francesc Vaz, es decir, los responsables y prácticamente todos los colaboradores de la revista. Así se presenta este apartado al lector.

> La promesa realizada en *Rockdelux* 200 se cumple al pasar la página: del 100 al 1, se comentan los cien mejores álbumes hechos aquí durante el siglo XX, incluido el año 2000. Un centenar de razones para recuperar la memoria y/o estimular el interés sobre lo que desde esta revista se entiende como música popular […] nuestra selección arranca en la década de los sesenta, cuando el formato LP se populariza por fin en España y los jóvenes empiezan a tener protagonismo en la sociedad del espectáculo: con cierto retraso, sí, pero así estaba el país… Son unos cuarenta años, qué curioso[19], que han dejado como testimonio este centenar de discos, unos visionarios, otros hijos de su tiempo, todos indispensables para entender una parte muy importante de nuestra cultura. El orden, ya lo verán, es inverso, del 100 al 1. Los cien mejores, con sus portadas originales reproducidas, según una nutrida representación de los colaboradores de la revista. Es nuestra selección, razonada, rigurosa y, por qué no, apasionada (Sin firma, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.3).

En ese número especial vigésimo aniversario se incluye una entrevista de siete páginas hecha por Luis Clemente a Ricardo Pachón, productor musical especialmente reconocido por el trabajo realizado en algunos de los discos destacados en la lista de páginas anteriores, entre ellos precisamente *Veneno*. El especial se cierra con la entrevista de Miguel Martínez a Kiko Veneno, fundador del grupo Veneno.

Con el número especial de doscientas páginas, se incluye un libro de regalo. El libro, segundo en la historia editorial de Ediciones RDL/Rockdelux S.L., es *El pop después del fin del pop*

[19] Velada alusión a *Los 40 Principales*, de la cadena SER, de cuyo criterio musical *Rockdelux* no puede estar más lejos, como ha manifestado en muchos artículos a lo largo de su historia.

(Ediciones RDL/Rockdelux S.L., 2004), escrito por Pablo Gil, uno de los colaboradores con mayor presencia en *Rockdelux*.

> La guinda de esta celebración es el libro *El pop después del fin del pop* de Pablo Gil que regalamos con este número de la revista. Son 20 entrevistas en profundidad, fuera del coto promocional, con otros tantos nombres indispensables del pop internacional (Sin firma, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.3).

En sus doscientas páginas de entrevistas se recogen veinte conversaciones que el periodista madrileño mantiene con otros tantos músicos, productores y demás personas relevantes en la música pop. Son entrevistas realizadas, como recalca el editorial, fuera del "coto promocional", según el cual el artista –sobre todo si es internacional y mediático- concede varias entrevistas seguidas a otros tantos medios acreditados, lo que afecta a la calidad de la propia entrevista, condicionada por las prisas y el cansancio del artista.

Damon Albarn, Steve Albini, Beck, Björk, Peter Buck, Manu Chao, Jarvis Cocker, Ani DiFranco, DJ Shadow, Mark Eitzel, Noel Gallagher, David Gedge, Bobby Gillespie, PJ Harvey, John McEntire, Ian MacKaye, Robert "3D" del Naja, Tricky, Eddie Vedder y Thom Yorke son objeto de las entrevistas de Pablo Gil. Todas ellas personas a las que se seguía mucho en la revista. Todas ocuparon alguna vez la portada de *Rockdelux* excepto Steve Albini –al ser reconocido sobre todo como productor, no ha salido en portada, pero sí había sido entrevistado, además de que su grupo Big Black es el que inspira la historieta *Big Whack!* en *Factory*. David Gedge, miembro de The Wedding Present, no ha aparecido tampoco en portada pero sí en varios artículos y entrevistas.

El pop después del fin del pop tiene un formato pequeño (18 x 18,5 cm) y sus contenidos se organizan de la siguiente manera: diecisiete páginas de introducción a modo de reflexión sobre el estado de la música pop y del mercado discográfico y, después, una secuencia de veinte entrevistas de unas diez páginas cada una redactadas en estilo directo. Acompañando a cada entrevista, una fotografía del entrevistado. Como editor de textos se acredita a Xavier Cervantes, el coordinador de fotografía es Juan Sala y el diseño corre a cargo de Nacho Antolín, es decir, el equipo de *Rockdelux* de la época.

25º aniversario. Número 278, noviembre de 2009. 200 páginas (9,5 euros).

El 25 aniversario de *Rockdelux* llega en noviembre de 2009. Para celebrarlo, se publica otro especial de doscientas páginas que propone la revisión y resumen de la primera década del

siglo XXI, es decir, el periodo 2000-2009, mediante una selección de los cien discos internacionales y sesenta nacionales más relevantes. Nando Cruz abre el apartado bromeando sobre la autoridad de *Rockdelux* como revista musical. Se incidirá en esto más adelante.

> El cónclave de expertos de *Rockdelux* se ha reunido y ha seleccionado los cien discos internacionales y sesenta nacionales, los veinticinco conciertos, las quince canciones, las treinta películas, los veinte libros y los veinte cómics que merecen ser iluminados con la luz de la posteridad" (Cruz, 2009, *Rockdelux* 278, noviembre, p.3).

El especial comprende música, cine, libros y cómics. En concreto, muestra listas de las treinta películas, los veinte libros y los veinte cómics más relevantes del periodo según *Rockdelux*. Se incluye una selección fotográfica de los veinticinco mejores conciertos y las quince mejores canciones internacionales, ilustradas por Paco Alcázar, Juanjo Sáez, Miguel Gallardo, Joaquín Reyes, Paco Roca, Miguel Ángel Martín, Javier Olivares y Jordi Labanda, entre otros.

Asimismo, en este número se incluyen informes sobre el auge de las series de televisión, la crisis de la industria discográfica en España en la voz de sus protagonistas y las diversas formas de consumir y producir música con la irrupción de las nuevas tecnologías e Internet.

30º aniversario. Número 333. 216 páginas (9,50 euros)

La editorial aprovecha el número especial 30º aniversario de *Rockdelux* (noviembre de 2014) para hacer un compendio histórico de la revista como nunca antes lo había hecho. Tal y como había sido habitual en *Rockdelux*, se presenta una selección de discos, en este caso trescientos, seleccionados por ciento cuarenta y nueve colaboradores del presente y pasado de la revista.

Hay una ausencia notable. Víctor Lenore, colaborador de *Rockdelux* desde 1994 deja la revista y decide no participar tampoco en el especial. Un libro suyo publicado ese mismo mes (Lenore, 2014), demuestra lo alejado que se siente de la revista en la que empezó a escribir veinte años antes. Aunque las menciones directas a la revista son pocas, sobrevuela por todo el libro una velada acusación de esnobismo y elitismo hacia la publicación.

> Parece que para un seguidor de revistas tipo *Rockdelux* la única cosa mejor que conocer a una banda "elegante" y "exquisita" como Wilco sea descubrir al ex miembro original que no tuvo suerte, cuya discografía controlan solo el ocho por ciento de sus lectores (Lenore, 2014, p.102).

Siguiendo la pauta establecida en otros números especiales ya reseñados, *Rockdelux* ofrece extensos análisis de los discos escogidos y encumbra a uno, *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, del grupo norteamericano Public Enemy (1989), como el más importante del periodo 1984-2014. Sin embargo, la novedad estuvo en que por primera vez, *Rockdelux* cuenta su propia historia a través de treinta artículos, uno por año, en los que redactores de peso, empezando por su plantilla fija, explican la realidad interior y exterior de la revista en cada etapa editorial, los temas a los que prestó atención y lo que sucedía en la redacción y en los procesos de trabajo de la publicación.

Además de esto, el especial treinta aniversario de *Rockdelux* llevó a cabo un extenso sondeo entre cincuenta músicos ("Encuesta *Rockdelux*"), a los que preguntaba por temas relacionados con los contenidos de *Rockdelux* a través de los años y con su línea editorial. La encuesta incluye algunas preguntas sobre la percepción que tienen de la revista, la presencia del cine y del cómic en sus páginas o la inclusión de temas políticos en artículos de opinión.

El diseño de la portada del especial 30º aniversario no incorpora cambios reseñables de confección respecto a números especiales anteriores. Tal y como se había hecho en otros casos, la portada esconde una referencia latente a los contenidos destacados del número. Si en octubre de 2002 el número especial 200 lleva a portada la ilustración al estilo pop art de un plátano –en referencia al disco *The Velvet Underground & Nico* de 1967, considerado en ese número por *Rockdelux* el más importante de la historia–, la referencia en 2014 es el disco más importante entre 1984 y 2014 para *Rockdelux*, es decir, *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, del grupo norteamericano Public Enemy (1989). La ilustración de portada plasma el logotipo que utilizaba el grupo neoyorquino, representando el punto de mira de un arma de fuego, en este caso sobre un fondo amarillo. La técnica al componer y elaborar la portada es la misma de *Rockdelux* en su última década. El diseño, también.

Los mejores 200 CDs de los 90. 31 de marzo del 2000, 200 páginas (5,11 euros)

Además de los especiales por aniversario, *Rockdelux* publica un número especial, no listado como número mensual de *Rockdelux,* en marzo del año 2000. En *Los mejores CDs de los 90, Rockdelux* selecciona ciento cincuenta discos internacionales y cincuenta nacionales y los reseña, acompañando la revista de un CD recopilatorio con canciones de la década.

> Los álbumes seleccionados y comentados en profundidad responden a una idea combinada de trascendencia histórica y repercusión popular dentro de su ámbito estilístico (Sin firma, 2000, *Rockdelux* p.3).

2.2.2 EDICIÓN DE LIBROS Y DISCOS

A partir de 1994, Ediciones RDL/Rockdelux S.L. comienza a editar sus propios discos. Como ya se ha explicado, lo empieza a hacer en 1994 en colaboración con diversos sellos discográficos independientes. El año 1994 da comienzo para Ediciones RDL/Rockdelux S.L. con el nacimiento de *Factory*, el trimestral que se publicará durante seis años recogiendo lo más destacado de la escena independiente española. El primer CD adjunto (número 1, enero de 1994) es un recopilatorio del sello español independiente Munster Records.

> …en edición exclusiva repasando la cada vez más resonante caja de música del sello monstruoso[20]. Dieciocho píldoras, más de una hora de locura sónica, con suculentos adelantos de próximos LPs, que sonríen frente a lo más vistoso del indie-noise estatal (Sin firma, 1994, *Factory* 1, enero, p.3).

Como anticipo al capítulo siguiente, en el que se analiza el discurso de *Rockdelux* en relación con la escena independiente española de los noventa, conviene reparar en algunos de los conceptos que la revista (en este caso *Factory*) considera relevantes en la música que desea promover, caso de "sónico" y "noise" (en inglés, ruido). El último de ellos será especialmente relevante en el análisis del tercer capítulo.

Los discos que adjunta *Factory* a la revista son muestras del catálogo de sellos independientes, la mayoría españoles o distribuidoras en España de sellos independientes extranjeros. Todos los sellos independientes que ha habido en España con relevancia en la música pop y rock de los noventa tienen su correspondiente informe en *Factory* y su complemento en forma de CD exclusivo para la revista: Munster Records, Radiation Records, Elefant, Esan Ozenki, Subterfuge, Grabaciones en el Mar, Green UFOs, Astro, B-Core, Acuarela, Houston Party y Caroline España, entre otros, ceden las canciones de los grupos que tenían a los responsables de *Rockdelux* pera que editasen esos CD por medio de *Factory*. La mayoría de estos sellos tienen su origen en un fanzine del que evolucionan o en un grupo, que decide emprender la aventura de publicar su música en su propio sello.

El grupo bilbaíno El Inquilino Comunista protagoniza uno de los CDs (*Trash EP*), compuesto por canciones creadas exclusivamente para *Factory* (número 4, octubre de 1994). Desde el primer CD, dedicado a Munster Records (enero de 1994) hasta el vigésimo, centrado en sellos valencianos y alicantinos como Niebla, Matarile, Grabaciones en el Mar y Al.leluia (número

[20] Juego de palabras con el nombre del sello: Munster, deformación de monster (monstruo en inglés).

20, octubre de 1998), las canciones de esos grupos emergentes de la escena independiente española son publicadas a través de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. en colaboración con el sello o distribuidora objeto del reportaje central de cada número.

Sin embargo, a partir del siguiente, (número 21, enero de 1999) dedicado a los cinco años del sello madrileño Acuarela, se da un nuevo salto en términos de empresa/gerencia. Los CD de *Factory* empiezan a ser editados por una nueva marca: Sinedín Music. Los editores propietarios de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. avanzan así en su proyecto empresarial y crean su propio sello discográfico. La creación de Sinedín Music coincide con el momento en que *Rockdelux* se muda de emplazamiento, de la calle Déu i Mata a la calle Diputació, por lo que, aunque pudiera parecer que Sinedín Music está en otro lugar, es toda la editorial la que se desplaza a un nuevo local, en el centro de Barcelona, que es donde se sitúa la redacción actualmente.

Al ejercicio promocional que tan buen resultado le da a *Factory*, –con ventas cercanas a los veinte mil ejemplares–, se le suma en primavera la revista principal, *Rockdelux.* Siguiendo su costumbre, *Rockdelux* pone sobre aviso al lector en un escueto texto sobre una ilustración a toda página en el número 160 (febrero de 1999): "A partir de abril, *Rockdelux* incluirá en cada número un CD exclusivo, complementario de la revista". Dos meses después llega ese primer CD exclusivo. Para iniciar la aventura editorial con buen pie, los responsables de *Rockdelux* adjuntan al número de abril (número 162, abril de 1999) *Score. Un concierto de Manta Ray* (Astro Discos/Sinedín Music). Es la grabación exclusiva del concierto que ofreció la banda asturiana Manta Ray en el XXXVI Festival de Cine de Gijón (Teatro Jovellanos, 24 de noviembre de 1998) en la que interpretaron piezas de bandas sonoras como *The Godfather* y *Midnight Cowboy*. El disco se edita entre Sinedín Music y el sello asturiano Astro Discos, que tiene los derechos del grupo, y se convierte pronto en pieza de coleccionismo.

A partir de abril 1999, todos los CD de *Rockdelux* o de sus revistas asociadas salen editados por Sinedín Music, es decir, los cuatro últimos números de *Factory* (el número 25 y último no incluye CD) y los que se incorporan a *Dancedelux* y *Rockdelux*.

Dancedelux, el anuario en clave electrónica, había salido en 1996, por lo que sus tres primeros CD (1996, 1997 y 1998) se publican en los sellos que colaboraban con la revista y los siguientes (de 1999 a 2005) ya en Sinedín Music, el sello de Ediciones RDL/Rockdelux S.L.

En aquel momento (abril de 1999) no hay editorial en *Rockdelux*, ya que la sección "Open"[21] ha desaparecido ya y la personalizada sección de Santi Carrillo, "Me, Myself & I" aún no se publica, lo hará por primera vez en septiembre (número 165, julio/agosto de 1999)[22]. "Me, Myself & I" es el epígrafe del editorial de *Rockdelux* desde el número 165 hasta el 217 (abril de 2004). Habitualmente la sección es utilizada para explicarle al lector aspectos de la vida editorial de la publicación y trasladarle su propósito. Pero en 1999 no hay texto editorial en *Rockdelux*, por eso no hay ninguna referencia explícita en la revista sobre el salto editorial que acomete al crear un sello discográfico. En 2014, el editorial que anuncia el final de la tradición avanza que la revista seguirá incluyendo en los primeros números de cada año varios CD recopilando lo mejor del año en los apartados nacional e internacional. Además, recalca que los números sin CD reducirán su precio, instando a su lector a acudir a la web (creada en 2011), donde se le ofrecen listas que puede escuchar al instante vía *streaming*.

Con la desaparición del CD exclusivo de *Rockdelux* –al margen de los que acompañan a las listas anuales– se cierra una trayectoria en la que Sinedín Music, el sello de Ediciones RDL/Rockdelux S.L., publica ciento setenta y siete referencias, desde recopilaciones de sellos nacionales y extranjeros hasta los homenajes y conciertos conmemorativos mencionados.

La trayectoria de *Rockdelux* es mucho más compleja que las de sus revistas asociadas, aunque en estas últimas también se reflejan los diversos momentos históricos por los que atraviesa *Rockdelux*. En todo caso, tanto *Factory* como *Dancedelux* existen en un tiempo en el que *Rockdelux* tiene un recorrido asentado y una plantilla estable, por lo que apenas hay cambios en sus respectivas vidas editoriales.

La edición de un CD por parte de la propia editora creada por la revista es un salto empresarial muy significativo en el precario mundo de la prensa musical especializada. Pero tiene sus antecedentes en la propia revista y en anteriores cabeceras, aunque no con su propio sello.

El uso promocional de flexi discos a modo de regalo, es decir, discos de vinilo flexible de siete pulgadas y corta duración, se populariza en los primeros ochenta por la labor de las revistas británicas *New Musical Express* y *Melody Maker*, especialmente. Al mismo tiempo prácticamente que las cabeceras británicas, *Vibraciones* prueba a incluir un flexidisco de regalo en la revista de forma esporádica. Por ejemplo, en el número 73 (octubre de 1980), cuando se

[21] La sección "Open" está ubicada en la página 3 de *Rockdelux* y contiene los editoriales, en los que a menudo se habla del devenir de la propia revista. La sección se estrena en el número 18 (mayo de 1986) y se extingue en el número 149 (febrero de 1998).
[22] Ver 3.1: "Contenidos habituales".

adjunta a la revista un disco-flex del grupo Fischer-Z. Ya en su primer número (septiembre de 1981), *Rock Espezial* ofrece también a sus lectores un flexi disco cedido por Discos Hispavox con dos canciones, sendos cortes de los grupos Ramones y Pretenders. Lo que hace *Rockdelux* es retomar esa costumbre, especialmente cuando se incorpora Francesc Fàbregas a la dirección. En el primer número que él dirige (número 17, abril de 1986) incluye un flexidisco de Gabinete Caligari, el grupo que ocupa la portada de ese número. Durante un año, es decir, hasta la incorporación de Santi Carrillo a la dirección, *Rockdelux* adjunta como regalo otros flexi discos, siempre con dos canciones cada uno: (Kingsnakes/Los Rebeldes, Johnny Thunders/The Nativos y Jonathan Richman/091) y también singles en vinilo: (Eurythmics, P.I.L, Talking Heads, Os Resentidos/Decibelios y Morcillo el Bellaco y los Rítmicos). Los discos recogen canciones de grupos españoles y extranjeros, cedidos por sus respectivas discográficas, y no se complementan con un texto escrito en las páginas de la revista, cosa que sí se hará más adelante. La costumbre se abandona en la década de los noventa pero se recupera puntualmente en el número 100 de *Rockdelux* (septiembre de 1993) que incluye como regalo un flexi disco con dos canciones de grupos del sello madrileño Munster Records: Los Valendas y La Secta. Seis años después de esto, en abril de 1999 (número 162, abril de 1999) se inicia la etapa ya mencionada en la que se adjunta un CD a la revista, hasta el número 327 (abril de 2014). Un mes antes, en marzo de 2014, un editorial da las razones para dejarlo de hacer.

> … *Rockdelux* aparece ya sin el CD que acompañaba mensualmente la revista desde abril de 1999. Una tradición que se ha acabado (pero no del todo). Y hay motivos […] El modelo ya está agotado y, además, y más importante, actualmente el acceso a cualquier tipo de música se ha simplificado de forma asombrosa, ya sea desde plataformas de pago o gratuitas, desde los portales de los sellos o desde las páginas de los propios artistas (Sin firma, 2014, *Rockdelux* 327, abril, p.10).

Con el repaso pormenorizado de las iniciativas editoriales de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. se da por terminada la descripción detallada del objeto de estudio de esta investigación, un apartado que se ha entendido necesario para poder abordar con garantías y conocimiento el análisis del discurso de *Rockdelux* y sus revistas asociadas en los años noventa.

Sin embargo, queda por abordar, aunque sea brevemente, otro aspecto importante en relación con la Tesis y con su enunciado: el concurso de maquetas. Un certamen heredado de la cabecera anterior en el que reside buena parte del impulso dado por *Rockdelux* a la escena indie de los

noventa. También refleja con claridad el cambio en la postura de la revista sobre esa escena, del entusiasmo inicial a la decepción final.

2.2.3 EL CONCURSO DE MAQUETAS

Rockdelux toma el testigo de *Rock Espezial* en la organización de concurso de maquetas y le da continuidad sin reiniciar la numeración, una prueba más de la plena identificación con su cabecera anterior. *Rock Espezial* organiza las dos primera ediciones (1983 y 1984) y *Rockdelux* lo hace desde 1985 hasta 1999, año en que se celebra por última vez.

Las dos primeras ediciones del concurso de maquetas, organizadas por *Rock Espezial*, dan como ganadores a Golpes Bajos y El Último de la Fila, respectivamente. Cuando el certamen pasa a ser de *Rockdelux*, comienza llamándose Concurso de Maquetas *Rockdelux* / Roland, ya que la conocida casa de instrumentos musicales lo patrocina. En cuanto a su funcionamiento y bases, no tiene nada de particular; solo se aceptan grabaciones –en los primeros años casetes, después CDs– de quince minutos de duración como máximo en las que se recogen entre dos y tres canciones. Es necesario, asimismo, que los grupos o solistas no hayan grabado nunca un disco y no tengan contrato presente ni pasado con una discográfica.

Al principio, los premios consisten en material musical como teclados y sintetizadores de la casa Roland, como patrocinadora. Ya en los noventa, se cierra un acuerdo con la discográfica RCA, perteneciente a la multinacional alemana BMG, que se compromete a grabar y publicar un disco al grupo que resulte ganador. Al segundo y tercero se les regala material musical.

Antes incluso de que se acuerde la participación de RCA en el concurso de maquetas, la misma discográfica había contratado a algunos grupos tras haber destacado en el concurso, prueba de la importancia que tiene para la compañía discográfica y sus cazatalentos. Eat Meat, Los Planetas, Peanut Pie y Australian Blonde publican sus discos de debut en RCA entre 1992 y 1993, tras haber sido finalistas o ganadores del concurso de maquetas de *Rockdelux*.

> Visto ahora, [el concurso de maquetas] fue un gran escaparate para casi todos los que quisieron mostrarse al mundo del indie. Era como una especie de lotería, con dos claros alicientes: poder llegar a la final para tocar dentro de la programación del BAM, en aquel momento el festival indie que marcaba tendencia, aunque fuese en un escenario menor, y aspirar a que, si ganabas, RCA cumpliese su palabra y publicase tu disco (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

A partir de 1993 se establece la norma de que los cuatro finalistas actúen dentro de la programación del festival BAM, del que *Rockdelux* es director artístico desde 1993 hasta 1999. Tras esa actuación en directo, el jurado, compuesto por miembros de la redacción de la revista y personal del sello RCA, decide cuál es el ganador. En 1994, cuando *Rockdelux* comienza a editar su revista apéndice, *Factory*, la organización del concurso pasa a ser conjunta entre las dos cabeceras, que se unen al Ayuntamiento de Barcelona como promotores de la iniciativa, manteniendo la relación del certamen con el BAM.

El concurso de maquetas de *Rockdelux* es un reflejo de los tiempos, el de una época que tenía en el certamen un test de fiabilidad para darse a conocer. Los grupos probaban, jugaban y tentaban a la suerte, aunque muchas veces la predisposición fuese muy amateur.

A propósito de esto, Santi Carrillo escribe un artículo de septiembre de 1996 (número 133) titulado "En cinta" sobre el posicionamiento de *Rockdelux* como promotor de una escena indie que trataba de impulsar mediante la búsqueda de nuevas propuestas musicales a través del concurso de maquetas. Ya en 1996, el director de *Rockdelux* se refiere a la escena indie española en tiempo pasado, una muestra de que la revista trataba de desmarcarse de la etiqueta que se le empezaba a colgar: la revista indie por excelencia.

> Es cierto que hubo una ligera conmoción con la escena indie, pero, curiosamente, las propias aspiraciones –o limitaciones– de estos grupos parecen tan efímeras como caprichosas: unos años de rock'n'roll y después a ejercer de abogados, notarios o lo que les toque por tradición familiar. Y así no parece posible dar el salto (Carrillo, 1996, *Rockdelux* 136, diciembre, p.17).

Prácticamente todos los grupos que han tenido más relevancia en la escena indie de los noventa en España tuvieron como lanzadera el concurso de maquetas de *Rockdelux*. Algunos de ellos son Penelope Trip, Los Planetas, Nosoträsh, Australian Blonde, Sexy Sadie, Silvania, Amphetamine Discharge y El Niño Gusano, formaciones procedentes de los más diversos rincones del país, pero con el nexo común de haber visto impulsada su carrera por el concurso de maquetas de *Rockdelux* y por los artículos y entrevistas publicados en la revista. La media de maquetas que se recibían por correo en la redacción de *Rockdelux* era de trescientas. En 1994 se superó esta cifra, llegando a las cuatrocientas seis, la más alta participación en la historia del certamen.

Aunque el concurso estaba abierto en cuanto a estilos, en las maquetas recibidas en 1997 se hizo notar el techno como estilo emergente; casi la mitad de las propuestas que llegaron a la redacción de *Rockdelux* eran de música electrónica, también la del artista que ganó, el albaceteño Mel Allen (Miguel Núñez Cortés). La editorial ya llevaba un año dando cobijo a la música electrónica en su nueva publicación, *Dancedelux*, y es muy consciente del auge que están teniendo esas tendencias musicales en el mundo y también en España. En opinión de Santi Carrillo, 1996 es un momento en que "la electrónica, muy pujante, parecía que iba a cambiar el mundo de la música…" (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre) *Rockdelux* se volcó en la música electrónica, trató de desentrañar con extensos informes el presente y el futuro de las diversas escenas europeas y americanas en las que el eje era la música electrónica. Lo hizo con la intensidad y la determinación con las que años antes había apostado por la escena independiente, que en 1999 la revista ya daba por agotada. Es necesario recordar que el interés de *Rockdelux* por la música electrónica no llegó en los noventa sino mucho antes, como ya se ha explicado en el apartado anterior.

Fruto de esto, el concurso de maquetas se desglosa estilísticamente, pasando a tener una categoría de música electrónica. La revista se replantea la situación de la música pop en España, advirtiendo ese auge de la música electrónica y el declive ya muy evidente de la escena indie que había impulsados. En el año 2000, se reorienta el rumbo de la revista. Deja de editarse *Factory*, incorporando parte de sus contenidos habituales a la revista principal, y se dirige la mirada hacia el caudal electrónico que recoge en *Dancedelux* y en la propia *Rockdelux*. Esto sucede al tiempo que desaparece el concurso de maquetas, que en el 2000 ya no llega a celebrarse. También el impulso explícito a la música electrónica tendrá su final, en este caso en junio del 2005, cuando *Dancedelux* deje de editarse, pero en el año 2000 es decidido.

El concurso de maquetas de *Rockdelux* es fundamental en el propósito de la cabecera como revista musical y en la configuración de una escena independiente en España, tal y como enuncia la investigación. En la tabla siguiente, se lista la relación de grupos premiados en cada edición del concurso, desde *Rock Espezial* (1983-1984) hasta *Rockdelux* (1985-1999).

Año	Organizador	Primer puesto	Segundo puesto
1983	*Rock Espezial*	Golpes Bajos	-
1984	*Rock Espezial*	El Último de la Fila	-
1985	*Rockdelux*	Terminal Norte	C-Pillos
1986	*Rockdelux*	Bongos Atómicos	Tiernos Mancebos
1987	*Rockdelux*	John Landis' Fans	Código Neurótico
1988	*Rockdelux*	El Vuelo del Avestruz	Amor Sucio
1989	*Rockdelux*	Vamos a Morir	Los Romeos
1990	*Rockdelux*	Foreign Nation	Penelope Trip
1991	*Rockdelux*	Willy Giménez & Chanela	Los Canadienses
1992	*Rockdelux*	-	-
1993	*Rockdelux*	Eat Meat	Los Planetas
1994	*Rockdelux*	Peanut Pie	Sexy Sadie
1995	*Rockdelux*	Nosoträsh	Dont
1996	*Rockdelux*	Toast	Cecilia Ann
1997	*Rockdelux*	Mell Allen	Planitia
1998	*Rockdelux*	-	-
1999	*Rockdelux*	Super 8	Ya Te Digo

Ilustración 10. Concurso de maquetas de Rockdelux (1983-1999). Fuente: Santi Carrillo

3. UN DISCURSO SOBRE EL INDIE EN ESPAÑA

Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)
En este capítulo se lleva a cabo el análisis del contenido publicado en la revistas *Rockdelux* y su asociada *Factory*

> …para mantener la coherencia con los géneros y estilos que habitualmente se tratan en *Rockdelux*, en esta lista no se contemplan ni la música clásica, ni la copla, ni el flamenco puro ni la música tradicional folclórica. Sí ha lugar para un gran despliegue estilístico que va del pop a la rumba, pasando por la canción de autor al punk, del rock al techno, del folk al indie, del flamenco pop al hip hop (Sin firma, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.3).

El reproducido es uno de los editoriales que mejor reflejan los presupuestos de *Rockdelux* en su mirada divulgativa hacia la música. Es la apertura del especial 20º aniversario de la revista (número 223, noviembre de 2004), y da una información valiosa sobre los géneros que centran su discurso, además de mencionar algunos de los que quedan al margen. El "pop en su sentido más amplio", en palabras de Santi Carrillo, abarca una serie de estilos musicales que guían los contenidos de la revista, en general, y de ese número especial en particular. El director de la revista explica la omisión de la música clásica, la copla, el flamenco puro y el folk tradicional en los presupuestos de los que parte *Rockdelux* en su aproximación al estudio de la música. Lo refrenda el interior de ese número, que dedica siete amplios reportajes a otras tantas escenas que entiende relevantes en la música popular española del siglo XX: el pop de los sesenta, los cantautores, el underground de los setenta, el flamenco pop, la movida, el rock radikal vasco y el indie, cada una con sus artistas de cabecera y su desarrollo histórico.

Dos escenas musicales de la segunda mitad del siglo destacan por su ausencia; el heavy metal y el rock urbano. Se entiende, a partir de este editorial, que *Rockdelux* no atiende a ninguna de las dos en su discurso, lo que se explica la prácticamente nula presencia de contenidos ligados a ellas en la etapa moderna de *Rockdelux* (desde abril de 1986). Se trata de un condicionante de partida que no puede olvidarse al abordar el análisis del discurso de las revistas de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. Eso es precisamente lo que propone este tercer capítulo, tras un segundo dedicado a describir publicaciones estudiadas y ubicarlas en su contexto histórico

Rockdelux publica dos revistas asociadas en el tiempo que abarca la investigación. Aunque las dos contribuyen a conformar un mismo discurso, la revista anual *Dancedelux* queda fuera del análisis por tratarse de una publicación exclusivamente orientada a la música electrónica y de baile, irrelevante en el objeto de estudio. Sin embargo, la otra asociada, la trimestral *Factory*, se entiende esencial en el análisis por ser una revista nacida por y para la escena indie española de los noventa. Por lo tanto, el análisis se lleva a cabo, principalmente, sobre textos publicados en el arco temporal fijado (1990-2000) en las páginas de *Rockdelux* y *Factory*.

Dado el espíritu revisionista que tiene *Rockdelux*, que acostumbra a rememorar momentos relevantes tanto del tema del que habla –la música de su tiempo- como de su vida editorial, algunos textos retrospectivos publicados posteriormente se tienen en consideración como forma de completar o matizar el discurso, como el que encabeza el capítulo. Bien es cierto que, a la hora de abordar estos textos, el valor que se les confiere no es el mismo que el de los textos publicados durante el periodo investigado; el tiempo y la distancia pueden causar distorsiones.

A lo largo de los diez años que abarca el estudio realizado, *Rockdelux* ha publicado ciento veinte números. Son once por año, abarcando los diez años en su totalidad, desde enero de 1990 hasta diciembre del 2000. La investigación comprende también la vida editorial completa de *Factory*, con veinticinco números publicados desde enero de 1994 hasta enero del 2000.

3.1 Contenidos habituales

En sus respectivas trayectorias, el contenido esencial de *Rockdelux* y *Factory* lo componen las entrevistas y reportajes, junto con los espacios dedicados a la crítica, que reúnen reseñas de novedades discográficas y crónicas de conciertos. El resto de los contenidos, que se describen en este apartado, giran en torno a esos ejes.

En cuanto a los primeros, las entrevistas y reportajes, son textos de diversa extensión que tratan sobre artistas (grupos y solistas), sellos discográficos y escenas musicales de la más diversa naturaleza. Como géneros periodísticos, las entrevistas y reportajes de las revistas estudiadas distan de los de la prensa generalista, al no estar sujetas a los patrones estilísticos y formales que delimitan este tipo de textos en prensa. Al contraste con los libros de estilo de los dos diarios generalistas de mayor tirada en España, *El País* y *El Mundo* (promedios de tirada de 322.214 ejemplares el primero y de 217.959 el segundo, datos de la OJD de 2014) es fácil advertir que la forma de escribirse las entrevistas y reportajes en *Rockdelux* y *Factory* es más flexible y se caracteriza por mezclar ambos géneros en cada pieza. Dicho de otro modo, salvo en los casos en los que el artista objeto del reportaje ha fallecido, es raro el reportaje que no incluye fragmentos de entrevista en su elaboración, bien con el artista directamente o bien con alguna persona vinculada a su vida y obra. Aunque, como veremos en este apartado, hay ocasiones en los que la imposibilidad material de acceder a entrevistar a un artista determinado se ha resuelto con la elaboración de un reportaje ampliamente documentado, lo habitual en la trayectoria de *Rockdelux* y *Factory* es que la entrevista y el reportaje se entremezclen de forma constante, dando lugar a piezas que, en rigor, cuesta identificar con un género periodístico específico. Por esta razón, y tras sopesar la posibilidad de tratar estas piezas por separado en la

investigación, se ha decidido hacerlo de forma conjunta. Es decir, aunque cada género periodístico tiene sus características y así serán descritos, a la hora de medir de forma cuantitativa la atención de las revistas estudiadas por determinados artistas, países, géneros musicales o sellos discográficos, las entrevistas y reportajes son contabilizados conjuntamente. Aunque en este apartado se presentan y describen los contenidos habituales de las revistas estudiadas, se remite al lector al anexo titulado "Descripción detallada de *Rockdelux* y *Factory*" para complementar, si fuese necesario, la información que aquí se ofrece.

3.1.1 FOCOS DE INTERÉS

En la búsqueda de datos concretos sobre focos de interés en las revistas estudiadas, se hace a continuación un breve recorrido por los temas de portada de *Rockdelux*, los de sus directas antecesoras (*Vibraciones* y *Rock Espezial*) y los de *Ruta 66*, vinculada como sabemos a su historia editorial. Aunque llevar determinados temas a la portada de una revista no implica dejar de prestar atención a otros, su elección es un indicador fiable de sus contenidos habituales.

En el caso de *Ruta 66*, contemporánea de *Rockdelux*, se ha revisado el mismo arco temporal que abarca la investigación, de 1990 al 2000, ambos inclusive. En cuanto a *Vibraciones* y *Rock Espezial*, anteriores en el tiempo como antecesoras que son, la revisión abarca toda su vida editorial: de 1974 a 1982 en el caso de *Vibraciones* y de 1981 a 1984 en el de *Rock Espezial*.

Datos sobre la mesa. De los 121 números publicados en *Ruta 66* en el tiempo estudiado, la revista dedica 77 portadas a artistas norteamericanos y 24 a artistas británicos. La única portada de la época con un motivo vinculado a España en *Ruta 66* es una dedicada al cómic. *Makoki*, la célebre historieta creada por Miguel Ángel Gallardo, es el motivo central de la portada de *Ruta 66* en septiembre de 1994 (número 98). Es evidente que los focos de interés para la revista están en EE.UU. y en el Reino Unido. Perfectamente lógico si nos atenemos a su frase de cabecera "Tiempos de rock'n'roll", amplio concepto que necesariamente remite a esos países por razones puramente históricas –del nacimiento de rock'n'roll arrebatado los músicos negros de rhythm and blues en los años 50 a la llamada British Invasion de los sesenta (The Beatles, The Who, The Kinks, Cream, etc.) y la diversificación de géneros que experimenta en los 70 la amalgama de músicas que Charles Gillet llama "los sonidos de la ciudad" en sus esenciales estudios sobre el rock. Los artistas nacionales, aun teniendo cierto espacio en el interior de la revista, no aparecen nunca en portada de *Ruta 66* en la década de los noventa.

El caso de *Vibraciones* es similar al de *Ruta 66*, aunque invierte el orden de sus preferencias. Para la revista de Ángel Casas, volcada en el rock progresivo británico, con Pink Floyd como banda de cabecera y *The Dark Side Of The Moon* (1974) como disco de referencia (ver capítulo 2), los temas de interés están mayoritariamente ubicados en el Reino Unido, aunque artistas norteamericanos que ya eran clásicos en los setenta, como Bob Dylan o Frank Zappa, aparecen varias veces en portada. En cuanto a la procedencia de los artistas de portada, en los 92 números publicados por *Vibraciones*, los países más representados son: Reino Unido (51%), EE.UU. (37%) y España (6%). De las seis portadas dedicadas a artistas o asuntos de España, cinco son para artistas catalanes o vinculados a la cultura catalana (Sisa, Companya Eléctrica Dharma, Raimon, un especial sobre rock catalán y otro sobre el Festival Canet Rock") y una es de un grupo vasco (La Orquesta Mondragón). En cuanto a *Rock Espezial*, su breve vida editorial deja solo treinta y ocho números publicados, que se dividen geográficamente así: Reino Unido (62%), EE.UU (16%) y España (11%). Dos grupos o solistas vascos (Derribos Arias y Javier Gurruchaga) uno andaluz (Miguel Ríos) y uno afincado en Madrid (Radio Futura) son las aportaciones nacionales a las portadas de *Rock Espezial*.

En relación con estos datos, *Rockdelux* es, de las revistas que pertenecen a su ámbito temático, la que mayor espacio da en su portada a artistas españoles. De los artistas aparecidos en portada a lo largo de los 121 números de *Rockdelux* publicados entre 1990 y el 2000, un 40% son norteamericanos, un 33% británicos y un 11% españoles. El resto de portadas de la revista no se pueden vincular a un país en concreto por tratarse, o bien de ilustraciones, o bien de un collage de imágenes de varios artistas, algo habitual en los números de enero, concebidos como compendio del año anterior. En caso de ampliar la revisión a toda la vida editorial de *Rockdelux* –desde noviembre de 1984 hasta el momento de escribir esta Tesis, mayo de 2015– el resultado es el que sigue: EE.UU. (38%), Reino Unido (33%) y España (14%). En definitiva; *Rockdelux* sigue la tendencia tradicionalmente reflejada en la prensa musical española de centrar sus temas de interés en países anglosajones, pero dedica un espacio mayor a artistas españoles que las otras revistas surgidas de su mismo tronco editorial, *Vibraciones*, *Rock Espezial* y *Ruta 66.*

Al margen de las portadas, las entrevistas y reportajes que se publican en *Rockdelux* en la década estudiada reflejan proporciones similares. Los artistas más presentes en la revista son norteamericanos, británicos y españoles. Geográficamente, las 1.272 entrevistas y reportajes publicadas en *Rockdelux* en el arco temporal estudiado se dividen como sigue: EE.UU. (36%), Reino Unido (28%), España (20%), Francia (2%), Irlanda (2%), Alemania (2%) y Canadá (1%). Además, hay otros muchos países con una representación menor; por debajo del 1%. Son

los siguientes: Argelia, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Benim, Brasil, Cabo Verde, Camerún, Colombia, Congo, Corea, Cuba, Finlandia, Holanda, India, Irán, Islandia, Italia, Jamaica, Japón, Mali, México, Nigeria, Panamá, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Rusia, Senegal, Serbia, Suecia, Suiza y Zaire.

Además de los reportajes y entrevistas, tienen gran importancia en *Rockdelux* las secciones dedicadas a la crítica de discos y conciertos. Son apartados que, con distintos nombres a lo largo de la década estudiada, siempre han estado presentes en la trayectoria de la revista y han comprendido un significativo espacio, en torno a un 20% de su paginación total.

Las entrevistas y reportajes ocupan aproximadamente el 50% de las páginas en *Rockdelux*, mientras que la sección o secciones de crítica –con epígrafes cambiantes y con diferentes divisiones en subsecciones– suponen en torno al 25% de la revista. Reservando un espacio aproximado del 25% también a la publicidad, completan la paginación de la revista los artículos breves como noticias, secciones de cómic y de correo de los lectores.

La publicidad, dispuesta de forma irregular en composiciones de página completa o a media página, está vinculada a la industria musical (lanzamiento de nuevos discos, anuncios de conciertos y salas, principalmente de Barcelona), al sonido profesional (instrumentos musicales y estudios de grabación) o a la promoción de la propia revista y sus asociadas. Además, el auge de los festivales musicales que se da a partir de 1995 en España –impulsado en buena medida por la propia revista–, se refleja en la publicidad de algunos de ellos, especialmente el Festival Internacional de Benicàssim (FIB) y el Barcelona Acció Musical (BAM), de cuya dirección artística se ocupa *Rockdelux* desde 1994 hasta el año 2000. Ambos festivales ocupan una significativa proporción de la publicidad en *Rockdelux* en la segunda mitad de la década.

Como refleja siempre la portada, el contenido que más importancia tiene en *Rockdelux* es la entrevista central, a la que se llama desde la cubierta con diferentes destacados gráficos y titulares. Esta entrevista siempre tiene una extensión mínima de tres páginas y está acompañada de diverso aparato gráfico. Normalmente, la entrevista principal comienza al inicio de la revista, en la cuarta página. En portada también se anuncian otros temas destacados de cada número, una media de cuatro o cinco más. En ocasiones, puede ser que el tema central no sea una entrevista sino un reportaje. Como se verá al entrar a fondo en las entrevistas, durante los primeros diez años de la revista, la presencia de un artista en portada no se corresponde siempre con una entrevista, sino con un reportaje. Es una consecuencia de la dificultad de acceder a entrevistar a artistas muy populares que se desea llevar a portada. Se corrige en cierto modo a

partir de 1994, cuando la revista empieza a centrarse en artistas de menor impacto mediático y, por eso mismo, más accesibles, con lo que la portada adelanta una entrevista interior.

Todas las entrevistas y reportajes anunciados en la portada de *Rockdelux* –es decir, los temas centrales–, se acompañan de fotografías de gran tamaño y definición, llegando a ocupar, solo la fotografía, una cara completa (casi siempre una página par) contigua al texto. Las críticas de discos y conciertos también se acompañan gráficamente con diversos apoyos como las reproducciones en miniatura de las portadas o caricaturas. La ilustración y el grafismo de todo signo están muy presentes en la revista en la época analizada. Acompañan, refuerzan y matizan sumarios, artículos de opinión y otros textos, además de apartados como la sección de correo.

En cuanto a ilustraciones y trabajos gráficos, es obligado dirigir la mirada hacia *Factory*, el trimestral subsidiario de *Rockdelux* que funciona como vía de entrada de nuevos ilustradores en la revista principal. La aportación del cómic de Miguel Ángel Martín y del fanzine barcelonés *Círculo Primigenio* a Ediciones RDL/Rockdelux S.L. es de gran importancia. Los miembros de *Círculo Primigenio* Juanjo Sáez, Sergi Padró (Susipop) y Gabi Corbera, adquieren un gran peso en *Rockdelux* tras su paso por *Factory*. Desde octubre de 1995 (número 123) los dibujantes de *Círculo Primigenio* intercalan sus viñetas en los contenidos de *Rockdelux*. Por otro lado, *Factory* tiene gran relevancia en la historia de *Rockdelux* como cantera de nuevos redactores en los noventa, procedentes de los diversos fanzines de la época.

Los contenidos de *Factory* son muy similares a los de *Rockdelux*, tanto que podría describirse esta revista como una versión trimestral reducida de *Rockdelux*. Una versión, eso sí, en la que no hay reseñas de discos ni crónicas de conciertos. Todo se compone en *Factory* de entrevistas y reportajes, destacando especialmente los informes sobre sellos discográficos y escenas locales en España, asunto en el que *Factory* se convierte en especialista.

En *Factory*, la publicidad es similar a la de *Rockdelux*, con la salvedad de que es en blanco y negro, con lo que se anuncian publicidades que no requieren un tratamiento vistoso para que se perciban bien. La venta de discos por correo, por ejemplo, se publicita mostrando un listado de novedades y ofertas, sin otro apoyo gráfico. El porcentaje que ocupa la publicidad en *Factory* es también similar al de *Rockdelux*, el 20% de sus sesenta y ocho páginas. Las páginas en color son las que componen el cuadernillo de portada y contraportada con sus reversos. De esos cuatro espacios en color, uno lo ocupa la portada y, el resto, la publicidad.

Factory es una revista prácticamente sin secciones. Las entrevistas y reportajes se suceden desde el principio de cada número hasta el final, sin un epígrafe que los distinga. Uno de los

reportajes está dedicado a explicar el contenido del CD que cada número regala adjunto a la revista. El CD recoge grabaciones de un sello o distribuidora musical, por lo que el reportaje explica también los pormenores y actividades de la compañía elegida. En cuanto al cómic, desde el primer número de *Factory* (enero de 1994) hasta el 19 (julio de 1999), Miguel Ángel Martín se responsabiliza de la página de la historieta *Big Whack!*. Desde 1995 hasta 1997, el colectivo barcelonés *Círculo Primigenio* añade una página más de historieta a cada número.

Los focos de interés de *Factory* son similares a los de *Rockdelux* en cuanto a su origen, con alguna diferencia. Si atendemos a las portadas, de las veinticinco portadas de *Factory* a lo largo de su existencia, un 52% se dedica a artistas norteamericanos, un 28% a británicos y un 16% a españoles –el resto 4% restante son ilustraciones–, en proporción similar a *Rockdelux*. Sin embargo, revisando el interior de los veinticinco números, la proporción entre los temas de interés y su origen geográfico nos da otra lectura. Los 456 reportajes y entrevistas de *Factory* se distribuyen como sigue: EE.UU. (39%), España (27%), Reino Unido (20%), Francia (3%), Australia (2%) y Alemania (2%), Japón (1%), Irlanda (1%) y Nueva Zelanda (1%). Argentina, Finlandia, Mali, México y Jamaica tienen una presencia menor del 1%.

Explicados los contenidos habituales de las revistas estudiadas, la investigación aborda ahora la descripción detallada de los géneros periodísticos de los que se nutren las dos publicaciones objeto de análisis. Se atiende al modo en que esos géneros se plasman en textos escritos y maquetados en las páginas de las revistas, y se pone en contraste esta información con los libros de estilo de prensa escrita anteriormente mencionados. Aunque las revistas musicales carecen de un manual de estilo, hacen uso de los mismos géneros periodísticos presentes en los diarios, tales como la entrevista, el reportaje y el editorial. De esa comparación con los manuales de estilo pueden extraerse características definitorias de *Rockdelux* que enriquecen el análisis.

3.1.2 ENTREVISTAS

Como se ha explicado al inicio de este apartado, la entrevista es un género de gran importancia en *Rockdelux* y *Factory*; más de la mitad de las páginas de ambas revistas son entrevistas de muy diversa extensión. En este apartado se explica el tratamiento de estos textos periodísticos en cuanto a su aspecto formal y la presentación, para abordar, a continuación, la forma de elaborarlas, atendiendo al estilo y al procedimiento.

a) PRESENTACIÓN: CÓMO SE PRESENTAN LAS ENTREVISTAS

La extensión de las entrevistas en *Rockdelux* es muy variable. A lo largo del periodo estudiado, se detectan entrevistas de una extensión mínima de media página y máxima de ocho, en cuyo caso se complementan con rotos y despieces. En el aspecto gráfico, toda entrevista de una extensión mayor de media página, es decir, una página completa o más, va acompañada de fotografías de la persona entrevistada. Normalmente, estas fotografías están captadas durante la conversación entre periodista y entrevistado, son obra de un fotógrafo de la revista y así se acreditan. Ocasionalmente, la fotografía empleada puede ser una imagen de promoción, cedida por la discográfica. Además del apoyo fotográfico, si la entrevista incluye un despiece con la discografía comentada del artista entrevistado, se incluyen las reproducciones en miniatura de las portadas de los discos comentados, del mismo modo en que se hace en la sección de crítica. No es inusual encontrar algún apoyo al texto en forma de ilustración o caricatura, aunque son más frecuentes en los editoriales.

En la primera página de una entrevista siempre se presenta el nombre del entrevistado y el título de la pieza, ambos en tipografía de gran tamaño. Normalmente es el nombre del artista el que tiene el mayor tamaño, aunque a veces sucede al contrario, no hay una norma fija para ello a lo largo de la década estudiada.

En *Rockdelux*, una entrevista de cuatro páginas se desglosa en dos entradillas de 400 caracteres y un cuerpo de texto de unos 21.500. El que se reproduce a continuación es el encabezado de una entrevista de Gerardo Sanz al grupo bilbaíno El Inquilino Comunista, publicada en el número 101 (septiembre de 1993). En tipos de gran tamaño, se presenta el nombre del grupo y, bajo éste, el título de la entrevista, "Presente pluscuamperfecto", en tipografía más reducida. Aproximadamente con el mismo tamaño que el título, se presentan cuatro líneas de entradilla, en la que se menciona el nombre del entrevistador, destacado en negrita.

> Con su primer álbum han dado en el clavo. Teloneros de Pavement y Sonic Youth, los de El Inquilino Comunista se están granjeando una fama creciente estructurada en base a sus continuos méritos. Junto a Penelope Trip, parecen los candidatos más firmes al podio de los mejores en *noiseland*. Gerardo Sanz habló con ellos en presente de indicativo (Sanz, 1993, *Rockdelux* 101, octubre, p.54).

La técnica consiste en ubicar una primera entradilla a modo de subtítulo de la entrevista, en tipografía destacada, mientras que la segunda abre el cuerpo del texto, en la misma tipografía

que el texto corrido. En la primera entradilla, es habitual que se haga mención al redactor que firma el artículo, destacando su nombre en mayúsculas o en negrita. Es un texto muy importante para los editores de *Rockdelux*; en esas tres o cuatro líneas se dan los argumentos que hacen la entrevista interesante, pero sin desvelar demasiado, y dirigir al lector al cuerpo del texto.

Es frecuente, en estas piezas extensas, que se haga algún despiece para que resulte más amena la lectura. En ese caso, se divide el texto en dos entradillas, un texto principal y un despiece largo o dos algo más cortos. En ese despiece, se desarrolla alguno de los temas tocados de soslayo en la entrevista, como las letras de las canciones del entrevistado o una explicación acerca de sus proyectos paralelos. También es muy habitual encontrar ahí una conversación sobre un tema que, por alguna razón, no se ha tratado en el cuerpo de la entrevista o la disección comentada de su discografía, un análisis pormenorizado de su obra que puede correr a cargo del mismo colaborador o de otro. Por ejemplo, en la entrevista de Félix Suárez al grupo belga Front 242 (número 91, noviembre de 1992), el mismo periodista dedica la segunda y tercera página de la pieza a analizar uno por uno los doce discos que en ese momento tiene el grupo publicados. Lo mismo hace Nando Cruz cuando, en 1995, entrevista a la artista británica PJ Harvey (número 119, mayo). El texto se compone de dos páginas de entrevista y una tercera en la que el redactor analiza los cuatro discos publicados hasta entonces por PJ Harvey.

En cuanto a la extensión del texto de las entrevistas, no puede hablarse de normas inflexibles, pero sí de una serie de modelos formales que se siguen para distribuir el texto y encajarlo adecuadamente con la maqueta de la revista. La información que se muestra a continuación ha sido proporciona por Miquel Botella, coordinador de redacción de *Rockdelux* desde 2008. Puede verse que en los modelos solo se identifica una entradilla. Esto es porque es la que se destaca gráficamente; la segunda entradilla es parte del texto corrido, no se diferencia gráficamente del resto. Por eso no se especifica como segunda entradilla en estos modelos.

Piezas de dos páginas: 400 caracteres de entradilla, 9.500 caracteres de texto. Incluyen un despiece; no hay medida exacta para el despiece, pero no debe pasar de 1.800 caracteres.
Piezas de dos páginas con tres discos (libros, películas, cómics) comentados: 400 caracteres de entradilla, 8.000 caracteres de texto y 400 caracteres por cada ítem comentado.
Piezas de dos páginas con cuatro discos (libros, películas, cómics) comentados: 400 caracteres de entradilla, 7.600 caracteres de texto y 400 caracteres por cada ítem comentado.
Piezas de tres páginas: 400 caracteres de entradilla y 14.000 caracteres de texto. Incluyen uno o varios despieces.
Piezas de tres páginas con una de las páginas dedicadas a un solo despiece: 400 caracteres de entradilla, 9.500 caracteres de texto (incluyen uno o varios despieces) y 5.000 caracteres de texto-despiece.
Piezas de tres páginas con tres discos (libros, películas, cómics) comentados: 400 caracteres de entradilla, 12.500 caracteres de texto (incluyen uno o varios despieces) y 400 caracteres por cada ítem comentado.
Piezas de tres páginas con cuatro discos (libros, películas, cómics) comentados: 400 caracteres de entradilla, 12.100 caracteres de texto (incluyen uno o varios despieces) y 400 caracteres cada ítem comentado.

Ilustración 11. Normas formales de textos en Rockdelux (fuente: Miquel Botella, 2014)

Los pies deben ser puramente informativos e independientes del texto al que acompañan. No es necesario reiterar lo que resulta obvio en la imagen ("Messi golpea el balón"), pero sí explicar detalles relativos a la foto ("Cristiano Ronaldo, durante el último partido contra el Milan en el estadio de San Siro). El pie de foto nunca puede estar redactado como un título o una frase relacionada con el texto, y tampoco puede componerse con una frase tomada de él, salvo en estos dos casos excepcionales: 1. En las entrevistas, y aun así siempre que la foto no admita un pie noticioso. 2. En las páginas especiales –por ejemplo, en los suplementos–, cuando la fotografía sea más una ilustración que una información (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.70).

En las revistas estudiadas, el estilo de los pies de foto y de los títulos de los textos publicados no está ligado a los géneros periodísticos a los que pertenecen. En ambas, las características de estos elementos son comunes a entrevistas, reportajes y crónicas, también su evolución formal a través del tiempo. Para facilitar su comprensión y abordar este asunto lo antes posible, se explican en este apartado de las entrevistas.

En los primeros años del periodo estudiado, las fotografías de las entrevistas de *Rockdelux* no llevan pie por regla general. Aparecen esporádicamente en 1992. En un principio son completamente descriptivos, al estilo de la prensa generalista. Describen literalmente la imagen que se presenta y también mencionan al fotógrafo que la ha obtenido. Por ejemplo, en la crónica de Gerardo Sanz del festival Noise Pop 92 (número 93, enero de 1993).

> De izquierda a derecha: Usura y Penelope Trip (arriba). Bach Is Dead y El Regalo de Silvia (abajo). Fotos: Juan Sala (1993, *Rockdelux* 93, enero, p.46).

Posteriormente, se van incorporando a los pies de foto informaciones que no se desprenden literalmente de lo que el lector puede ver en las fotografías, sino del conocimiento del redactor acerca del artista representado. Curiosamente, la celebración del mismo festival un año después, nos da el ejemplo idóneo de esto. La crónica es, en esta ocasión, de Félix Suárez.

> De arriba abajo: Alias Galor (Xesca I La Geltrú), The Faded Flower (noise psychopop) e Iluminados (chicas iluminadas). Fotos: Mariví Ibarrola (Suárez, 1993, *Rockdelux* 98, junio, p.3).

En este pie de foto se advierte el deseo de contar más cosas que la mera descripción de la imagen. Es un ejemplo muy ilustrativo de que aún no está claro qué es lo que se quiere contar en el pie de foto. De los tres grupos fotografiados, el pie de foto hace un juego de palabras con la procedencia del primero (Vilanova I La Geltrú, Barcelona) y el nombre de su líder (Xesca Fort), etiqueta el estilo del segundo (noise psychopop) y alude al nombre del tercero aprovechando que la chica fotografiada aparece iluminada por un foco (chicas iluminadas).

En 1993 se ven todavía algunos pies de foto descriptivos, como el de la entrevista de Santi Carrillo a New Order (número 97, mayo de 1993): "Hotel Excelsior, Roma 19/3/93", que se limita a mencionar lugar y fecha de la entrevista, pero cada vez se va incorporando más información a estos pies que no se encuentra en la fotografía. Por ejemplo, en la crónica de Félix Suárez del concierto de U2 en Madrid en mayo de 1993 (número 99, julio/agosto). La

fotografía retrata al líder del grupo irlandés, Bono Vox, sobre el escenario, tocando la armónica mientras sujeta el micrófono. El pie de foto no describe nada de la imagen.

> MacPhisto Vox: corporate rock. Foto: Mariví Ibarrola (1993, *Rockdelux* 99, julio/agosto, p.67).

La información que da el pie de foto solo se puede comprender si se maneja una información previa sobre el artista fotografiado o después de haber leído la crónica. En ella se explica que MacPhisto es el alter ego que adopta el cantante Bono Vox en la recta final de los conciertos de U2, que es un personaje disfrazado como un diablo vestido de lamé dorado. Lo que va a continuación (rock corporativo), es un juicio de valor sobre el concierto y la trayectoria reciente del grupo que se ha querido escribir en inglés y que refrenda lo sostenido en la crónica: la aceptación masiva por parte de la industria de la propuesta musical y escénica del grupo.

> La oportunidad de los irlandeses de aprovechar su cómodo status para desconcertar un poco a su ingente parroquia de incondicionales con alguna travesura quedó aparcada (si es que alguna vez la han considerado) para mejor ocasión. En cualquier caso, la ceremonia fue todo un éxito, no podía ser de otra manera; ya lo era antes de empezar, cartel de no hay billetes y más de 60.000 almas dispuestas a dejarse epatar por sus ídolos y comportarse como los mejores figurantes de lo inevitable… (Suárez, 1993, *Rockdelux* 99, julio/agosto, p.67).

Como sucede con la primera entradilla, los pies de foto no los escribe el autor de la pieza, sino que lo hacen los responsables editoriales de *Rockdelux* en redacción. Su contenido alude a la trayectoria del artista o al título de alguna de sus obras, más que a lo que la imagen muestra.

No puede precisarse exactamente porque asoma de forma esporádica pero, aproximadamente desde 1994, los pies de foto muestran una mayor sofisticación, proporcionando una información doble: al tiempo que aluden al título de un disco del artista, destacan algún aspecto de las letras o del sonido del entrevistado que, o bien conoce el lector de antemano, o bien lo podrá extraer posteriormente a la lectura. Es decir, los pies de foto apelan al lector que está muy informado. Si no lo está, adquieren sentido una vez leída la pieza. Esto se aprecia, por ejemplo, en la entrevista de Román F. Añaños y Víctor Lenore a la banda Sonic Youth (número 108, mayo de 1994). Bajo una fotografía de Kim Gordon, colíder de la banda, el pie dice:

> Kim pre-mamá Gordon; las estrellas del pre-grunge también tienen instinto maternal (Añaños y Lenore, 1994, *Rockdelux* 108, mayo, p.12)

La frase alude a la influencia que se le atribuye al grupo norteamericano sobre una escena musical, llamada grunge, que en 1994 vive su apogeo en EE.UU. Además, alude a la próxima maternidad de Kim Gordon. De ambos asuntos se habla en la entrevista.

Otro ejemplo es la entrevista que Nando Cruz hace al grupo granadino Lagartija Nick. El pie de una foto que retrata a los miembros del grupo reza: "Caos verbal y sonoro a través del satélite". El sentido de la frase solo se entiende tras haber leído la entrevista, de la que se deduce que los artistas entrevistados tienen mucho que decir y saltan de un tema a otro de un modo atropellado, así es como se desarrolla la conversación. Pero hay un segundo significado; el grupo de Granada tiene una canción titulada "Conmigo crece el caos". Es la razón de que otras entrevistas con Lagartija Nick hayan recurrido a la palabra "caos" a la hora de titularlos, como la entrevista de Víctor Lenore en julio/agosto de 1999 (número 165): "Las leyes del caos".

Los pies de foto que hemos visto pueden considerarse pies de foto literarios, un estilo que la prensa generalista solo admite en algunas entrevistas, nunca en la fotonoticia, donde prima la descripción del objeto representado y la información sobre el momento y lugar en que fue tomada la imagen.

> Cuando se trata de una fotonoticia el pie debe describir con el máximo detalle el contenido de la imagen, subrayando su actualidad […] con el adverbio de tiempo que deja bien claro que la foto se ha obtenido muy recientemente. Cuando se trate de una ilustración genérica o de una imagen de archivo, el pie deberá dejar clara esa condición y podrá incluir otras consideraciones que relacionen esa imagen con el contenido de la información a la que acompañan (*Libro de estilo de El Mundo*, 1996, p.75).

En la revista barcelonesa, los pies de foto literarios se convierten en un rasgo de estilo desde mediados de la década de los noventa. Se muestran a continuación algunos ejemplos de pies de foto recogidos en *Rockdelux* en la época estudiada.

- Número 117, marzo de 1995. Anna Ramos entrevista al grupo EMF. Pie de foto: "Ni una lágrima cayó en la arena, la culpa del cha cha chá". Con la frase se alude a dos asuntos: la postura del grupo británico ante las críticas recibidas por haber hecho más comercial su sonido (no se lamentan por ello) y la publicación de su nuevo disco, *Cha Cha Cha* (1995). Para condensar las dos ideas, se recurre a dos canciones de la historia

de la música popular española que el lector de *Rockdelux* conoce: "Una lágrima cayó en la arena" (Peret, 1968), y "La culpa fue del cha-cha-chá" (Gabinete Caligari, 1989).

- Número 125, diciembre de 1995. Guillermo Z. del Águila entrevista a The Pastels. La foto capta al trío escocés al sol, en un exterior urbano desértico. Pie de foto: "Los tres jornaleros de la imperfección: esperando a su selecto club de fans". Por un lado, se subraya una característica de la música del grupo escocés, su sonido imperfecto, que nunca pretende ser muy cuidado, algo que se explica en la entrevista: "…ese desaliño tan característico […] y los desafinados sin los que sería imposible ya imaginarles" (Del Águila, 2000, *Rockdelux* 180, diciembre, p.35). Por otro, se incide en lo selecto de sus seguidores, ya que entre ellos se cuentan, según explica el redactor, músicos influyentes, sellos independientes de prestigio y numerosos críticos musicales. Además, la imagen del trío bajo un sol de justicia contribuye a la metáfora que se plantea en el texto comparando el trabajo de los jornaleros en el campo y el del grupo haciendo canciones.
- Número 160 (febrero de 1999). Joan Pons entrevista a la banda asturiana Australian Blonde. Pie de foto: "Bola extra". La expresión condensa dos asuntos: la próxima publicación del tercer disco de Australian Blonde, *Extra* (1999) y la nueva oportunidad que el disco supone para un grupo que, al parecer, no acertó con el anterior, calificado de "pinchazo". "Lo que pasa es que era más denso y más melancólico, para el público resultaba menos comprensible" (Fernández y Pons, 1999, *Rockdelux* 160, febrero, p.57). Son dos temas que se tocan en la entrevista.
- Número 170, enero del 2000. Joan Pons entrevista a Andrés Calamaro. Bajo una imagen desenfocada del músico mirando al suelo con expresión grave, el pie de foto reza: "Los pedazos rotos del espejo interior". Como se explica en la entrevista, el reciente disco (*Honestidad brutal*, 1999) ha sido compuesto desde el dolor de una reciente ruptura sentimental del artista.
- Número 180, diciembre del 2000. Laura Sales entrevista a dos artistas: Anari y La Mala Rodríguez. Bajo una foto de Anari, sentada en una butaca en una estancia vacía, el pie de foto dice: "Un nido de austeridad". Se alude así al sonido desprovisto de adornos de la cantautora guipuzcoana, dejando caer al mismo tiempo el título del disco que acaba de publicar, *Habiak* (2000), que en euskera significa "nidos". La fotografía de La Mala Rodríguez capta a la jerezana orgullosa ante la cámara. El pie de foto dice: "Lujo y labia para comerse el mundo". La técnica es la misma; se alude al título de su disco

> *Lujo ibérico* (2000) al tiempo que se destaca la facilidad de palabra y la dicción que la andaluza demuestra en un género como el rap.

Conforme se hacen habituales estos pies de foto en las entrevistas, van llegando también a los reportajes y otros textos, como las reseñas de discos y crónicas de conciertos. Por ejemplo, en la reseña del disco *Silver & Gold* (2000) de Neil Young, (número 174, mayo del 2000), bajo una imagen del artista actuando, el pie de foto dice: "Recuerdos de la fiebre de oro", aludiendo al título del disco reseñado (*Silver & Gold* significa "plata y oro") y a un disco legendario de Neil Young, *After the Gold Rush* (1970), que se puede traducir como "Tras la fiebre del oro".

Para abordar la cuestión de los títulos de las piezas, acudimos de nuevo al libro de estilo de *El País*, que especifica cómo deben construirse los titulares de las entrevistas de declaraciones.

> Se titula obligatoriamente con una frase pronunciada por el entrevistado, siempre literal. El nombre del personaje puede figurar en los restantes elementos de titulación. Ejemplo: Antetítulo: "Dolores de Cospedal". Título: "Los papeles de Bárcenas son falsos" (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.79).

Esto aleja a *Rockdelux* de la prensa generalista en su tratamiento de un género que, por otra parte, practica pocas veces, como es el de la entrevista de declaraciones. Ya se ha explicado que lo que más se ajusta a los contenidos de *Rockdelux* dentro de lo que se contempla en un diario como *El País* es la entrevista de suplemento, una modalidad de entrevista que permite cierta libertad formal al periodista. Lo mismo sucede en relación a los títulos. En concreto, el manual de estilo de este diario dice que la entrevista de suplemento puede titularse como un reportaje. Y esto es lo que se fija como norma para el reportaje.

> El título del reportaje (tanto si es interpretativo como informativo) debe mostrar ingenio y a la vez estar relacionado con lo que se cuenta en él. Cuando el contenido lo permita, el título contendrá alguna dosis de humor (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.79).

En *Rockdelux,* los titulares de las entrevistas y reportajes pueden ser aún más crípticos que los pies de foto. La cercanía física del nombre del artista dentro de la página favorece su comprensión. Aunque el título no incluya su nombre, es prácticamente imposible no percibirlo por lo destacado que está, de modo que el título y el nombre del artista se leen casi a la vez. Como hemos visto, los pies de foto aluden habitualmente a títulos de discos del entrevistado, pero en los títulos de las entrevistas y reportajes también es frecuente que se aluda a discos de

artistas ajenos a la información, haciendo colisionar el significado de la frase titular del disco con el artista entrevistado. Vemos algunos ejemplos:

Número 115, enero de 1995. "Cancer Moon, veneno en la piel". Se le aplica al grupo de Bilbao Cancer Moon el título de un disco de Radio Futura, *Veneno en la piel* (1990). El entrevistado, Josetxo Anitua, se refiere en la entrevista a la escena indie española de 1995, en la que ve demasiado mimetismo y copia a determinados grupos, como Sonic Youth. Echa algo de menos:

> Hay gente que tiene tanto o más veneno que Sonic Youth, y lo que echo en falta en estos grupos nuevos es veneno (Anitua en Herreros, 1995, *Rockdelux* 115, enero, p.17) .

Número 147, noviembre de 1997. "Portishead, azul y negro". En la entrevista a un grupo relevante de la música electrónica de los noventa, los británicos Portishead, se alude a Azul y Negro, grupo español de la década anterior que, con base también en la electrónica, hacía una música completamente distinta a Portishead. El contenido de la entrevista de David S. Mordoh termina por desvelar el significado del título.

> Blue en inglés puede significar azul o triste […] El caso es que blue, en inglés, define a Portishead. A pesar de la escuela hip-hop de Barrow como DJ, las canciones son lentas, de palpitar suave en contraste con la densidad de los fondos, donde conviven pasajes de scratch intenso con el blues emanante de la garganta femenina. El remate de la portada azulada reincide en la tristeza: fragancia de jazz de madrugada, romanticismo desaforado en las narraciones, sensación de ceniceros llenos y copas vacías y, sobre todo, de viejos tiempos en conflicto con una visión musical de vanguardia (Mordoh, 1995, *Rockdelux* 115, enero, p.19).

Antes de haber leído la entrevista, el título solo tiene sentido para el lector que sabe inglés y conoce la música de ambos grupos aludidos, pero adquiere significado una vez leída la entrevista. Una conversación en la que, además, se incide en la relación entre este grupo y otro de la misma ciudad, Massive Attack, cuyo primer disco se titula, precisamente, *Blue Lines*.

Número 98, junio de 1993. "Maria McKee, Absolutely Sweet Marie". Mención directa al título de la canción de Bob Dylan para destacar la amabilidad con la que la cantautora entrevistada contesta a las preguntas del entrevistador, David S. Mordoh.

Número 103, diciembre de 1993. "Red House Painters, sentados en el muelle de la bahía". El grupo es de la bahía de San Francisco, donde se desarrolla la entrevista. Esto da pie al redactor, Nando Cruz, para aludir con el título a la célebre composición de Steve Cropper y Otis Redding, "(Sittin' On) The Dock of the Bay", de 1968, canción en la que, además, se describe una situación tan apacible como la que se percibe en el desarrollo de la entrevista.

Número 109, junio de 1994. "Cool Jerks, jammond, jammond". Nando Cruz entrevista a un grupo español que hace música soul. De la entrevista se desprende que, para la banda de Torrejón de Ardoz, el órgano tipo hammond es un instrumento indispensable, lo que le permite al redactor aludir al título de la película *Jamón, jamón* de Bigas Luna (1992), y hacer un juego fonético con las palabras hammond y jamón.

Número 126, enero de 1996. "Maddening Flames, maneras de sentir". Esta vez, el juego de palabras alude a una canción legendaria dentro del llamado rock urbano español, "Maneras de vivir", compuesta por Tony Urbano del grupo Leño en 1981. El rock urbano es un género del que *Rockdelux* se desmarca abiertamente en su línea editorial –aunque entrevista a Rosendo Mercado, máximo exponente del género (número 92, diciembre de 1992) con mucho respeto– pero es habitualmente denostado por la revista y no tiene nada que ver con el sonido del grupo andaluz Maddening Flames, un joven cuarteto que canta en inglés y que *Rockdelux* censa dentro de la escena indie nacional de mediados de los noventa. Al aludir al título de Leño, adaptándolo para hablar de Maddening Flames (cambiando "vivir" por "sentir") el autor, Blas Fernández, acentúa el desmarque con la generación anterior.

Número 127, marzo de 1996. "Los Planetas, Indie Class Heroes". Xavier Cervantes entrevista al grupo de Granada, al que otorga categoría de punta de lanza del indie nacional, algo sobre lo que, para entonces, *Rockdelux* no tiene dudas. Para ello, el redactor alude a la canción "Working Class Hero", de John Lennon (1971), en la que ex Beatle reflexiona sobre las clases trabajadoras británicas y su absorción por las clases medias capitalistas.

Número 147, noviembre de 1997. "Tindersticks, cortina rasgada". Ramón Llubiá incorpora al título el título del disco que ha publicado el grupo británico: *Curtains* (1997) –"cortinas" en español– y, aludiendo a la película de 1968 de Alfred Hitchcock *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*, tal y como se estrenó en España), describe algo de la música del grupo, el dolor, la pérdida y el desgarro que se desprende de sus canciones y de sus letras.

Número 168, noviembre de 1999. "Beck, Lovesexy". La entrevista con el californiano Beck se titula como un disco de Prince (*Lovesexy*, 1988) porque el texto plantea las similitudes y

diferencias entre dos artistas que, en opinión de *Rockdelux*, han dominado la década de los ochenta (Prince) y la de los noventa (Beck).

Número 172, marzo del 2000. "Primal Scream, grupo salvaje". Una nueva alusión cinematográfica. La entrevista con Bobby Gillespie, líder del grupo Primal Scream, depara un encuentro con un artista muy contundente en sus declaraciones: "Muestra su frustración escupiendo sobre el Pentágono, la mafia multinacional y la apatía democrática" (Lenore, 2000, *Rockdelux* 172, marzo, p.16), y verbalmente agresivo con el periodista. Por otro lado, la reciente edición de un disco titulado *XTRMNTR* (se traduce como "exterminador") en el que la banda endurece notablemente su sonido, le da pie a Víctor Lenore para aludir con su título a la película de 1969 *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (*Grupo salvaje* en su estreno en España), un film que tiene una considerable carga de violencia en su argumento y estética.

Estos son solo algunos ejemplos. Las alusiones cinematográficas son muy habituales en los títulos de la entrevistas en *Rockdelux* y *Factory*: "El sueño eterno" (número 99, julio/agosto de 1993), "Habitación con vistas" (*Factory* número 4, octubre de 1994), "Remando al viento" (número 116, febrero de 1995), "El amor en los tiempos del cólera" (número 121, julio/agosto de 1995), "Orfeo negro" (número 126, enero de 1996), "The Last Waltz" (*Factory* número 10, abril de 1996), "El Rey León" (número 129, abril de 1996), "El perfume" (número 134, octubre de 1996), "La sangre de un poeta" (número 136, diciembre de 1996), "El bosque animado" (*Factory* número 13, enero de 1997), "El desencanto" (*Factory* número 19, julio de 1998), "Once Upon a Time in the West" (*Factory* número 19, julio de 1998), "La bella y la bestia" (número 156, octubre de 1998), "El paciente inglés" (número 167, octubre de 1999), "Psicosis" (número 172, marzo del 2000), "American Beauty" (número 173, abril del 2000), "Una historia verdadera" (número 174, mayo del 2000), "En el nombre del padre" (número 176, julio/agosto del 2000), "Mujeres al borde" (número 180, diciembre del 2000), etc.

El último caso mencionado da pie para mostrar que, acudiendo de nuevo al libro de estilo de *El País*, este diario penaliza por regla general los títulos tomados de piezas cinematográficas o musicales, una práctica muy habitual en las revistas estudiadas.

> Un recurso fácil y reprobable es titular con otros títulos; es decir, aplicar a un reportaje un título de película, de obra literaria o de una canción. Esta práctica de muestra escasa imaginación y abundante pereza mental. Tampoco sirve retocar el título original modificando algunas palabras. Ejemplos: "Crónica de una dimisión anunciada", "La alargada sombra del golpe de Estado", "Futbolistas al borde de un

> ataque de nervios". Es muy difícil ver excepciones ingeniosas y divertidas en esta práctica rechazable, pero pueden darse: "Pedro Ruiz, el prisionero de Hacienda". No obstante, conviene huir de los titulares formados con otros títulos ya conocidos (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.76).

También es notable, en *Rockdelux* y *Factory*, la cantidad de entrevistas cuyo título está escrito íntegramente en inglés, lo que sin duda ha contribuido a una imagen de anglofilia que la revista ha ido adquiriendo. Titular en inglés es una tendencia acusada en *Rockdelux* entre 1992 y 1997. Algunos ejemplos son: "Public Enemy, Black & Brain", "Sonic Youth, More Than Ever" (ambos en el número 89, septiembre de 1992), "Cool Jerks, Soul Tellers" (número 98, junio de 1993), "Front 242, Living By Numbers" (número 102, noviembre de 1993), "Elvis Costello, The Attraction Is Back!" (número 107, abril de 1994), "Chaka Demus & Pliers, One Nation Under a Groove" (número 107, abril de 1994), "Sonic Youth, The Interview (Technique)" (número 108, mayo de 1994), "The Auteurs, Wild Bunch Poets", (número 110, julio/agosto de 1994), "Los Planetas, Disorder" (número 112, octubre de 1994), "Unsane, Unsane in the Brain" (*Factory* número 4, octubre de 1994), "Gang Starr, Reality Vibes" (número 113, noviembre 1994), "Nothing, Something Compares To You" (*Factory* número 5, enero de 1995), "Belly, Bizarre Rock Quartet" (número 117, marzo de 1995), "Stereolab, The New Wave Of The Neu Wavl" y "Massive Attack, Cool World" (ambos en el número 126, enero de 1996), "Frank Black, Adult Oriented Punk" (número 128, marzo de 1996), "Touch And Go" (*Factory* número 10, abril de 1996), "Porno For Pyros, Urge Overpeace" (número 131, junio de 1996), "Suede, Reintroducing the Band" (número 136, diciembre de 1996) y "Donovan, Meditation Man" (número 139, marzo de 1997). Muy de cuando en cuando, puede aparecer también un título escrito en francés: "Saint Etienne, club privé" (número 96, abril de 1993), "Air, le Group qui fait pop" (número 151, abril de 1998) o "Bertrand Bretsch, pour homme" (*Factory* número 20, octubre de 1998). Cuando una entrevista tiene un título en un idioma distinto al español, se observan siempre las normas que establece la lengua correspondiente en cuanto a la presentación de obras artísticas. Dicho de otro modo, si el título esta en inglés, la primera letra de cada palabra se presenta en mayúscula. Si es en francés, la norma establece que solo se escriba en mayúsculas la primera letra de la primera palabra, lo mismo que en español.

A partir de 1997, la tendencia de *Rockdelux* y *Factory* de emplear títulos escritos en inglés se atenúa sensiblemente, hasta casi desaparecer al final de la década estudiada.

b) ESTILO: CÓMO SE REDACTAN LAS ENTREVISTAS

En una revista como la que se estudia en esta Tesis, el aspecto formal está completamente ligado a los contenidos y al estilo. Lo explicado en párrafos anteriores corresponde al aspecto formal (títulos, pies de foto), pero no puede desvincularse del estilo. Lo que a continuación se aborda es el estilo de redacción de las entrevistas en *Rockdelux*, en contraste con lo que dictan los manuales de estilo de la prensa escrita. *Rockdelux* no tiene un manual de estilo ni da indicaciones a sus colaboradores, pero sí hay ciertas convenciones no escritas, como las llama Xavier Cervantes, en el estilo en que los colaboradores veteranos escriben, que es el que adoptan los que llegan a la revista.

> Nunca hubo un libro de estilo, pero sí algunas convenciones no escritas que adoptan los redactores, más por mimetismo que por ser normas establecidas como tales. Es inevitable que, si lees habitualmente una revista y te gusta como escriben en ella, cuando entres como colaborador adoptes de forma inadvertida aquellos rasgos que te atraen (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

El título de las entrevistas de *Rockdelux* no es un entrecomillado de la persona entrevistada. Siguiendo la técnica vista en los pies de foto, se alude en él al disco que convierte en noticia al artista entrevistado o a su trayectoria. Por ejemplo, en la entrevista de Víctor Lenore al grupo madrileño Migala en 1998 (número 148, enero), el titular es "Tres horas de invierno". Lenore alude así al título del disco recién publicado (*Diciembre 3 a.m.*). Este tipo de titular breve, que denota el conocimiento del periodista sobre el artista, es el que se emplea casi siempre en *Rockdelux*. La única excepción detectada es la entrevista a Seguridad Social en mayo de 1993 (número 97), cuyo título es un entrecomillado de los entrevistados: "El futuro del rock tiene que pasar por caracteres hispanos". Por su parte, en *Factory* hay otra excepción: la entrevista de Abel González a Albert Pla (número 17, enero de 1998), cuyo título es "A mí me hace gracia todo", frase extraída de la conversación, aunque presentada sin entrecomillado.

El libro de estilo de *El País* contempla tres modalidades de entrevista: la entrevista de declaraciones, la entrevista-perfil y una tercera, resultado de la mezcla de ambas. Esta última está reservada a los suplementos diarios y dominicales. La primera modalidad, la entrevista de declaraciones, se presenta en forma de preguntas y respuestas y no da lugar a la interpretación.

> La entrevista de declaraciones es un género mediante el que se informa lo más objetivamente posible de la conversación mantenida por el periodista y un

> personaje de interés. Por tanto, se trata de un género informativo, no interpretativo (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.55).

Rockdelux ofrece una gran variedad de estilos de entrevistas. A menudo estos estilos se mezclan en un mismo texto, algo a evitar rigurosamente en un diario. Tampoco se observan otras normas de los periódicos, como presentar las preguntas precedidas de una P de "pregunta" y las respuestas con una R de "respuesta", como hace *El País,* aunque sí se presenta el nombre del entrevistado entre paréntesis en cada respuesta, si la modalidad adoptada es la de entrevista de declaraciones. No hay normas acerca del sangrado del texto ni sobre el uso de negritas u otros resaltados en *Rockdelux*. En una época determinada (1995-1996), las entrevistas de *Rockdelux* presentan una primera línea en negrita y el resto del texto en letra redonda, independientemente de la voz que hable en esa primera línea, es una práctica que desaparece poco tiempo después.

Por otra parte, *El País* fija también como norma que, en las entrevistas de declaraciones:

> …no se deben intercalar comentarios al transcribir la conversación. Este tipo de información (reacciones del entrevistado al recibir o contestar una pregunta, oposición a responder o abordar determinadas cuestiones, etcétera) ha de incluirse en la presentación (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.56)

En parecidos términos se describe en el manual de estilo de *El Mundo* la forma de presentar una entrevista. Este rotativo distingue los dos primeros tipos de entrevista que diferencia *El País*, solo que los identifica como "entrevista pregunta-respuesta" y "entrevista reportajeada". Como tercera opción de entrevista, *El Mundo* propone el modelo "testigo directo", donde tiene cabida el uso de la primera persona. Es un modelo que también se emplea en *Rockdelux*.

> *El Mundo* ha sido pionero, en nuestro país, en la publicación sistemática de piezas de este género, variante original del reportaje y de la crónica, que aprovecha la presencia del propio periodista en el lugar del acontecimiento (generalmente, claro está, de los programados, pero también de los espontáneos). La viveza y la inmediatez inherentes a estas informaciones les confieren características diferentes, en particular la del uso de la primera persona del singular, que está proscrito en las otras informaciones del periódico (*Libro de estilo de El Mundo*, 1996, p.25).

Veamos un ejemplo de entrevista en *Rockdelux*. Ramón Llubiá mantiene una conversación con Eric Erlandson, miembro del grupo norteamericano Hole, en 1995. En su pregunta al músico, el periodista dirige al lector un inciso privado, entre paréntesis, para explicar una cuestión sobre

la pregunta que va a formular, la función de los músicos a los que se refiere, algo que, lógicamente, el entrevistado ya conoce. Durante la respuesta, explica, dirigiéndose nuevamente al lector, lo que el lenguaje no verbal y gestual del entrevistado le transmite. Llubiá ofrece esta información intercalada en la respuesta que recibe y reproduce.

> Con la incorporación de Patty Schemel (batería) y la desaparecida Kristen Pfaff (bajista, ambas sustituían respectivamente a las originales Caroline Rue y Jill Emey) debisteis pensar que volvíais a tener una formación estable. ¿Es ahora Melissa Auf Der Maur la bajista definitiva de Hole? "Sí, probablemente ella grabará el próximo álbum. Eso, si aguanta" (se le nota un tono entre amargo y bromista). "Nunca puedes asegurarlo, pero de momento está en la banda" (Llubiá, 1995, *Rockdelux* 118, abril, p.5).

La conversación avanza. El periodista se aventura a hacer una pregunta sobre un suceso trágico que ha envuelto al grupo en las últimas semanas; la muerte de uno de sus miembros. Entre paréntesis, Llubiá explica al lector que existe la teoría de que fuera un caso de suicidio. Cuando formula la pregunta, ésta causa una reacción de rechazo; al entrevistado no le ha sentado bien y reprueba al periodista el haberle preguntado por un tema delicado. Ramón Llubiá transmite al lector la ruptura que esto causa en la armonía del clima conversacional, y comparte con él una disculpa que dirige al entrevistado pero que no reproduce como parte de la conversación con él ("esperaba algo así y me disculpo"). También comparte con el lector una reflexión: para que la entrevista vaya por buen puerto, será mejor no preguntar más sobre temas escabrosos.

> Sobre la muerte de Kristen (apareció en su bañera, víctima de una sobredosis), se rumoreó que pudo haber sido un suicidio, algo que nunca quedó muy claro. ¿Qué teoría tenéis formada al respecto? "Ésta no es una buena pregunta. Es muy triste que Kristen ya no esté entre nosotros y yo estoy convencido de que no quiso suicidarse. No es una buena pregunta". (Esperaba algo así y me disculpo. Ahora queda claro que en adelante no serán muy bien recibidas las preguntas sobre difuntos. Sobre ninguno de ellos[23]) (Llubiá, 1995, *Rockdelux* 118, abril, p.5).

[23] Hole es el grupo de Courtney Love, viuda de Kurt Cobain, que falleció un año antes, en abril de 1994, también en circunstancias sin aclarar. Muchas entrevistas que se le hacen al grupo tocan ese tema, Llubiá lo sabe.

El modo de redactar la entrevista en *Rockdelux* no es el que corresponde a una entrevista de declaraciones en un diario. Según su manual de estilo de *El País*, la entrevista-perfil permite en cambio una mayor flexibilidad de formato, al prescindir de la fórmula pregunta-respuesta.

> Este tipo de entrevista admite una mayor libertad formal. En este caso, se pueden incluir comentarios y descripciones, así como intercalar datos biográficos del personaje abordado. Admite también una mayor libertad formal, al no ser necesaria la fórmula pregunta-respuesta en todo el texto (*Libro de estilo de El País*. 2014, p.59).

Como se ha explicado, las entrevistas se inician en *Rockdelux* mediante una doble entradilla. Vemos un ejemplo: Diego A. Manrique entrevista a Javier Corcobado para *Rockdelux* (número 106, marzo de 1994). La que se reproduce es la entradilla arquetípica de *Rockdelux*. En ella, se incluyen algunos elementos extraídos de la conversación que aún no hemos empezado a leer. Además, se omite el nombre del entrevistado –que se presenta en tipos de gran tamaño en la misma página–, y se presenta en mayúsculas al autor de la entrevista.

> Le aburre que se mencione a Nick Cave en relación con su obra; le emociona más hablar sobre la influencia de Raphael en sus primeros años conscientes. Un día, un chico que iba para delineante técnico, conoció la "literatura ponzoñosa: Bukowski, Burroughs, Luis Martín Santos". Y se embarcó en vertiginosa y agitada trayectoria: 429 Engaños, Mar Otra vez, Demonios Tus Ojos, Chatarreros de Sangre y Cielo, Cría Cuervos. Con este último grupo ha publicado el truculento *Boleros enfermos de amor, volumen I*. Diego A. Manrique le invita a hablar (1994, *Rockdelux* 106, marzo, p.50).

Este modo de recoger las declaraciones del entrevistado, omitiendo las preguntas y/o haciendo saltos en el tiempo (Manrique aún no ha empezado la entrevista pero intercala una frase que el entrevistado le dirá más tarde), es uno de los rasgos de estilo más reconocibles de *Rockdelux*.

La segunda modalidad de entrevista tipificada por *El País*, la entrevista-perfil, tampoco se ajusta del todo al estilo de *Rockdelux*. Licencias como la doble entradilla o la presentación del redactor en tercera persona, no tienen cabida en las páginas de un diario. Sin embargo, sí podría tener un reflejo la revista barcelonesa en las entrevistas destinadas a los suplementos del periódico. En el caso de *El País*, es el tipo de entrevista en el que los dos estilos anteriormente explicados se mezclan, y donde cabe que en la introducción figuren:

> … algunas expresiones del entrevistado que resulten significativas y que incluso aparezcan posteriormente durante la conversación estricta. Asimismo podrá intercalar comentarios o descripciones, documentación o datos biográficos. En este caso es viable la coletilla final, siempre que responda al contenido de la entrevista y no establezca conclusiones aventuradas o editoriales (*Libro de estilo de El País*. 2014, p.60).

El ejemplo que se presenta a continuación emplea una técnica similar, aunque el salto en el tiempo se da en sentido inverso, hacia atrás y no hacia adelante. Nando Cruz entrevista a la artista británica PJ Harvey. En el párrafo final de su texto, intercala una frase que la entrevistada le ha dicho en algún momento de la conversación, aunque no puede saberse cuándo.

> Entregada su última obra maestra, su ambición creativa se mantiene intacta. "No creo haber alcanzado la plenitud como artista. Creo que estoy en proceso de desarrollo, pero voy a continuar trabajando y explorando Para mí, la música es la única forma que tengo de expresar mis sentimientos, cualesquiera que sean, de una manera satisfactoria". En realidad, lo único que puede irritarnos es habernos rendido tan pronto. Haber claudicado ante la dolorosa expresividad de *Dry* cuando en realidad *Rid Of Me* era aún más crudo (Cruz, 1995, *Rockdelux* 119, mayo, p.4).

Nando Cruz, uno de los especialistas entrevistadores en *Rockdelux*, conversa en otra ocasión con Stuart Staples, vocalista del grupo británico Tindersticks. El periodista construye su propio juicio del grupo y de su sonido en base a las frases extractadas de la conversación, que intercala entrecomilladas en su propia reflexión.

> "Tal vez pueda sorprender, pero dos de los mejores discos que he escuchado este año son los de Pavement y Flaming Lips. Me siento más cerca de ellos que de American Music Club o Red House Painters". E insiste cuando sale en la conversación "A Marriage Made In Heaven", el single en que colaboró Nicky, de Huggy Bear: "Aunque somos diferentes, somos similares en cuanto a la actitud ante la música. Es eso lo que nos define. Nos sentimos más identificados con la actitud de, por ejemplo, Flaming Lips, que con la de cualquier grupo que utilice un violín". Y ahí reposa parte de la clave de Tindersticks. Dentro de su elegante clasicismo, subyace una arrogante inquietud que no debemos llamar experimental ni transgresora, tal vez una inquietud profesional (Cruz, 1995, *Rockdelux* 121, julio/agosto, p.11).

El estilo de las entrevistas que se practica en *Rockdelux* en la época estudiada bascula entre la entrevista de declaraciones, tal y como la tipifica *El País* –entrevista de pregunta-respuesta, según *El Mundo*– y la entrevista-perfil o reportajeada, según el término con el que designa este tipo de entrevista, respectivamente, cada uno de los diarios consultados. A diferencia de lo que establecen los manuales de estilo de la prensa generalista, la opinión del redactor se intercala en *Rockdelux* casi de forma constante entre las frases del entrevistado, así como las descripciones de los sucesos o circunstancias que rodean el propio acto conversacional, sea en persona o por teléfono, y puede condicionarlo de alguna manera.

Mediante guiones largos o paréntesis, el redactor le describe al lector la situación, el lenguaje gestual del entrevistado, el entorno en el que se da la conversación, las interrupciones que se producen, etc. Asimismo, a menudo se omite la pregunta para que la respuesta intercalada agilice el relato. Es el caso de la entrevista de Miguel Martínez a Margo Timmins, vocalista del grupo canadiense Cowboy Junkies, en el año 2000 (número 142, marzo). El punto de partida de la entrevista es la letra traducida de una de las canciones que canta en su reciente disco.

> "Voy a golpear a mi hombre hasta sentirme satisfecha", canta Margo Timmins en la versión de "Me And The Devil Blues" de Robert Johnson que aparece en el debut de Cowboy Junkies, *Whites Off Earth Now!* (Latent Recordings, 86-RCA, 91), cambiando así, con su voz de nana angelical y de forma sutil, el sexo del protagonista de la canción. Al otro lado del teléfono, desde Canadá, la oigo reír mientras un intruso y sus ladridos intentar boicotear esta entrevista. "Dios mío, el perro me está destrozando la camiseta". Se reirá más veces, por ejemplo al bromear sobre Shania Twain –"mi teoría es que la música es un proceso que avanza en círculos, así que espero que ella no vaya a seguir controlando este mundo toda la vida" –, y también el perro ladrará más veces, entre pregunta y pregunta, pero sin recibir golpes. Para pegar ya están los hombre basura, presos del *devil blues*, que apalean a mujeres (Martínez, 2000, *Rockdelux* 172, marzo, p.24).

El extracto de la entrevista de Miguel Martínez a la canadiense Margo Timmins presenta otro de los rasgos de estilo de *Rockdelux*; la primera vez que se cita un disco dentro del cuerpo de texto, el título del disco se acompaña entre paréntesis de la siguiente información: nombre del sello discográfico que lo publica, nombre de su distribuidora en España y año de edición. Es una premisa que se cumple casi siempre en los textos publicados en el tiempo investigado. En este caso, es Jordi Bianciotto quien firma una entrevista al grupo británico Elastica en 1995.

Además de la cuestión del título del disco, puede apreciarse también que la pregunta no se formula, o no se presenta formulada, sino que se intercala la respuesta recibida.

> En cualquier caso, el veredicto de los medios –cuyo efecto dominó ya ha alcanzado, por ejemplo, a *El País de las Tentaciones*– es unánime: Elastica y su primer álbum –*Elastica* (Deceptive-Geffen, 95) – son la cabeza visible de un movimiento que va a salvarle la vida al supuestamente maltrecho pop internacional. Donna, aguafiestas, insiste en desmentir tanto halago. "No queremos salvar a nadie. Ni siquiera sé si nos salvaremos a nosotros mismos. Solo somos una banda que hace su música. En realidad, es bastante difícil saber por qué hemos llegado a un público tan amplio, porque no somos una banda mainstream, sino underground" (Bianciotto, 1995, *Rockdelux* 120, junio, p.10).

Las entrevistas procuran, en *Rockdelux* y *Factory*, describir de la manera más precisa posible todo aquello que incide de algún modo en el proceso comunicativo que se da entre entrevistador e invitado. Si el invitado acude a la cita solo o acompañado, si el encuentro se desarrolla en un hotel, la oficina de una discográfica o un domicilio particular, la relación previa que ambos hayan podido tener en el pasado, etc. Todo ello cobra importancia en el relato que hace Diego A. Manrique para introducir la entrevista que le hace en 1992 al músico Javier Corcobado. Según la técnica de la doble entradilla, la reproducida sería la segunda, a texto corrido.

> Desconcierto. Cuando Corcobado se presenta en mi salón con Ana Díaz –compañera actual y algo así como manager personal– descubro lo incómodo de la situación: les conozco desde hace diez años y es la primera ocasión en que hay un magnetofón por medio. Y eso me obliga a extrañas contorsiones, me violenta el pasar del trato-de-tu-a-tú a las convenciones del interrogatorio de prensa […] En lo personal, los engaños de esa criatura carismática, inspirador de una nutrida tendencia del rock underground nacional y conocido por sus tendencias autodestructivas, que ahora me mira desde el otro lado de la mesa, bronceado y saludable, elegante y lúcido, divertido ante los problemas de mi Sony (malditas pilas gastadas, que obligan a interrumpir la conversación un par de veces) (Manrique, 1994, *Rockdelux* 106, marzo, p.50).

c) LA OPINIÓN DE REDACTOR EN LAS ENTREVISTAS

En *Rockdelux* es muy habitual que las opiniones del entrevistador se viertan a lo largo del texto, especialmente al formular las preguntas. Al no haber un libro de estilo en la revista, pueden verse entrevistas de todo tipo; cada entrevistador tiene su estilo al plantear la entrevista y al redactarla posteriormente, pero es significativa la carga de opinión que se encuentra en las entrevistas publicadas. Los ejemplos, a lo largo de su trayectoria, son muchos, se destaca aquí parte de una entrevista de Nando Cruz al grupo asturiano Australian Blonde.

> Sí, a juzgar por los discos y por todas las veces que os he visto en directo, pienso que las influencias están ahí y se ven, pero que tenéis una manera de hacer las cosas muy personal, muy sencilla y efectiva a la vez… (Cruz, 1994, *Rockdelux* 105, febrero, p.40).

En este caso concreto, la opinión vertida por Nando Cruz sobre la música del artista entrevistado es positiva, alaba el trabajo del grupo. Pero no siempre es así; son relativamente frecuentes las entrevistas en *Rockdelux* en las que no hay una sintonía entre entrevistador y entrevistado, lo que genera una tensión que condiciona el desarrollo de la conversación. En una entrevista de Víctor Lenore al grupo británico Suede en *Factory* (número 23, julio de 1999), el redactor construye la pieza basándose en la tensión generada entre los participantes en la conversación que el propio Lenore guarda para sí, según su entradilla, "entre los veinte minutos más incómodos de su vida".

> Mal comienzo; dos estrellas del pop sin medios de saciar su hambre. Para desgracia de todos, la entrevista se ha fijado a las 11.30, entre el cierre del servicio de desayunos y la apertura del restaurante. Tampoco hay cocina de guardia. Ante semejante negligencia hostelera, de poco sirve interesarse por la salud del teclista Neil Codling (enfermo en Londres) o pedir amablemente a Brett que se quite las gafas oscuras. Mejor limitarse a agradecer cuarenta segundos de información válida. Ayer, en la presentación del disco en Madrid, se me hizo raro que no tocarais canciones de *Suede* (93) y *Dog Man Star* (94). (Simon): "Tendrás que acostumbrarte. No volveremos a tocar esos discos". (Brett): "Fue una decisión rápida y unánime" (Lenore, 1999, *Factory* 23, julio, p.6).

La entrevista desvela las claves que han generado la tensión en el encuentro: por un lado, el hambre de los músicos entrevistados, a quienes no les han traído nada para comer. Por otro, la

falta de interés que tienen en la prensa musical. Al final de la entrevista, los músicos se relajan y reconocen al periodista que tienen una opinión negativa de la prensa musical porque utilizan al grupo como un punto de apoyo para exponer su visión de las cosas. Víctor Lenore, el redactor de la entrevista, comparte con los lectores todos estos condicionantes que afectan al proceso comunicativo entre periodista y músicos.

En otra ocasión, Jesús Llorente entrevista al grupo norteamericano Come (número 149, febrero de 1998). Por la forma de plantearse la pregunta, es poco probable que haya sido así formulada al entrevistado; la introducción es larga y se emplea una metáfora que dificulta su comprensión. Lo que hace el redactor es formular la pregunta. Después, una vez recibida la respuesta, redacta la entrevista incluyendo a, modo de introducción, una metáfora sobre naipes.

> Es posible que los nuevos temas parezcan naipes relucientes introducidos en una ya manoseada baraja, que atraen más por su novedad y brillo que por su valor. Pero siguen abundando más los ases que los cincos. ¿Veis *Gently Down The Stream* como la lógica continuación de *Near Life Experience*? (Llorente, 1998, *Rockdelux* 149, febrero, p.8).

En la introducción, Llorente vierte su opinión sobre la música del grupo, en concreto, sobre sus nuevas composiciones. Es algo que el lector no puede identificar si es parte de la conversación o ha sido añadido posteriormente. También hay opinión vertida en la entrevista de Román F. Añaños al grupo Ride (número 87, junio de 1992) que se reproduce aquí:

> Creo que cuando uno es consciente de preferir un estilo de música y piensa de alguna forma en emularlo […] Escuchando vuestras canciones me da la impresión […] A mí no me parece mal esa idea de la fuerza y la energía. Pero a veces os echáis atrás […] Yo prefiero las canciones más concisas, en las que hay un ímpetu más claro (Añaños, 1992, *Rockdelux* 87, junio, p.10).

Queda claro que, en *Rockdelux*, el estilo es el que cada colaborador tiene o desea imprimir a su texto. No hay más normas que la de observar el modo en que se presenta la información del artista entrevistado y de su obra, proporcionar la información de factura del disco la primera vez que se menciona y ser muy correcto en los datos proporcionados, en relación al nombre artístico del artista o banda y al título del disco, por ejemplo.

Antes de cerrar la cuestión del estilo de las entrevistas, es necesaria una puntualización: durante un tiempo, primeros años noventa, existe en *Rockdelux* una sección titulada "Galería de

estrellas" en la que se entrevista a artistas muy lejanos a su línea de contenidos. Como explica Francesc Vaz, director ejecutivo de la revista (ver capítulo 1), en ocasiones, los sellos discográficos se interesan por aparecer en la revista debido al prestigio adquirido por la marca *Rockdelux*, incluso cuando los artistas que llevan tienen poco en común con la revista.

Lo mismo sucedió en 1991 con las entrevistas. Algunas compañías, cuyos artistas sonaban habitualmente en *Los 40 Principales* y salían en programas de televisión como *Rockopop* –a ambos les criticaba *Rockdelux* muy duramente en sus editoriales– acordaron entrevistas con esos artistas en *Rockdelux* pese a saber que la revista no les iba a mostrar gran consideración. *Rockdelux* aceptó llevar a sus páginas a estos artistas, pero les dispensó un trato diferente al de los artistas habituales en sus páginas. Dejando claro que el interés de esos entrevistados no era musical, los lleva a una nueva sección titulada "Check this out! Galería de estrellas" –más tarde se recorta el nombre a "Galería de estrellas" – maquetada a página completa de forma que el texto, de color rosa fuerte y tipografía cargada, rodea una fotografía enmarcada del entrevistado sobre un fondo blanco. La entrevista la hace siempre Jesús Rodríguez Lenin, uno de los redactores más incisivos de la revista, que presenta la sección como:

> …una página dedicada a glosar los cotilleos más íntimos de nuestras figuras nacionales del momento. Música al margen, claro (R. Lenin, 1991, *Rockdelux* 71, enero, p.23).

Desde que se estrena, en enero de 1991 (número 71) con una entrevista a Nacho Campillo de grupo Tam Tam Go!, por la sección pasan algunos de los artistas que menos interesan a *Rockdelux*, como La Unión, Raúl Orellana, Pablo Carbonell, Los Secretos o Héroes del Silencio, a cuyo líder Enrique Bunbury el periodista le pregunta cuánto tiempo se pasa al día frente al espejo y qué opina de la campaña "Póntelo, pónselo" del Ministerio de Sanidad para prevenir el SIDA. El tono es frívolo y la música queda, como decía la presentación, a un lado.

> La tensión era siempre un poco menor de lo que parecía al leer esas entrevistas, que parecía que iban a saltar chispas. Pero la había, claro, yo hacía preguntas que dejaban su supuesto valor musical en cuestión. Eso no es fácil de encajar, cosa que hacían muy bien, eran muy amables (Entrevista telefónica a Jesús R. Lenin, 2014, 12 de noviembre).

Curiosamente, más de veinte años después, el propio Rodríguez Lenin sería el firmante de una de las entrevistas más tensas que se han visto nunca en *Rockdelux*, la realizada al asturiano

Nacho Vegas (número 327, abril de 2014). La diferencia es que Nacho Vegas es uno de los artistas más respetados por la revista.

En "Galería de estrellas", el titular sí solía ser una frase entrecomillada del entrevistado, pero estas entrevistas no se han considerado parte de la investigación por su naturaleza particular; no están enfocadas hacia la música y lo único que podrían aportarnos es el estilo agresivo de una revista que siempre ha utilizado el desmarque como forma de construir su identidad, pero esto se aprecia mejor en otros muchos textos.

Como curiosidad, se recoge el caso particular de una de las artistas hoy más respetadas en *Rockdelux*: Christina Rosenvinge. La compositora madrileña ha sido portada de *Rockdelux* en dos ocasiones, la última al tiempo de escribir esta Tesis, en abril de 2015 (número 338) en el que Elena Cabrera le hace la entrevista central. Pero, en 1992, Christina Rosenvinge apenas empezaba su carrera en solitario, después de haber sido parte del dúo Alex & Christina. Arrastraba un pasado reciente como artista muy radiada y televisada en los programas de más audiencia, donde actuaba en playback. *Rockdelux* no la tomaba en serio. Jesús R. Lenin la presenta como "la muchachita que cantara cosas como 'Dulce maldición' (en la OTI), 'Chas y aparezco a tu lado' o 'Mil cambios de color'…" La primera pregunta es sobre la separación de Alex & Christina. La entrevistada no oculta cierto malestar por el tono de la misma.

> ¿Hiciste ¡chas! y desapareciste de su lado? "La verdad es que intento hacer las cosas un poco mejor que todo eso" (Rosenvinge y R. Lenin 1992, *Rockdelux* 87, junio, p.55).

El resto de la entrevista deja entrever la condescendencia con la que el periodista se dirige a la artista, a quien pregunta por su vida personal ("¿Has sentido eso tan de moda hoy en día que llaman acoso sexual en el trabajo? Sé sincera Christina") y sentimental ("¿Te gusta porque es de tu novio o es tu novio porque te gusta el libro[24]?"). Rosenvinge empezaba entonces a cambiar de estilo musical, iniciando una trayectoria que le haría ganarse completamente el respeto de *Rockdelux,* pero en 1992 todavía era vista como una artista menor. Dicho de otro modo, un personaje idóneo para la "Galería de estrellas" de Rodríguez Lenin.

Queda claro que, en la trayectoria de *Rockdelux*, "Galería de estrellas" es una excepción. Sin llegar a ser tan agresiva en su enfoque, la sección "Stock" de Jordi Turtós tampoco se considera

[24] Se refiere a *Lo peor de todo* (Alfaguara, 1992), primera novela de Ray Loriga, pareja sentimental de Christina Rosenvinge en la época.

relevante en la investigación. Son entrevistas a una página con grupos igualmente alejados de la línea editorial de la revista como La Frontera o Rosas Rojas. La sección apenas dura un año.

El resto de entrevistas giran siempre en torno a la música, profundizando en la obra del artista y en sus motivaciones y dificultades a la hora de expresar su arte.

d) PROCEDIMIENTO: CÓMO SE HACEN LAS ENTREVISTAS

La forma de elaborar las entrevistas en *Rockdelux* es un reflejo de la realidad periodística musical. Los artistas conceden entrevistas cuando son noticia por la reciente –o próxima– publicación de un nuevo disco. Sus respectivas compañías organizan la promoción, uno de cuyos compromisos innegociables es conceder entrevistas. Esto supone, por un lado, que los artistas tienen algo de lo que hablar por encima de todas las cosas, la obra que los hace noticia y que, lógicamente, tanto ellos como sus compañías desean dar a conocer. De modo que gran parte de la conversación está destinada a girar en torno a ese disco recién publicado o a punto de publicarse. En este último caso, es muy probable que el periodista no haya podido escuchar el disco o solo lo haya podido hacer una vez, en una audición exclusiva para la prensa. Por otro lado, dependiendo de la repercusión mediática que pueda tener el artista, las entrevistas pueden estar organizadas en forma de rueda por la que van pasando los medios, uno detrás de otro, en turnos de diez o veinte minutos o limitados a un número de preguntas, con el consiguiente cansancio acumulado que puede darse en el artista, aburrido de dar las mismas explicaciones o de enfrentarse a periodistas poco informados.

De este condicionante de la labor periodística musical se habla poco. Por eso, es relevante lo que escribe Nando Cruz en la sección de cartas de *Rockdelux* en 1993 (número 99, julio/agosto) contestando a un lector. Nando Cruz se refiere a la entrevista al grupo norteamericano R.E.M., publicada en 1992 (número 90, octubre), que no fue del agrado del lector.

> Aquella fue la única [rueda de prensa] que los de Athens[25] ofrecieron en Barcelona, amén de una rueda de prensa masiva. Cuando los grupos llegan con planes de promoción que incluyen hasta quince entrevistas diarias (la hora de comer queda anulada a menudo), ahí puedes encontrar una explicación. Otras veces los diálogos se desarrollan justo después de las actuaciones, cuando los músicos sólo piensan en la ducha y la cama. No pretendo excusar la labor de los periodistas, pero son

[25] R.E.M. es un grupo norteamericano de la ciudad de Athens, en el Estado de Georgia.

> muchos los casos en los que las entrevistas se realizan en condiciones poco adecuadas (Cruz, 1993, *Rockdelux* 99, julio/agosto, p.77).

En la misma línea, Patricia Godes refleja la dificultad de hacer una entrevista al grupo madrileño Gabinete Caligari. En 1992, la periodista describe la rueda promocional organizada por la compañía discográfica y la actitud desganada del grupo entrevistado.

> Han recibido a periodistas desde no se sabe qué hora y se les ve hartos y completamente aburridos de explicar las mismas cosas y de intentar poner en sonido articulados del castellano ideas musicales abstractas o elusivos planteamientos personales (Godes, 1992, *Rockdelux* 82, enero, p.18).

Los artistas de mayor impacto mediático, aquellos cuya visita a nuestro país ocupa la portada de un diario generalista, son prácticamente inaccesibles para un medio como *Rockdelux*, como reconoce el director de redacción, Juan Cervera.

> Si un artista o banda solo concede una o dos entrevistas al aterrizar en España, es seguro que una de ellas no será a *Rockdelux*, porque solo pueden hacerlo los dos diarios de mayor tirada y, tal vez, la televisión pública. No suele haber espacio para nadie más (Entrevista a Juan Cervera, 2013, 5 de septiembre).

Las palabras de Juan Cervera apuntan a un condicionante que influye en la forma de trabajar de la revista. Hay artistas tan populares que son casi imposibles de entrevistar, el aparato promocional que los respalda pone demasiados impedimentos. Sin embargo, *Rockdelux* se interesa por ellos. Al querer llevar a esos artistas a portada, la revista se ve obligada a buscar una alternativa a la entrevista y opta por los reportajes, una de sus especialidades, para lo que cuenta en su nómina de colaboradores con expertos como Diego A. Manrique, Patricia Godes y David S. Mordoh, entre otros. Sin embargo, si se hace un reportaje porque el artista que se desea entrevistar es inaccesible, se procura que, además de analizar su discografía o comentar la trayectoria realizada, se pueda insertar algo del género entrevista en la pieza. ¿Cómo? Acudiendo a entrevistas concedidas anteriormente a otros medios, por ejemplo, de los que se extraen algunas frases que puedan completar o matizar lo que el autor del reportaje sostiene. Un ejemplo muy ilustrativo de esta técnica lo tenemos en el reportaje de Diego A. Manrique sobre David Bowie (número 97, mayo de 1993). David Bowie ocupa la portada de la revista ese mes, pero lo que se ofrece en su interior no es una entrevista, sino un reportaje. Sin embargo, la primera entradilla induce claramente a pensar que se trata de una entrevista.

> Un disco-espejismo, donde abundan las versiones y los rellenos, pero que sitúa a su autor en el mundo de los vivos-y-coleando. Diego A. Manrique se vuelve a enfrentar con el Hombre que Lo Tuvo Todo (1993, *Rockdelux* 97, mayo, p.4).

El "enfrentamiento" que se menciona no se produce. Sin embargo, Diego A. Manrique encuentra la forma de insertar en su reportaje, cargado de información, algunas frases entrecomilladas, a la manera de una entrevista. Para ello, recurre a una entrevista promocional realizada por el músico Philip Glass a Bowie que la compañía posee y que él transcribe como entrevista de declaraciones en un despiece de su reportaje.

> Glass y DB han mantenido una conversación –inmortalizada el disco y vídeo por el departamento promocional de Point Music– donde ambos se lanzan flores: DB: "En aquel tiempo, Giorgio Moroder y lo que tú hacías eran nuestras principales influencias". PG: "Yo compré Low en cuanto salió en 1977. Recuerdo que estaba trabajando en Amsterdam" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 97, mayo, p.4).

En diciembre de ese mismo año (número 103, diciembre de 1993), el artista que ocupa la portada de *Rockdelux* es el dúo británico Pet Shop Boys. En la misma portada, bajo la foto del dúo, puede leerse la frase: "Xavier Ferré asistió a la fiesta de presentación de *Very* y, disco a disco, rememora una trayectoria marcada por el baile, de "West End Girls" a "Go West".

La pieza de Xavier Ferré, a medio camino entre el reportaje y la crónica, describe con detalle la fiesta de presentación del disco, que tiene lugar en Londres. A ella asisten medios y periodistas de todo el mundo, incluida la revista *Rockdelux*.

> Durante las primeras dos horas, mientras iban llegando los invitados, sonó por los altavoces música eminentemente melódica, estándars piezas de comedias musicales (incluso hubo lugar para un par de canciones de Julio Iglesias en inglés, "Hey" incluida). En la pista, una media docena de parejas (vestidos de etiqueta y, seguramente, profesionales contratados) bailaban con suma destreza. El toque irónico venía dado por el hecho de que llevaban sobre sus cabezas un puntiagudo capirote como el popularizado por el grupo en su vídeo (Ferré, 1993, *Rockdelux* 103, diciembre, p.4).

El colaborador asiste a todos los actos programados como parte de la presentación del disco de Pet Shop Boys y comparte lo que ve y escucha con el lector. Sorprendentemente, los artistas

que presentan su disco no ofrecen declaraciones, todo lo que describe el redactor es una fiesta a la que asisten muchos invitados, pero apenas hay mención al grupo central de la pieza.

> Fue entonces cuando llegaron los anfitriones, desde la entrada de VIPS (como puede observar desde una escalera elevada que rodeaba la pista). Vestidos de manera informal, sin alardes, y seguidos de toda una corte de amistades, hicieron su entrada filmados por una cámara de televisión y bajo la luz de un foco. Una camarera les entregó un pequeño vaso de licor y se introdujeron en un lúdico laberinto que daba acceso a la escalera donde me encontraba (Ferré, 1993, *Rockdelux* 103, diciembre, p.4).

Tras la descripción de la fiesta, que termina sin comparecencia alguna ni declaraciones de los artistas, el redactor repasa la trayectoria del grupo y explica con detalle cada uno de los momentos relevantes de la misma. Sin embargo, hay cuatro sumarios en distintas zonas de la página que recogen, entrecomilladas, otras tantas declaraciones de los dos músicos, Neil Tennant y Chris Lowe. No es posible encontrar el contenido de esos sumarios en las cinco páginas de las que consta la pieza. Este es uno de ellos:

> "Neil puede cantar letras con más significado que cualquier otra canción contemporánea, pero al encontrarse esas palabras en una canción disco, el típico lector de NME piensa que se trata de la basura habitual" (Chris Lowe) (Ferré, 1993, *Rockdelux* 103, diciembre, p.4).

En la prensa escrita, se especifica claramente que los sumarios de una entrevista deben proceder directamente de la pieza escrita. El libro de estilo de *El País* define los sumarios como elementos de titulación que se complementan con el título.

> El antetítulo y el subtítulo o sumario (o los sumarios, a los que también se llama "destacados") son elementos opcionales que complementan el título y tiene casi siempre más palabras que la cabeza (o título) […] La cabeza cuenta la noticia; el antetítulo o el subtítulo, la explican o desarrollan; los sumarios o destacados resaltan partes del texto (*Libro de estilo de El País*, 2014, pp.81,82).

¿Cómo se deciden los artistas que van a ser entrevistados? *Rockdelux* es una revista de actualidad musical. Aunque con frecuencia dedique algún espacio a la revisión de bandas y artistas ya inactivos, las entrevistas de actualidad son un elemento troncal en sus contenidos. En ellas se entrevista a artistas, veteranos o noveles, pero con la premisa de que tengan al menos

un disco publicado. De manera puntual, puede entrevistarse a grupos que no tienen disco, pero es algo que sucede muy pocas veces, siempre relacionado con grupos que han destacado en el concurso de maquetas de la revista. Una de las premisas para participar en este concurso es no tener disco publicado ni contrato firmado con ninguna discográfica, de modo que, al entrevistar a esos grupos, obviamente no tienen disco publicado.

Las entrevistas las hacen los redactores y colaboradores de las dos revistas. Siempre que es posible, la entrevista se hace mediante un encuentro personal entre el entrevistador y el entrevistado, normalmente en el hotel donde éste se hospeda o en un lugar que propone. Para reducir costes, muchas entrevistas se han hecho por teléfono en la última década pero, en los noventa, la mayoría se hacían en persona.

Esporádicamente, la revista negocia con una revista extranjera la adquisición de una entrevista que realiza un redactor de la misma y se publica después en *Rockdelux*. Algunos ejemplos son:

- Damson Wise, de *Sounds*: entrevista a Public Enemy (número 65, junio de 1990).
- Belkacem Bahouli, de la edición francesa de *Mojo*: entrevista a Les Negresses Vertes (número 66, julio/agosto de 1990).
- Christian Fevret, de *Les Inrockuptibles*: reportaje en tres capítulos sobre The Velvet Underground (del número 68, octubre de 1990, al número 70, diciembre de 1990).
- Nick Kent, de *New Musical Express*: reportaje sobre Sex Pistols (número 92, diciembre de 1992).
- Everett True, de *New Musical Express*: Entrevista a Kurt Cobain y Courtney Love (número 96, abril de 1993).

En otra ocasión, fuera del periodo investigado, (número 214, enero de 2004), *Rockdelux* adquiere a la británica *Mojo* una entrevista conjunta entre Iggy Pop y Jack White (del grupo The White Stripes) en la que ambos músicos conversan sin que intervenga el periodista Keith Cameron, que es quien recoge lo que allí se dice. La redactora Laura Sales se encarga de la traducción. Se trata de piezas de excepción en un campo, el de las entrevistas musicales, en el que las compañías discográficas fijan unas normas por lo general poco flexibles.

Como es lógico, a menor repercusión mediática del artista, mayor facilidad para entrevistarlo. Muchos de los artistas que reciben espacio en *Rockdelux* no son muy conocidos para el gran público, no aparecen en televisión ni suenan en la mayoría de las emisoras de radio. Publican sus discos en compañías discográficas pequeñas o poco conocidas, en su gran mayoría independientes, con pocos mandos intermedios y que no ponen dificultades para hacer una

entrevista. *Rockdelux* tiene una relación muy cercana, incluso de amistad –de los colaboradores especialmente– con algunos artistas, normalmente artistas cuya trayectoria ha seguido cumplidamente la revista o incluso ha contribuido a impulsar, mediante el concurso de maquetas, por ejemplo. Estos artistas, con los que hay una gran cercanía, permiten a *Rockdelux* hacer entrevistas particularmente interesantes desde el punto de vista periodístico, al no estar sujetas a los tiempos exigidos por una discográfica y al prestarse a planteamientos de entrevista distintos a los habituales de pregunta-respuesta en la cafetería de un hotel. Sin embargo, es una práctica que se da muy poco en la década investigada, llega y se afianza en el siguiente decenio.

En contadas ocasiones, se ha podido entrevistar en *Rockdelux* a un artista fuera del circuito promocional de un disco, propiciando un encuentro personal de un día o más entre periodista y artista, y sin tener que conversar necesariamente sobre el disco reciente. Son piezas especialmente jugosas; la pausa y reflexión de una entrevista hecha sin prisas y con el tiempo necesario de adaptación al medio –a la ciudad del artista, por ejemplo– dan lugar a piezas periodísticamente muy valiosas, pero también muy escasas. La mayoría de las entrevistas de este tipo se han dado en *Rockdelux* fuera del arco temporal de la investigación, de modo que no afectan al estudio realizado. En *Factory* esta práctica se ha podido ver en alguna ocasión aislada en la década de los noventa.

Pese a ser piezas escasas en el periodo estudiado, merece la pena detenerse en este asunto para observar los resultados periodísticos que se obtienen en las entrevistas realizadas fuera de ese circuito promocional. Además, *Rockdelux* trabaja así con los artistas que considera más cercanos a su línea editorial, aquellos con los que se alinea más claramente. Por lo tanto, la realización de este tipo de piezas con determinados artistas es una prueba sólida de la identificación de la revista con esos artistas y con su manera de hacer música.

En ocasiones, se ha podido organizar un encuentro entre dos artistas de gran peso en la revista para que se entrevisten el uno al otro, sin mediar un redactor. Es una técnica incorporada de la prensa británica, muy habitual en *Mojo,* como en el caso mencionado anteriormente (Iggy Pop y Jack White frente a frente). Por ejemplo, en febrero de 2011 (número 292). Kiko Veneno (José María López Sanfeliú) visita a Jota (Juan Rodríguez), compositor y cantante de Los Planetas, y escribe tres páginas en *Rockdelux* fruto de ese encuentro. En el siguiente número, el músico visitado devuelve la cortesía y redacta una entrevista igualmente extensa. Son dos piezas periodísticas de gran valor por la predisposición que tienen los músicos a hablar de sus cosas –muy interesantes para el lector que conoce sus respectivas trayectorias– y la inexistencia

de barreras en forma de desconfianza hacia el periodista o a la interpretación que pudiera hacer de sus palabras en una entrevista al uso. Ambos artistas son dos de los mejor valorados en *Rockdelux*, dos de sus artistas bandera. Sus discos han sido destacados como los mejores de la música popular española en diferentes épocas. En el especial "Los mejores 100 discos españoles del siglo XX" de noviembre de 2004 (número 223) el disco que Veneno, el antiguo grupo de Kiko Veneno, publicó en 1977 (*Veneno*) está en el primer puesto, mientras que el disco de Los Planetas *Una semana en el motor de un autobús*, de 1998, está en el puesto dieciocho. Este último es, además, designado mejor disco nacional de 1998 en *Rockdelux*.

> El mánager de Kiko Veneno (anteriormente fue el mío) Carlos Mariño me llama un viernes para ver si puedo ir a Sevilla el lunes siguiente; entusiasmado, digo que sí sin pensarlo. Entre medias, tengo un concierto en Mallorca, así que me preparo una selección de discos de Kiko y voy escuchándolos como puedo durante el viaje: se me ocurren montones de preguntas que hacerle, pero no las apunto. Más tarde, durante la entrevista, lamentaré no haberlo hecho. El lunes por la mañana cojo mi coche y salgo para Sevilla. Cuando estoy a punto de llegar, llamo a Mariño para ver por dónde anda y me dice que no ha podido venir, pero me pide que recoja al fotógrafo de *Rockdelux*, Alfredo Arias, en la estación del AVE (Rodríguez, 2011, *Rockdelux* 292, febrero, p.8).

El comienzo de la entrevista presenta algunas diferencias respecto a las habituales de algún colaborador de *Rockdelux*. El narrador se presenta como otro músico, igual que el entrevistado, rompiendo la tradicional barrera comunicativa entre periodista y artista. Comparten contexto –incluso han trabajado con los mismo profesionales– y se comprenden. Ambos son músicos, sacan discos y salen a la carretera a defenderlos. Antes de que la entrevista arranque, hay una identificación plena entre los dos personajes participantes en la entrevista, lo que no es habitual. Por otro lado, el autor de la entrevista se desmarca de rol del periodista; no ha apuntado las preguntas, no lleva un cuestionario ordenado ni una grabadora, detalles con los que Jota demuestra/exhibe el hecho de no ser periodista. Mediante estas pistas, el autor de la pieza nos advierte de que lo que encontraremos al leerla no es una entrevista al uso.

A lo largo de la entrevista, no solo se habla de la trayectoria del entrevistado. Gran parte de la entrevista versa sobre el flamenco como género y lo que ambos interlocutores entienden que significa evolucionar dentro de ese campo, que los dos conocen bien. Los dos interlocutores son protagonistas, aunque en este caso la conversación recoja sobre todo puntos de vista de

Kiko Veneno, el entrevistado. El tratamiento fotográfico de la pieza refuerza este protagonismo compartido, se retrata a ambos personajes y no solo al entrevistado. Kiko Veneno toca la guitarra en el sofá de su casa mientras Jota lo observa relajado, fumando un cigarro.

> Mientras hablamos distendidamente en la sobremesa, Amapola busca una grabadora para registrar la conversación. Clic. Y Kiko empieza: "En la música popular hay una cosa que funciona muy bien; cuanto más sencillo, mejor. Los palos flamencos no tienen más de tres o cuatro acordes, es una depuración obtenida a través de los tiempos para llegar a fórmulas métricas y armonías muy sencillas". En la década de los setenta, Kiko encontró una forma sencilla y genial de unir las últimas tendencias musicales a nivel global que llegaban a su siempre inquieto oído con una recién descubierta pasión por la música tradicional andaluza (Rodríguez, 2011, *Rockdelux* 292, febrero, p.8).

En una práctica muy poco habitual en la prensa musical española, el número siguiente de *Rockdelux* presenta una nueva entrevista entre ambos músicos en la que los papeles se invierten. A diferencia de la entrevista anterior, Jota no tiene ningún disco reciente publicado, tampoco su grupo, Los Planetas. Las fotografías son prácticamente idénticas a las de la pieza anterior: dos amigos charlando y fumando en disposición muy relajada y con una guitarra al fondo. Kiko Veneno tampoco es periodista ni trata de parecerlo. Así abre la entrevista.

> Aquí me va a dejar la furgo. Vengo de Murcia con mis músicos, que siguen hacia Sevilla. El Granada le mete el segundo gol al Betis, me descontrolo y me paso a la casa de J: damos una vuelta, otro gol y por fin llegamos a casa. "Jotica, un abrazo, ¿cómo va la cosa?". "3-0, Kiko". "¿Has comido ya?". "No, vamos pal Albaicín". Granada, y en especial el Albaicín, es uno de los sitios que más me gustan del mundo. Nos sentamos al solito, frente a la Alhambra. J y yo nos conocimos en la final de Copa que ganó el Betis en 2005, porque él es de Granada y también del Betis. Desde entonces, nos hemos encontrado muchas veces y pasado algunas horas de conversación (López Sanfeliú, 2011, *Rockdelux* 293, marzo, p.20).

La conversación entre Kiko Veneno y Jota discurre por momentos sobre cuestiones muy técnicas que conocen por su actividad profesional o sobre los procesos de grabación que sigue cada uno en sus respectivos discos. Los dos mencionan aspectos del día a día de un músico que el común de los lectores no entiende con facilidad. También hablan de cómo ven el asunto de

las letras de las canciones desde sus respectivas generaciones y de un concepto, el ruido, presente en la música de Los Planetas.

> Y ese sentido un poco nihilista de vuestras letras, ¿cómo lo explicas? "Sí, el sentido de vuestra generación y la nuestra eran muy diferentes. Tú eres de una generación que todavía tiene unos ideales, que pudo cambiar las cosas a mejor. En cambio, la nuestra es bastante más nihilista, parece resignada a no tener que intervenir, porque lo que hagamos se va a venir debajo de todas formas y no vamos a conseguir nada; mejor quedarse al margen. En realidad, las voces más autorizadas no llegan a escucharse en medio del ruido, eso tiene que ver también con el ruido en nuestra música". Ahí están las palabras muy bien adecuadas a la música. Y el ruido es como una fiera desbocada; eso es difícil de controlar (López Sanfeliú, 2011, *Rockdelux* 293, marzo, p.20).

Que un músico escriba sobre otro comporta un ejercicio de humildad que pocos están dispuestos a hacer. A la estrella le cuesta escribir sobre alguien a quien admira, precisamente por ser una estrella, una imagen especialmente idealizada en el rock, basada en auto afirmación, no exenta de soberbia. Por eso, este ejercicio se ha visto poco en la prensa musical española. Otro motivo que explica la escasez de artículos firmados por músicos de rock es su formación.

> Muchos de los músicos de los setenta y ochenta en España no tenían más formación que la básica. No estaban preparados para escribir, se consideraba que lo hacían otras personas, no los músicos. Siempre ha habido una línea divisoria entre músicos y críticos, los primeros han visto tradicionalmente a los profesionales de la crítica, si no como enemigos, sí al menos como personas que no tienen nada que ver con ellos, personas que, además, pueden perjudicar la carrera o las contrataciones de un artista con una mala crítica (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

Otro encuentro diferente a los habituales en la prensa musical tiene como eje también a Los Planetas. En esta ocasión (número 200, octubre de 2002) la entrevista es entre los miembros del grupo y el futbolista del F.C Barcelona Gaizka Mendieta, a quien Los Planetas citan en una de sus canciones más conocidas, "Un buen día". El encuentro tiene lugar sobre el césped del estadio Camp Nou y es muy comentado en las cartas de los lectores de *Rockdelux*, que alaban lo original del planteamiento. Santi Carrillo explica que es una forma de buscar diferentes métodos de aproximación a los artistas con los que la revista se identifica plenamente.

> Normalmente recurrimos a esto cuando hemos hablado muchas veces ya del mismo artista para encontrar diferentes fórmulas que no pasen por la típica entrevista… se trata de darles otro enfoque a artistas que han sido ya, de alguna manera, historia de la revista. Un enfoque diferente, que no digan: "Qué pesados con el mismo artista". Son los músicos con los que más nos identificamos. Con Nacho Vegas quizá hemos abusado, pero es el artista más popular de toda esa generación sin duda alguna y el que más fans tiene junto con Los Planetas, que son anteriores en el tiempo (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

Como puede verse, este tipo de entrevistas diferentes, en las que el rol de entrevistador se le adjudica del todo o en parte a un músico –que bien podría ser el entrevistado porque aparece regularmente en *Rockdelux*– se dan especialmente en la primera década del presente siglo. Antes apenas asoma este deseo de contar las cosas de una manera diferente a la habitual en las revistas musicales. Por ejemplo, en la entrevista conjunta de Víctor Lenore a Ibon Errazkin y Carlos Berlanga (número 177, septiembre del 2000), aunque en este caso ambos músicos se encontraban trabajando juntos un disco que el primero producía y el segundo grababa, por lo que su caso está más cerca del de una pareja artística entrevistada que de dos músicos a los que se les propone encontrarse. En todo caso, es una entrevista realizada cuando el disco aún se está haciendo, no durante la promoción del mismo. La entradilla de la entrevista de Víctor Lenore subraya precisamente esto, inmediatamente después del título.

> La grabación de *Impermeable*, nuevo disco de Carlos Berlanga con producción de Ibon Errazkin para el sello Elefant, ha dado pie a un artículo diferente, sin necesidad de coartada promocional[26]. Un acercamiento a estos dos bichos raros del pop, en las antípodas de esa industria que se mueve a golpe de oportunismo y fórmula (2000, *Rockdelux* 177, p.22).

Pese a que el entrevistador sea Víctor Lenore, no se le pude atribuir a él la cita aquí recogida. No la ha escrito él. Esto nos da pie para abordar una cuestión importante dentro de la forma de presentar las entrevistas en *Rockdelux*: la autoría y el modo de presentarla ante el lector.

En periodismo, sea especializado o no, lo habitual es que un mismo autor escriba y firme todo lo que puede leerse en la pieza, desde el título hasta los sumarios. Como se ha adelantado al

[26] El concepto "coartada promocional", sugiriendo que hay algo oculto o ilícito que atenta contra el proceso creativo del artista, aparece con frecuencia en *Rockdelux*. Ver en Capítulo 3 "La importancia del lenguaje en *Rockdelux*"

inicio del apartado, un rasgo distintivo de *Rockdelux* en los noventa es que las entrevistas, especialmente las más extensas, se abren con una primera entradilla, de unos cuatrocientos caracteres, que no escribe el autor del artículo, sino los responsables de la redacción, aunque se presenta sin firma, algo que ya vimos que se hacía en *Vibraciones* (ver capítulo 2). En esa entradilla se dan las razones por las que la entrevista tiene interés para el lector y se menciona en mayúsculas el nombre del colaborador que hace la entrevista, a quien la mayoría de las veces se le dedica un comentario jocoso a modo de introducción. Un ejemplo de esto es la entrevista anteriormente citada de Patricia Godes al grupo madrileño Gabinete Caligari. El texto que introduce el artículo no es de la periodista valenciana. Es un texto que añaden en redacción los responsables Santi Carrillo y Juan Cervera, aludiendo a la propia Patricia Godes.

> Tercer paso en EMI. Gabinete Caligari se la juegan. Más "profesionales" que nunca, -o sea, más "productivos" que "artistas"-, el trío castizo parece tenerlo clarísimo. Patricia Godes, fan que fue y que (quizá) ya no es, les bombardea a preguntas para constatar un hecho: el mundo es así de pragmático (y cruel) (1992, *Rockdelux* 82, enero, p.18).

Además de la primera entradilla, los responsables de la redacción de *Rockdelux* escriben también los pies de foto que acompañan a la entrevista, recurriendo como se ha visto anteriormente a las alusiones y sobreentendidos.

En cuanto al trimestral *Factory*, las entrevistas son muy similares a todo lo explicado. En el caso de los artistas extranjeros, son el resultado de conversaciones personales con músicos que actúan en España, realizadas en ocasiones entre los bastidores del recinto, o también entrevistas telefónicas. El periodista de *Factory* no se desplaza a otro país para hacer la entrevista como sí sucede a veces en *Rockdelux*. Como es lógico, los mayores esfuerzos económicos o de personal se destinan a la revista principal. Con los artistas nacionales es distinto; al haber un mayor y más fácil acceso a ellos, los encuentros se producen siempre en persona. Además, la relación de cercanía que tienen los colaboradores de *Factory* con algunos músicos da pie a que se vean, igual que en *Rockdelux*, piezas distintas a la habitual entrevista. Por ejemplo, el tema central del primer número de *Factory* (enero de 1994), es un diario de gira europea de la banda Negu Gorriak escrito por su vocalista Fermin Muguruza.

> 26 de septiembre. Domingo. Día libre para la banda. Comemos en un restaurante: una de las mejores comidas de la gira. Por la tarde, mientras Jitu y Anjel trabajan con el ordenador, Pintza y yo contestamos algunas entrevistas pendientes con

> Chile, Puerto Rico, Méjico y Valladolid. Los demás rulan por la casa, hasta que se monta una pequeña bronca teniendo como único motivo la desaparición de una botella de sidra que traíamos desde Italia. A estas alturas de la gira, el cansancio es nuestro peor enemigo y, por una tontería como esa, se puede alargar una discusión durante horas. El entorno además no ayuda. El día es gris y la ciudad, deprimente (Muguruza, 1994, *Factory* 1, enero, p.4).

También se dan las entrevistas entre músicos en *Factory*. Un ejemplo es la que Abel González, cantante de Corn Flakes, le hace a Albert Pla en 1998 (número 17, enero). Como en el caso de Kiko Veneno y Jota, el hecho de que el entrevistador sea músico enriquece la conversación y la dirige hacia determinados temas, aunque, en este caso, el entrevistador no contesta preguntas del entrevistado, ejerce de entrevistador más que de músico.

> Como, ejem, músico, a mí me parece horrible tener que promocionar canciones que ya tiene tres años y ya han sido grabadas. La evocación de canciones pasadas suele ser poco excitante, y defender esos temas ahora se me antoja más bien una pesadez. "No más que otros discos. Tampoco encuentro tan lejano un tema de hace tres años. A mí, la verdad, no hay temas que me interese promocionar especialmente" (González y Pla, 1998, *Factory* 17, enero, p.43).

En *Factory* puede darse que una entrevista se realice a lo largo de toda una tarde o incluso durante más tiempo. La entrevista que hace Xavier Cervantes a los asturianos Australian Blonde, por ejemplo (número 6, abril de 1995), empieza antes de la comida y termina después de la cena, tras haber compartido el periodista toda la jornada con el grupo y haber asistido a su concierto, ofrecido en la sala Savannah de Barcelona.

> En una habitación, Francisco "Paco Loco" Martínez y Roberto comentan la entrevista con Australian Blonde que publica la revista *Spiral* […] Aparecen Tito y Fran. Están avisados y saben que voy a permanecer unas cuantas horas con ellos. Se establece una cortesía que marca las distancias entre periodista y músicos (Cervantes, 1995, *Factory* 6, abril, p.4).

Los tiempos de producción en *Factory* no son los mismos que en *Rockdelux*. Al ser trimestral, *Factory* ofrece algo más tiempo al redactor para poder terminar su texto con mayor reflexión y profundidad. En relación a esto, es clarificador el testimonio de un colaborador habitual en ambas (desde los tiempos de *Rock Espezial*), David S. Mordoh. Mordoh considera una carga

la urgencia de los tiempos de producción en *Rockdelux*. También es interesante la mención que hace de esta revista como referente, algo que también entiende como una losa.

> Al ser trimestral, tenías margen de tiempo para pensar lo que querías escribir. Con un sumario además más o menos abierto, tenías espacio para poder desarrollar un guion y escaparte del formato típico de entrevista de cuatro folios que acaba atrofiándote. Y no te sentías tan "profesional" a la hora de medir tus palabras, no llevabas esa pesada carga de *Rockdelux* –la que te obliga a hacer de referente, sobre todo a partir del número 200– a cuestas. Hoy es impensable disponer de trece folios (más de veinte mil caracteres) para montar un artículo de estas características. Esa libertad se ha perdido (Mordoh, 2014, consultado el 3 de noviembre de 2014).

En *Rockdelux* se ha contabilizado un total de 1.272 entrevistas y reportajes –de un mínimo de una página– publicados desde enero de 1990 hasta diciembre del 2000. De ese total, el 19% son piezas centradas en artistas, escenas y sellos de España. En cuanto a las comunidades autónomas a las que pertenecen son, de mayor a menor presencia, las siguientes: Madrid (25%), Cataluña (20%), País Vasco (14%), Andalucía (14%), Asturias (4%), Aragón (4%), Castilla-La Mancha (3%), Baleares (3%), Comunidad Valenciana (3%), Galicia (2%), Cantabria (1%), Navarra (1%), Comunidad de Murcia (1%), Extremadura (1%) y Castilla-León (1%). El restante 3% lo componen piezas que carecen de una procedencia regional concreta por tratarse de escenas y estilos descentralizados, como el hip hop o la rumba.

En cuanto a *Factory*, el trimestral publica un total de 456 entrevistas y reportajes en su tiempo de edición, desde enero de 1994 hasta enero del 2000. De esas piezas, el 26, 9% están centrados en artistas, escenas y sellos de España. Las comunidades autónomas a las que pertenecen son las siguientes: Cataluña (26%), Madrid (19%), País Vasco (13%), Andalucía (11%), Asturias (7%), Comunidad Valenciana (7%), Baleares (5%) Aragón (3%), Galicia (2%), Comunidad de Murcia (2%), Extremadura (1%) Castilla-León (1%) y Castilla-La Mancha (1%). Como en el caso anterior, el restante 2% no tiene identificación regional.

Otro factor determinante sobre los contenidos de *Rockdelux* y *Factory* son los sellos discográficos a los que pertenecen los artistas entrevistados. En el caso de *Rockdelux*, los sellos discográficos que editan los trabajos de los grupos y artistas entrevistados son 72 y están muy repartidos. El sello que más aparece es Nuevos Medios (6%) seguido de Elefant (5%), Esan Ozenki (5%), Ariola (5%), Hispavox (4%), Munster Records (4%), EMI (4%), GASA (4%), Acuarela (3%), RCA-BMG (3%) y Subterfuge (3%). El resto de los sellos se reparten la

presencia de sus artistas entre el uno y el dos por ciento. Es el caso de Siesta Records, Triquinoise, DRO, Oihuka, BMG Ariola y La Fábrica Magnética, entre otros. El 72% de las compañías que están detrás de las entrevistas a artistas nacionales en *Rockdelux* entre 1990 y 2000 son independientes, mientras que el 28% restante corresponde, o bien a majors (multinacionales), o bien a independientes asociadas a majors. Es un 28%, en todo caso, en el que el producto final es sostenido por una compañía multinacional.

En el caso de *Factory* son cuarenta y cuatro los sellos que editan la música de los artistas entrevistados, en su caso, entre 1994 y el 2000 (vida editorial de la revista). La representación de estos sellos discográficos también está muy repartida, pero destaca más el primero respecto a los demás. El sello que más aparece es Elefant (10%), seguido de Acuarela (6%), B-Core (5%), Grabaciones en el Mar (5%), Munster Records (5%), Subterfuge (4%), Goo Records (4%), Esan Ozenki (4%), Jabalina (4%), Radiation Records (4%) y DRO (4%). El resto de los sellos tienen una representación entre el uno y el tres por ciento; es el caso de Por Caridad producciones, Al.eluia, Liquid, Astro Records, Siesta records, Triquinoise y G3G, entre otros. La presencia de compañías independientes es significativamente mayor en *Factory*, lógico dado su propósito editorial manifiestamente enfocado a la música independiente. Un 92% de las compañías representadas en el trimestral corresponde a independientes y solo el 8% restante a majors o a independientes asociadas con majors.

En *Rockdelux*, el género entrevista está vinculado a la presencia en portada de un artista. Normalmente, el artista de portada es objeto de una extensa entrevista en el interior, pero no siempre. Las portadas de *Rockdelux* desde 1990 hasta, aproximadamente 1994, reúnen a una serie de artistas internacionales muy populares o, lo que es lo mismo, casi inaccesibles, estrellas que la revista desea tener en portada porque su popularidad es prácticamente garantía de ventas.

Por eso, la revista presenta en los primeros noventa una serie de reportajes que puedan justificar la presencia en su portada de artistas como Madonna (número 66, julio/agosto de 1990), Guns N'Roses (número 76, junio de 1991), Michael Jackson (número 82, enero de 1992) Bruce Springsteen (número 85, abril de 1992) y Prince (número 91, noviembre de 1991). Estos artistas no son entrevistados en *Rockdelux*, sería imposible acceder a ellos. En lugar de eso, son objeto de minuciosos reportajes elaborados por Diego A. Manrique, Natalia Izard, Luis Lles David y S. Mordoh, entre otros. Asimismo, se publican en la primera mitad de la década diversos informes anunciados en portada sobre artistas ya retirados o fallecidos, como Jimi Hendrix

(número 67, septiembre de 1990), The Velvet Underground (número 60, octubre de 1990)[27], Led Zeppelin (número 73, marzo de 1991), Bob Marley (número 75, mayo de 1991), Sex Pistols (número 92, diciembre de 1992) y The Beatles (número 100, septiembre de 1993). Todos ellos son temas de portada entre 1990 y 1994, a los que hay sumar también a Miles Davis, que es portada con motivo de su muerte (número 80, noviembre de 1991). Bob Marley vuelve a figurar en portada en el número 105 (febrero de 1994), pero el reportaje no es sobre el artista, sino que es un especial acerca de la marihuana y la postura que varios músicos adoptan sobre aspectos legales de su consumo. Además, Dire Straits y U2 son los grupos de una portada compartida (número 79, octubre de 1991), que anticipa un reportaje interior sobre sus respectivos nuevos discos. U2 vuelven a estar en portada en el número 87 (junio de 1992), por un reportaje de Ricard Robles tras el show *Zooropa Tour* del grupo irlandés en Barcelona.

A partir de 1994, junto con la incorporación de Rafamateo al diseño y el consiguiente cambio de aspecto de la revista (número 107, abril), los artistas que salen en portada de *Rockdelux* son siempre entrevistados en el interior, salvo en muy contadas excepciones, como la portada de Neil Young (número 113, noviembre de 1994) que se corresponde con un reportaje sobre el músico canadiense, y los números de enero de cada año, que tendrán como eje un extenso reportaje escrito entre varios autores sobre lo que ha dado de sí el año terminado.

En 1993, con motivo del número 100 de *Rockdelux,* Santi Carrillo explica en el editorial que la revista que dirige no busca, por regla general, sus temas de interés en los artistas más conocidos o promocionados en los medios masivos.

> …un producto especializado en sonidos poco frecuentados en los grandes medios de comunicación y haciéndolo con un planteamiento universal y nada dogmático, aunque imponiendo, por encima de todo, un criterio de selección digno, riguroso y, en algún caso, único en España (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.3).

El argumento de Santi Carrillo es cierto, pero no se refleja tanto en las portadas como en el interior de cada número. Hasta 1994, las portadas de *Rockdelux* reflejan una revista más conservadora que las páginas interiores. Acudiendo al término empleado por el sociólogo Frédéric Martel, más mainstream (ver capítulo 1). A partir de entonces, es claro el viraje que da la revista al centrarse en artistas más alejados de ese mainstream o gran mercado. También

[27] The Velvet Underground hizo una gira de regreso en 1993, pero en 1990 era oficialmente un grupo disuelto.

lo reflejarán las portadas, ocupadas por artistas que difícilmente llevaría en portada ninguna otra revista musical española de la época, como las bandas Fugazi (septiembre de 1994), Orbital (dos veces: número 132, julio/agosto de 1996, y número 162, abril de 1999), Mercury Rev (número 160, febrero de 1999) o la solista Beth Orton (número 170, enero del 2000).

3.1.3 REPORTAJES

Tras la entrevista, el segundo contenido de mayor importancia en *Rockdelux* es el reportaje. Como se ha explicado, no es el principal reclamo de la portada, porque se procura que sea una entrevista el motivo de la misma y, solo en casos muy puntuales –imposibilidad de hacer la entrevista, números especiales compendio del año–, se recurre al reportaje. Además, aunque el tema central de la revista sea una entrevista, a menudo hay un reportaje también destacado en portada, muestra de la importancia que se le da. En cuanto a su presentación y aspecto formal, puede aplicarse al reportaje todo lo explicado sobre las entrevistas; la maquetación es igual y los despieces también. Lo mismo se puede decir del estilo a la hora de redactarlos y titularlos.

En los meses de enero de la década estudiada, el contenido más importante de *Rockdelux* es un amplio dossier de unas veinte páginas en el que varios autores analizan lo que ha dado de sí musicalmente hablando el año recién terminado. El reportaje se abre con un texto, de extensión variable, que propone una especie de diagnóstico musical del año, en sus apartados nacional e internacional. La importancia de este reportaje anual se empieza a reflejar en la portada en 1990 (número 60, enero), en la que un *collage* de imágenes de los músicos mejor valorados ocupa una cubierta que destaca el resumen anual por encima de cualquier otro contenido. En los años inmediatamente posteriores, el resumen anual es igualmente destacado en portada junto a la imagen de un artista, aunque el artista no siempre esté relacionado con este reportaje central.

A partir de 1997 (número 137, enero) el motivo de portada es un grafismo de Rafamateo, encargado entonces del diseño de la revista, anunciando ese resumen anual en el interior, sin imágenes de ningún artista. Es una tendencia que aún no se consolida; de hecho, las portadas de los números de enero de *Rockdelux* hasta el final de la década de los noventa estarán centradas, o bien en una escena musical (hip hop en España, número 159, enero de 1998) o bien en un artista determinado (Beth Orton, enero del 2000), pero será norma una década después; a partir de 2010. Desde ese momento, la portada de enero presenta siempre un *collage* de imágenes resumen del año, anunciando el contenido principal de la revista de ese mes.

Aunque, en el periodo estudiado, la imagen de portada del primer número de cada año no siempre alude al reportaje anual, este contenido es el de mayor importancia y extensión en *Rockdelux*. Es, además, reflejo de una querencia que siempre ha tenido la revista por el reportaje como género periodístico. Son piezas por lo general extensas, con gran cantidad de información y análisis y centradas en estilos musicales emergentes cuyos orígenes explican. Estos reportajes, seña de identidad en los noventa, ya habían asomado esporádicamente en los ochenta, donde se les empezó a llamar "informes". Así, desde 1986, año en que la revista pasa de estar dirigida por Francesc Fàbregas en Barcelona, *Rockdelux* ofrece informes de dos o tres páginas acerca de la música que se hace en Andalucía, Aragón y Galicia, por ejemplo. Se publican informes sobre estilos musicales como la salsa (número 32, julio/agosto de 1987) o el raí argelino (número 49, febrero de 1989). Al entrar en los noventa, la tendencia se asienta: "Informe cajun/zydeco" (número 62, marzo de 1990), "Informe rock mestizo" (número 77, julio/agosto de 1991), "Informe rock en catalán" (número 78, septiembre de 1991), "Informe jazz dance" (número 81, diciembre de 1991) o "Informe techno" (número 84, marzo de 1992).

A partir de ahí, aparece en los reportajes de *Rockdelux* una nueva especialidad que, desde 1994, estará completamente asentada y se trasladará a su revista complementaria, *Factory*: los informes sobre sellos discográficos. Las compañías discográficas independientes del exterior –Sub Pop, Def Jam, Alligator Talkin' Loud, Sub Rosa, Mute Records, Guidance Recordings, Lithium Records, Sub Pop, Cooking Vinyl– y de España –Munster, Por Caridad Producciones, Triquinoise, Grabaciones en el Mar, Subterfuge, Elefant– son objeto de minuciosos informes que preceden a futuras colaboraciones entre la propia revista y los propios sellos, acuerdos de los que nacerán discos exclusivos que se adjuntarán a la revista principal y también a *Factory*. Los informes sobre sellos discográficos aportan casi siempre el testimonio de sus responsables, con lo que son piezas a medio camino entre el reportaje y la entrevista.

En 1994, año en que sale *Factory*, *Rockdelux* publica algunos informes elocuentes sobre los focos de interés de la revista, como "Donosti Sound 94" (número 108, mayo), en el que Ricardo Aldarondo se pregunta si cabe referirse a cinco jóvenes grupos donostiarras como representantes de una nueva escena, o "Cibersonidos, del futurismo al trip hop" (número 113, noviembre) que da la ocasión a Luis Lles para mostrar de forma cronológica y detallada los hechos más relevantes que se han dado en la música electrónica desde los setenta. En estos informes se adelantan dos constantes en los contenidos de *Rockdelux* en la década estudiada: la mirada puesta en las subescenas locales que conformarán la que la propia revista llamará "escena indie" (Asturias, Valencia, Baleares, Andalucía, País Vasco, Albacete, etc.) y la

especialización en desentrañar la diversidad de la música entendida como "electrónica", una orientación que guía los contenidos de *Rockdelux* especialmente desde 1995.

Para lo primero, *Rockdelux* se apoya sobre todo en su complementario trimestral, *Factory*, donde se publican informes acerca de todas las regiones españolas en las que se puede hablar de un sonido propio de una subescena local. En los seis años de vida editorial de *Factory*, se publican varios informes de este tipo: "Asturias *noisy*, sonido Gijón" (número 1, 1994), "Indie en Valencia" (número 4, 1994) o "Euskadi 95" (número 7, 1995), Como añadido, *Factory* se especializa en realizar informes sobre pequeños sellos discográficos españoles fuertemente vinculados a esas subescenas locales, como el barcelonés B-Core (número 2, 1994), Alehop! de Madrid (número 11, 1996), Astro Records, de Asturias (número 18, 1998) o Acuarela (número 21, 1999), fundado en Madrid por algunos colaboradores de *Rockdelux* (Jesús Llorente y Víctor Lenore) y el fundador de Elefant, Luis Calvo. Estos informes se alternan con otros de las mismas características centrados en sellos independientes anglosajones: Dischord, Earache Terror, Jeepster, K Records, Kranky, New Albion y Wurlitzer Records, entre otros.

Los informes de *Factory* se acompañan de un CD que, como ya se ha visto en el capítulo anterior, tiene mucho éxito, llegando a vender tanto o más que la revista principal. En el año 2000, *Rockdelux* decidirá terminar con la publicación de *Factory*, pero antes -desde abril de 1999- incorpora esa técnica de *Factory*, adjuntando un CD mensual y, junto con el CD, el correspondiente informe sobre el sello o la distribuidora con la que se acuerda la edición del CD. Así, tras unos seis años –aproximadamente la vida editorial de *Factory*– en los que los informes son más escasos (de eso se encarga *Factory*), *Rockdelux* retoma desde poco antes del cierre del trimestral, la costumbre de publicar informes sobre sellos y escenas. Desde abril de 1999 y durante todo el año 2000 –fin del periodo investigado–, cada número de *Rockdelux* se acompaña de un informe completado por el CD adjunto a la revista.

A los informes hay que añadirles otro tipo de reportaje, de importancia también en *Rockdelux*. La visión retrospectiva a un artista o banda del pasado, lo que se recoge en el apartado "Revisión". Este es otro elemento que ya asoma en los ochenta (bajo el epígrafe "Obsesión") y *Rockdelux* termina de asentar en los noventa. En mayo de 1996 (número 130) Jordi Bianciotto inaugura la sección con una revisión de cuatro páginas de la obra de Lou Reed y establece las líneas maestras de estos reportajes.

Son piezas concebidas como árboles genealógicos en los que se detallan las influencias recibidas por el artista revisado, las que éste ha supuesto para otros artistas posteriores y las

conexiones a lo largo de su carrera (cinematográficas, colaboraciones musicales, etc.) Gráficamente, se representa este mapa conceptual como núcleo de la pieza, alrededor del que el colaborador analiza la discografía del artista y presenta las que en su opinión son las obras más relevantes de su trayectoria. A la revisión inicial de Jordi Bianciotto le siguen otros, elaborados por distintos colaboradores, sobre The Who, Sex Pistols, Marvin Gaye, Patti Smith, The Cure, The Smiths, Can, Nick Drake, The Kinks y Jimi Hendrix, entre otros. Desde marzo de 1998, cuando *Rockdelux* renueva su diseño, este apartado (junto al de críticas) se empieza a imprimir en un papel distinto, de mejor calidad y gramaje que el resto de las páginas.

El apoyo gráfico de los reportajes es similar al de las entrevistas, con varias fotografías de acompañamiento. A diferencia de las entrevistas, normalmente las imágenes son de archivo o cedidas por la compañía discográfica, al no haberse dado un encuentro personal entre periodista y artista. También es frecuente hallar ilustraciones o caricaturas alrededor del texto.

3.1.4 TEXTOS DE CRÍTICA: RESEÑAS Y CRÓNICAS

Las reseñas de discos y las crónicas de conciertos son contenidos indispensables en las revistas musicales, como se ha visto en el repaso a la vida editorial de *Rockdelux.* Las reseñas de discos siempre han ocupado un espacio notable en esta revista, un mínimo de diez páginas que han llegado a ser veinte, y siempre han estado ubicadas en las páginas centrales. En el caso de las crónicas de conciertos, en determinados momentos de la historia de la revista se ubican en las primeras páginas. Por su parte, *Factory* prescinde de este tipo de textos. Aunque en algún momento se plantea hacerlo, y así lo transmite en sus editoriales, termina por descartarlo.

Las reseñas de discos siguen los modelos formales establecidos por las revistas antecesoras. Son textos breves –entre 800 y 1.500 caracteres– que se presentan en una o varias columnas y se acompañan gráficamente de reproducciones en miniatura de la cubierta del disco reseñado.

El nombre de las secciones de crítica ha ido cambiando en *Rockdelux* con el tiempo, también la división de este apartado en parcelas según estilos musicales o separando los discos reseñados en nacionales e internacionales. La revista empieza la década con todos los discos reseñados en bloque, al margen del estilo al que pertenezcan. La información que se proporciona es el nombre del artista o grupo, el título, el sello discográfico que publica el disco y, en su caso, su distribuidora en España. No se especifica género ni estilo, tampoco se puntúan.

En febrero de 1995 (número 116), *Rockdelux* anuncia en el sumario una subdivisión estilística en las reseñas, que aumentan su cantidad a partir de entonces.

> La ansiada (por nosotros, sobre todo) reconversión de la sección da cabida a más de cien novedades discográficas. Así pues, inauguramos oficialmente los apartados "Rock+pop", "Beats club" (dance music, hip-hop, techno, acid jazz…), "Mapa mondo" (world music, jazz, reggae, ska, blues, country…) y "Nacional" (con LPs, singles y maquetas), todos bajo la coordinación de Juan Cervera (Sin firma, 1995, *Rockdelux* 116, febrero, p.3).

A partir de entonces, las reseñas se dividen en las categorías mencionadas. *Rockdelux* desea dedicar un espacio reservado a músicas emergentes a mediados de los noventa como, sobre todo, la música electrónica, que experimenta un auge en todo el mundo, llegando incluso a los festivales de rock, tradicionalmente un terreno vedado para la electrónica. Sin embargo, esta nueva distribución plantea una serie de problemas, como la dificultad para delimitar dónde termina un estilo y empieza otro, algo a menudo imposible de hacer de manera coherente. Como hemos visto en el segundo capítulo, es algo que ya sufrió *Rockdelux* en sus inicios, cuando la revista se dividía en tres. Además, dado que el disco del mes es el que encabeza la sección de críticas, este planteamiento obliga a que el disco del mes sea uno de pop rock internacional, descartando la posibilidad de que el disco del mes sea uno nacional, de música electrónica o de world music. Lógicamente, en los tres años que dura esta distribución parcelada, hasta el número 150 (marzo de 1998), no hay ningún artista español como disco del mes, cosa que sí había sucedido antes de la distribución (Willi Giménez & Chanela en 1993, Family, Los Planetas y Surfin' Bichos, en 1994) y después (Chucho, en 1999).

En marzo de 1998, la nueva ordenación de la revista modifica también la sección de críticas, en la que se aúnan estilos y nacionalidades bajo un mismo epígrafe. A partir de ese cambio de 1998, cada disco reseñado incluye, además de la información acostumbrada, un término que designa el estilo musical a que pertenece: folk, flamenco, post-rock, rai, remezclas, etc. El uso de etiquetas para delimitar estilos derivará con el tiempo en una enorme diversificación no exenta de humor: slow-pop, future-bass, plastic-folk, free-cabra, raverbena… son algunas.

> La mayoría de las etiquetas que aparecen en la revista las hemos, casi, inventado nosotros, en una muestra de exageración bromista de nuestros colaboradores, Luis Lles a la cabeza (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

Desde el referido cambio de diseño de 1998, las reseñas de discos alternan la tradicional imagen de la carátula del disco con una fotografía del artista. A partir del número 152 (mayo de 1998), la reseña del disco del mes ocupa toda la página y se apoya en una caricatura de gran tamaño a

cargo de un ilustrador de *Rockdelux*. Ese mes se hace por primera vez, al acompañar la reseña de *Una semana en el motor de un autobús* de Los Planetas (1998) de una ilustración de Javier Aramburu –diseñador de la imagen del grupo–, una práctica que seguirá empleándose esporádicamente en números posteriores.

El disco del mes es siempre el primero en ser reseñado, y lo escoge el coordinador de la sección, función que se alternan Santi Carrillo y Juan Cervera. Este primer disco en aparecer reseñado es muy bien valorado por su aportación a la trayectoria del artista o al estilo al que pertenece, es el disco del mes. Sin embargo, en un caso concreto, el primer disco reseñado no recibió una buena crítica, sino que defraudó las expectativas que tenía *Rockdelux*. Aunque el caso es muy posterior al arco temporal fijado (número 327, abril de 2014), nos detenemos un instante en la reseña del disco *Resituación* de Nacho Vegas, uno de los artistas bandera de la revista, como el propio Santi Carrillo, autor de la reseña, explica en un apartado anterior.

> Tras escuchar este decepcionante disco, se echa de menos al Nacho Vegas de alta graduación, el que es capaz de atravesarnos con sus canciones memorables (…) se ha impuesto la misión de agitar el panorama sociopolítico desde una dimensión combativa. Y para ello, de ahí la decepción, se sirve de tópicas frases de manual, impropias de su talento (…) la verdadera esencia de este fallido intento pomposamente titulado *Resituación* (…) Es triste caer en el panfleto, y más si eres Nacho Vegas, un artista político que, generalmente, nunca necesitó demostrarlo en sus composiciones de una manera explícita (…) chistes fáciles sobre fachas rancios, demócratas pasivos, policías bobos, burgueses adinerados, beatos repulsivos y judíos asesinos no sirve; la trayectoria de Vegas, de gran calado hasta ahora, no necesitaba en absoluto de esta suma de lugares comunes (Carrillo, 2014, *Rockdelux* 327, abril, p.35).

La reseña abre la sección de discos del número 327 de *Rockdelux* (abril de 2014), lo que supone que el disco en cuestión pasa a la historia particular de *Rockdelux* como disco del mes, pese a la negativa crítica recibida. A pesar de que Santi Carrillo termine su reseña refiriéndose a Nacho Vegas como el más grande compositor rock de la música española de la primera década del siglo XXI, es evidente la decepción que ha supuesto la escucha de este disco para él y, por extensión, para *Rockdelux*. Hubo un tiempo en que *Rockdelux* llevaba a su portada a artistas cuyo valor se ponía en cuestión en el interior, algo que solo se daba en los primeros noventa. En abril de 2014, cuando el artista bandera de *Rockdelux* (junto con Los Planetas) es noticia

por la edición de un nuevo disco, todo parece indicar que será portada –ningún artista aparece tantas veces en portada como Nacho Vegas– pero no es así. En vista de que su trabajo recibe una dura crítica, Nacho Vegas no aparece en portada, que ese mes ocupa el solista belga Stromae.

Poco hay que contrastar con los libros de estilo de la prensa generalista en relación a las reseñas discográficas, porque este tipo de texto crítico no es contemplado en ellos, y su existencia en la prensa se limita prácticamente a muy pequeñas secciones en algunos suplementos. Por el contrario, la crónica, otro tipo de texto crítico fundamental en *Rockdelux*, si se delimita en la prensa, si bien entendido como pieza interpretativa basada en la noticia, por lo que su tratamiento no debe desligarse demasiado de lo que se pide a la noticia periodística.

> La crónica es un texto de estilo interpretativo basado en una noticia, y parte por tanto de un hecho inmediato. Se trata del género de mayor presencia en el diario impreso. La crónica debe contener elementos noticiosos –será titulada por regla general con una información, es decir, con un hecho reciente– y puede incluir, tanto en el titular como en el texto, interpretaciones que no contengan juicios de valor. El autor debe, no obstante, explicar y razonar las interpretaciones que exprese, y construir su texto de modo que la información prime sobre la interpretación. No es tolerable, en cambio, la coletilla que refleja opiniones personales o hipótesis aventuradas (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.58)

Hay algunos detalles importantes en los que reparar. En la prensa generalista, la crónica se considera, de partida, un texto completamente ligado a la noticia, por lo que la inmediatez es una de sus características, cosa que no sucede en una revista mensual. La naturaleza de un texto destinado a un diario es diferente a la de una revista debido a su periodicidad. Por otro lado, en el libro de estilo de *El País* se habla de la crónica en términos de noticia, se da por sentado que presenta un titular, cosa que no sucede en las crónicas de *Rockdelux* ni de otras revistas musicales. Por otro lado, la carga de opinión o de juicio de valor del periodista en una crónica deportiva, cultural o taurina –no se contempla la específicamente musical– se delimita muy claramente en la prensa, a diferencia de la revista que nos ocupa.

> Las crónicas de acontecimientos deportivos, culturales o taurinos no deben olvidar los datos fundamentales para los lectores que no los han presenciado, aunque fueran transmitidos por radio o televisión. Admiten una mayor presencia personal del

> periodista en el texto, pero los eventuales juicios de valor habrán de quedar muy matizados, y apoyarse en argumentos (*Libro de estilo de El País*, 2014, p.59)

El País subraya la inmediatez de la crónica cultural, ya que debe publicarse al día siguiente o, a más tardar, dos días después del evento. La principal ventaja con la que cuenta el autor de una crónica en *Rockdelux* frente al periodista de un diario es que tiene más tiempo para escribirla. Puede reposar el recuerdo de lo vivido y reflexionar sobre ello para dar con las claves de lo que realmente sucedió sobre el escenario.

El procedimiento que sigue *Rockdelux* con las crónicas de conciertos es el mismo que se ha seguido siempre en las revista musicales españolas. El colaborador recibe el encargo de hacer la crónica de un concierto y la revista lo acredita para poder entrar en el recinto. Asiste a la actuación y a continuación escribe una crónica que ronda una extensión de 1.500 caracteres que entrega en un plazo aproximado de tres días. El artículo se presenta en la sección de crítica sin título, a menudo acompañado de la imagen captada por un fotógrafo de *Rockdelux*.

El Mundo también acota, en su libro de estilo, el espacio para la opinión del redactor de la crónica ("las opiniones del redactor no están entre las licencias permitidas"), pero reivindica al mismo tiempo la "brillantez literaria" que se puede perseguir con el texto y destaca la mayor flexibilidad formal de la que goza al construirlo. En ese sentido, los textos críticos de *Rockdelux*, sean crónicas o reseñas, sobrepasan los límites que establece la prensa generalista, al transferir grandes dosis de opinión a sus textos y elaborar además estos textos, especialmente en los años noventa, desde la primera persona, basándose en la narración vivencial del periodista como parte del relato.

> La crónica es, esencialmente, un tipo de narración periodística más rico que el de la noticia pura; es un género típico de los corresponsales y enviados especiales, así como de ciertos cronistas especializados: deportes, toros, cultura, vida social. Requiere alguna brillantez literaria para acercar ambientes y personajes al lector, no está tan limitado por las normas de redacción y pretende entretener tanto como informar. Es un género de interpretación que incluye valoración y análisis […] el cronista puede legítimamente hacer valoraciones, aunque sin tomar partido. Sin embargo, las opiniones del redactor no están entre las licencias permitidas […] La mayor flexibilidad en cuanto a la redacción no exime al periodista de su obligación de organizar la historia atendiendo a los requisitos periodísticos de *El Mundo*: la crónica no es pura creación literaria ni periodismo subjetivo y libérrimo, sino que

> –como todos los demás géneros– debe cumplir con los requisitos de economía de espacio, concisión, legibilidad y servicio al lector (*Libro de estilo de El Mundo*, 1996, p.24).

Las crónicas de conciertos son textos de una extensión similar a las reseñas discográficas. A diferencia de la prensa diaria, en *Rockdelux* las crónicas no llevan título. En su lugar, el texto está encabezado por los datos que ubican el concierto, es decir, nombre del artista o grupo, sala o local del concierto, ciudad y fecha; esa es la información que se le da al lector.

En *Rockdelux* no se dan datos de asistencia, ni el listado de los miembros de la banda ni se detalla el repertorio o lista de canciones interpretadas, aunque todo esto puede estar insertado en el relato. En el cuerpo de texto, todo depende del estilo y enfoque que el autor le quiera dar, por lo que puede dar información concreta sobre canciones interpretadas, pero no necesariamente. Recordemos que esa información era algo de lo que huía la prensa musical española de los setenta, y que *Vibraciones* y otros medios criticaban a los periodistas que se ceñían a los datos, como hacía Jordi Sierra i Fabra, por ejemplo (ver capítulo 2). En *Rockdelux,* reencarnación natural de *Vibraciones*, se pretende que el lector tenga una idea lo más aproximada posible del concierto en cuanto a la propuesta escénica, la validez de lo mostrado en público o el sentido de lo que el músico ofrece dentro de su trayectoria y su género determinado. Son textos muy personales que rara vez ahondan en el repertorio interpretado o en si determinada canción es una versión propia o de otro artista, por ejemplo.

Vemos a continuación la crónica de Patricia Godes del concierto de Madonna en Madrid (27 de julio de 1990). La información que se da antes del cuerpo del texto es la siguiente: "Madonna, estadio Vicente Calderón, Madrid". Sorprendentemente, no hay datos sobre la fecha del concierto. Tras la crónica, reproducida íntegramente, se extraen algunas conclusiones.

> Muy bien lo de Madonna, entretenido, animado, con gran profusión de medios e incluso con un pequeño tanto por ciento de feeling y de entrega por parte de la bailarina-cantante. Poca imaginación, sin embargo, ya que su show fue una especie de viaje por el pasado de la revista musical: nada nuevo bajo el sol pero, eso sí, todo ello llevado a cabo a lo grande y a lo espectacular. La función se desarrolló más o menos como nos habían contado; set post industrial, set católico, set Dick Tracy, set discotequero, etc. Los vestidos de Gaultier son tan feos y tan poco favorecedores como en las fotos, y ella está tan delgada y en forma como siempre. Sin embargo, pudimos observar varias cosas que no nos habían anunciado: que los

> músicos permanecen todo el rato en la penumbra –despojados de todo protagonismo por la vedette y el cuerpo de baile– sería una de las más significativas, porque queda bien claro que lo de Madonna es un espectáculo de teatro musical y no un concierto pop. Tampoco nos habían dicho que Madonna es una buena bailarina con más garra y nervio en esta faceta que en la de cantante. Madonna transforma radicalmente el contenido y la forma de sus canciones, convirtiendo el pimpante "Like a Virgin" en una aburrida balada pretendidamente erótica y el cínico "Material Girl" en una verdadera payasada a lo Carol Burnett. Cambios de trajes, de escenarios, etc., sorprenden y animan el espectáculo cada dos por tres. Si te van a hacer pagar 4.000 pesetas, qué menos que invertir en un show costoso e imaginativo, ¿no? Aunque Madonna no es como las otras stars modernas: solo su encanto y la mágica visión de su persona bastarían para satisfacer al público. Y vamos a terminar con un comentario sobre la faceta provocativa de la italo-yanqui: ni idea –después de haberla visto actuar– de dónde radica la causa de tanto escándalo. Madonna es sencillamente una ordinariota, probablemente con poca educación y refinamiento, que confunde el sex-appeal y el erotismo con lo chusco y la guarrada pura. Hay gente que es sexy con solo mover un dedo y ella necesita retorcerse, sacudirse, acariciarse y desvestirse para acabar resultando solo cómica. Del mismo modo que Cheb Khaled solo necesita subir a un escenario y cantar para conmocionar al público, ella, con diseñadores, bailarines, máquinas hidráulicas y sofisticaciones a go gó – ¡total, para qué! – Solo consigue hacer pasar un buen rato… que luego se olvida rápidamente (Godes, 1990, *Rockdelux* 67, septiembre, p.49).

De la crónica de Patricia Godes se desprende lo siguiente:

- Documentación y conocimiento previo de la redactora: la periodista se ha documentado; está informada sobre los diferentes apartados en los que se divide la actuación que va a ver y sobre aspectos no musicales como el vestuario y la puesta en escena. Además, conoce la trayectoria de la artista: puede reconocer las canciones que interpreta Madonna aunque tengan un tratamiento muy distinto en directo respecto a la versión registrada en disco ("…convirtiendo el pimpante "Like a Virgin" en una aburrida balada…") y establecer comparaciones estilísticas entre las versiones originales, grabadas en estudio, y las que escucha en el show. Patricia Godes, que pasa por ser una de las especialistas en música de baile de la época, tiene el conocimiento

suficiente para advertir la revisión/homenaje que se hace en el concierto al género revista musical.

- Visión multifacética del artista: aunque el veredicto final que se hace del concierto es negativo, el texto destaca tanto lo bueno como lo malo. De la crónica se desprende, en lo positivo, que Madonna es una bailarina competente y con nervio, tiene carisma y buenas canciones y su sola presencia en el escenario emociona y satisface a sus seguidores. En lo negativo, no canta tan bien como baila, los arreglos que les ha hecho a sus canciones no les favorecen y su espectáculo resulta grandilocuente y sobrecargado. Además, trata de ser sugerente pero no lo consigue, cae en lo ordinario. En definitiva; su concierto es divertido y disfrutable, pero no deja recuerdo.

Los dos aspectos explicados son característicos de las crónicas de conciertos en *Rockdelux*, definitorios de su forma de trabajar y presentar textos; el redactor está preparado, puede poner el evento presenciado en el contexto de una trayectoria y reflexionar sobre el rumbo profesional del artista. Además, ofrece una mirada amplia, en la que muestra tanto lo bueno como lo malo; un buen artista puede ofrecer un concierto decepcionante, y un artista cuya música no se valora en exceso puede ser muy interesante por aspectos que rodean a su música, como su forma de producir o las letras de sus canciones.

En este otro ejemplo, recogido en 1993, Luis Troquel asiste al concierto en Barcelona de El Último de la Fila, un grupo que es víctima de un cáustico artículo firmado por Santi Carrillo tres años antes (número 65, junio de 1990). El desencuentro entre revista y grupo es manifiesto desde entonces. Troquel asiste al concierto y condensa en su texto el análisis que él hace sobre el valor puramente musical de las canciones y los músicos, pero también aborda el asunto de sus letras, la propuesta escénica, la actitud del público y, en definitiva, todo lo que sucede frente a sus ojos y oídos, puesto en el contexto de un grupo que tiene un pasado (formaciones antecesoras) y un disco en concreto recientemente publicado. Pese a lo alejados que están revista y grupo, el periodista muestra todos los aspectos que ve, no solo los positivos y tampoco solo los negativos. Troquel indaga en lo que le gusta y lo que no y comparte su reflexión con el lector. En su relato se intercalan algunos títulos interpretados –distinguiendo los discos a los que pertenecen– y también la información sobre el grupo de acompañamiento.

> El Último de la Fila arrasa de nuevo. Ocho Zelestes[28] abarrotados y un LP entrando en las listas por arriba. Una gira que se promete exitosa y exhaustiva de la que tuve

[28] Se refiere a la sala Zeleste de Barcelona, que agotó taquillaje por ocho días seguidos.

el privilegio de asistir a dos conciertos y el placer de comprobar que, en general, tanto sus canciones como su nuevo espectáculo superan con creces lo que se podía esperar. No es que *Astronomía razonable* sea un gran disco; resulta curioso que, tras presentarlo entre declaraciones defensoras a ultranza del LP como concepto, se saquen de la manga su trabajo más descompensado. Medio álbum espléndido empujando a otro medio del que poco bueno se puede salvar, un promedio que sale victorioso en las músicas pero no así en los textos: lenguaje viejo, rimbombante y tan ridículo cuando va en serio como aburrido y forzado cuando se pretende desenfadado. Un mal que arruina la mayoría de sus versos inspirados (que, aunque menos, los siguen teniendo), pero que en su fiel parroquia causan estragos: uno no daba crédito a sus oídos ante el gran sector de público que ya los "cantaba" a gritos, cuando apenas llevaban una semana editados (mérito acrecentado si tenemos en cuenta su extensión y extravagancia verbal). Afortunadamente, canta más que habla, y como cantante García se encuentra ahora en su plenitud vocal. Con ella, y con un repertorio tan valioso en su promedio (dos temas de Los Rápidos y tres de Los Burros situados al principio y final del recital, "Querida Milagros", "Sara", “Son cuatro días", " ¿Quién eres tú?", “Insurrección", "Aviones plateados", "Los ángeles no tienen hélices", "Lejos de las leyes de los hombres", "En los árboles", "A veces se enciende", "Dios de la lluvia", "Ya no danzo al son de los tambores" , "A jazmín", "Canta por mí", "Cuando el mar te tenga", "Llanto de pasión" y "Del templo a la taberna" intercaladas con su nuevo álbum casi al completo, más una delirante versión del corrido mejicano "El rey"), cualquier otra apreciación musical resultaría superflua, aunque sería injusto no resaltar el acierto de recuperar la guitarra del ex-Rápido José Luis Pérez y despejar en cierto modo los aires sinfónicos a los que apuntaban en su anterior gira. El sonido del grupo, en cambio (Quimi Portet a la guitarra; Javier González, guitarra española y laúd; Juan Carlos García, batería; Antonio Fidel, bajo; y Nacho Lesko, teclados y percusión), a pesar de la profesionalidad y buen hacer de casi todos, raramente adquiría cuerpo como tal, abusando de efectismos para resaltar el bucolismo o la "caña" de sus temas; algo que avejenta aún más la idea de El Último de la Fila como grupo o, por decirlo de una manera más acorde a su actual terminología, como concepto (Troquel, 1993, *Rockdelux* 96, mayo, p.47).

En la crónica de Luis Troquel se advierte todo esto; antes de asistir al concierto conoce al grupo y su obra, es capaz de poner en relación su último disco con los anteriores y tiene una opinión formada sobre las letras de sus canciones. Tras asistir al evento, se fija en muchos más detalles de los que requiere la relación de canciones interpretadas o la duración del concierto.

El estilo de redacción de las crónicas en *Rockdelux* es el que el colaborador quiera emplear, igual que sucede en otros géneros que toca la revista. Las crónicas son textos muy personales en los que se puede apreciar multitud de estilos y de registros a través del tiempo. Por ejemplo, en la primera mitad de los noventa, el redactor se incluye a menudo como parte de relato, algo que se va evitando a partir de 1996 aproximadamente. Es relativamente frecuente hallar, en esos primeros noventa, crónicas en las que el autor se dirige al artista, como si le escribiese una carta. El relato se acompaña de una fotografía del músico cuyo pie refrenda lo que se dice en la crónica, que en este caso es negativa: "Rafaliyo, más cara que espalda". El relato vivencial en primera persona es algo habitual en la revista en los primeros noventa.

> A Rafael Amador. Sabes que en esta revista hemos estado siempre especialmente colgados de Pata Negra. *El blues de la frontera* fue elegido mejor disco español de 1988, primero, y después de toda la década, solo porque se lo merecía. Pero lo que nos hiciste a las dos o tres mil personas que estábamos en tu concierto de Zeleste, no nos lo merecíamos. Ya va siendo hora de que decidas qué es lo más importante para ti: si la música o lo otro. Lo que está claro es que, por mucho que te quiera la gente, no se puede jugar con ella. Mira que, aunque seas una leyenda, leyendas más importantes que tú han acabado en este país debajo de un puente (Pérez, 1991, *Rockdelux* 72, febrero, p.14).

Debido a la libertad del redactor en cuanto al estilo empleado, algunas piezas plantean propuestas audaces pero arriesgadas a la hora de enfocar la crónica de un concierto. La crónica del concierto de Lenny Kravitz por Félix Suárez es un ejemplo. El artista norteamericano es uno de los peor valorados en la revista, como prueba el titular "Jesucristo Superstar" en portada del número 81 (diciembre de 1991), destacando la vanidad del personaje. Tirando de ironía, el redactor comienza la crónica diciendo justo lo contrario de lo que piensa. Poco después, se toma la licencia de reproducir un texto ajeno, un fragmento de *El guardián entre el centeno* (J.D. Salinger, 1951), que entiende pertinente en su relato.

> Lenny Kravitz es el genio más grande del siglo XX. A su lado, Hendrix es un pardillo, Marvin Gaye un cazallero ronco; y James Brown y Sly Stone, meros

> profetillas anunciadores del auténtico Dios. Salió espectacular, enfundado en satén azulón y con sus gafas de montura fluorescente, causando el delirio desde la primera nota. Cuando atacó un "Mamma Said" (sic) de más de quince minutos, que se hacen cortos, uno siente tal sensación de placer que se tiene que salir del recinto para que no le estallen las venas cual vulgar scanner... Esto es lo que quieren leer promotores, discográfica, mánagers y, salvo prueba en contra, el propio Lenny. Espero que les guste y que la próxima vez alguien de *Rockdelux* tenga la oportunidad de poder entrar a comprobarlo. ¿Quieres saber lo que realmente pienso del concierto de Lenny Kravitz? Supongo que no –qué petulancia– pero en todo caso coge *El guardián entre el centeno* (Alianza Editorial) y léete la página noventa y cuatro entera. Aquí la tienes: "No estoy seguro de qué canción era la que tocaba cuando entré, pero fuera la que fuese, la estaba destrozando. En cuanto llegaba a una nota alta hacía empezaba a hacer unos arpegios y unas florituras que daban asco […] Tratándose como se trataba de un esnob de primera categoría, la cosa resultaba bastante hipócrita. Pero, en cierto modo, hasta me dio lástima, porque creo que él ya no sabe cuándo toca bien y cuándo no. Y me parece que no es culpa suya del todo. En parte es culpa de esos cretinos que le aplauden como energúmenos. Esa gente es capaz de confundir a cualquiera". Es la mejor crítica de un concierto que he leído nunca, y la cantidad de *ernies/lennys*[29] que coinciden con lo ahí descrito podrían alinearse de aquí al sol y daría varias vueltas (Suárez, 1995, *Rockdelux* 124, noviembre, p.46).

En relación a esta crónica, es pertinente señalar un rasgo que ya se ha visto anteriormente en otra revista, *Ruta 66*. Félix Suárez da una información errónea, por no haberse documentado lo suficiente o para mostrar su desdén por el artista sobre el que habla. Al mencionar "Mamma Said" como si fuese una canción interpretada durante el concierto, confunde este título con el de la canción "Always On The Run", que pertenece a un disco de 1991 titulado *Mama Said* (no *Mamma Said*). Debido al afán de *Rockdelux* por lograr la corrección temática, además de la gramatical, en sus artículos, esto es algo muy inusual en la revista.

En la prensa diaria, las crónicas de conciertos y espectáculos se escriben con prisa. El cierre de las rotativas exige que la información relativa al concierto se vuelque lo antes posible, a riesgo de que el texto quede fuera de la edición. Aunque hay diarios que publican las crónicas de

[29] En el fragmento de *El guardián entre el centeno*, aquí recortado, el narrador habla de un tal Ernie.

conciertos dos días después, para que el texto pueda estar mejor redactado, es frecuente que el redactor dicte por teléfono una crónica para que alguien en la redacción la escriba y se pueda enviar a cierre antes de que sea tarde. Esto lleva a la publicación de textos poco reflexionados, en los que difícilmente puede el redactor plasmar lo presenciado con la profundidad de una revista. En no pocas ocasiones, es motivo también de malas prácticas periodísticas.

> Lamentablemente, se llegan a publicar crónicas que claramente están escritas sobre otras leídas de conciertos anteriores de la gira, ofrecidos en otras ciudades. No hace falta decir que esto hace mucho daño a la credibilidad del periodista y del medio. Es algo que hay que cuidar especialmente, pero muchas crónicas que se publican en diarios de gran tirada están escritas de antemano. Simplemente, es imposible que hayan sido escritas después del concierto si el show ha terminado a las doce de la noche (Entrevista a Nando Cruz, 2013, 4 de septiembre).

Aunque su conexión con el tema de la investigación es remota, hay que señalar también que *Rockdelux* incluye críticas de cine, literatura y cómic regularmente desde los primeros noventa. Lo hace en los primeros años de la década en una sección llamada "Interferencias[30]", indicando en el título la excepcionalidad del contenido. Lo sigue haciendo tras cada uno de los cambios de diseño y distribución que la revista ha experimentado, bajo distintos epígrafes o, en su última etapa, encuadrados en la sección unificada de "Crítica". Quienes escriben estas críticas literarias o cinematográficas son, la mayoría de las veces, los mismos colaboradores especializados en música, aunque algunos, como Quim Casas o Ricardo Aldarondo, publican periódicamente textos sobre cine, tanto en *Rockdelux* como en *Factory*. Se van incorporando colaboradores especializados en cine como Desirée de Fez, de *Fotogramas*. En la mayoría de los casos, las firmas de textos sobre cine en *Rockdelux* son las de redactores especializados en música que se ven capaces de hablar de cine, no de especialistas en cine. Por ejemplo, el especial que publica el último número de *Factory* sobre el cine de los noventa, "La fábrica de sueños" (número 25, enero del 2000) reúne a Ricardo Aldarondo, Santi Carrillo, Quim Casas, Juan Cervera, Eduardo Guillot, Joan Pons y Gerardo Sanz, habituales todos ellos en los reportajes, entrevistas y textos críticos centrados en música en *Rockdelux*. Lo mismo sucede con la literatura; las reseñas de libros las firman los redactores habituales en las secciones musicales. Por el contrario, en cuanto a la crítica de cómic, la presencia en la trayectoria de *Rockdelux* de colaboradores como Pepo Pérez y Juanjo Sáez permite a la revista contar con

[30] El nombre "Interferencias" es también un homenaje a la canción de Radio Futura de idéntico título (1980)

especialistas en la materia. Son ellos los que coordinan los reportajes sobre autores y personajes del mundo del cómic, como "Héroes de la viñeta", o reseñan las últimas publicaciones.

3.1.5 EDITORIALES

Por definición, toda revista de crítica y análisis está impregnada de la opinión de sus redactores y colaboradores. Pero *Rockdelux* dedica, además, un amplio espacio a la opinión, al margen de las secciones de crítica. Continuando la tradición de las revistas musicales españolas desde *Fonorama* hasta *Vibraciones* y *Rock Espezial*, *Rockdelux* expone su propósito con un editorial mensual, ubicado en un lugar diferente según el diseño de la época y con epígrafes que varían su denominación. La costumbre se aplica durante la mayor parte de los años estudiados, excepto en los intervalos en los que el diseño aplicado elimina la sección puntualmente.

Pese a que en *Rockdelux* este texto está firmado, se le da categoría de editorial por su contenido y ubicación. No siempre está escrito por el director, Santi Carrillo, pero los demás firmantes son colaboradores con peso en la revista, con gran cantidad de artículos publicados, por lo que poseen legitimidad como voz de la publicación. La demostración de esto la da el propio Santi Carrillo cuando, al referirse a un texto escrito por Xavier Cervantes en 1994 ("La hoguera de las vanidades", número 112, octubre de 1994), lo menciona como editorial.

> …tuvieron la mala suerte de que Xavier Cervantes, harto ya de tanto mimetismo, los destrozó en la crítica y en un editorial que ya preparaba el terreno del cambio de paradigma (Carrillo en Cruz, 2015, p.806).

La página tres de *Rockdelux* sirve como la plataforma desde la que la revista muestra su postura frente a cuestiones de actualidad dentro del mundo musical, desde temas puramente musicales o relativos a la industria, al periodismo especializado en España o a la vida editorial de la propia *Rockdelux* y sus apéndices. La aparición puntual de editoriales de contenido político, como "¿Quién justifica una guerra?" de Javier P. Andújar (número 72, febrero de 1991) o "P.S.S. ¿Problema Sin Solución?" de Nando Cruz (número 107, abril de 1994) se va haciendo más regular al final de la década, a través de algunas nuevas secciones en las que se recogerán artículos firmados por Santi Carrillo (sección "Me, Myself & I"). Más adelante, en la primera década del nuevo siglo, la revista acogerá a firmas invitadas como profesores de universidad o cargos de responsabilidad de periódicos a una suerte de tribuna abierta titulada "Manifesto!". Algunos de los artículos publicados en esta sección fueron especialmente controvertidos, como

"No al PP", firmado por Manuel Trallero en el número 216 (marzo de 2004), días antes del atentado terrorista de Madrid y de las Elecciones Generales de ese año.

En noviembre de 1994 *Rockdelux* cumple diez años, asunto que centra el editorial de ese número 113. De entrada, se muestra el enfrentamiento entre *Rockdelux* y los demás medios.

> Como este mes cumplimos años, nos hemos propuesto ser buenos y no dejar en evidencia a nadie. No obstante, en una fecha tan señalada, no podíamos olvidarnos de todos aquellos que, cariñosamente, recogiendo el guante *Delux*, se molestan en denunciarnos, nos llaman in-competencia […] Seguid así, vuestro empeño nos ilumina, vuestras carencias nos alimentan (Sin firma, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.3).

Este es uno de los últimos editoriales de tercera página hasta pasado un tiempo. Al terminar el año, la revista elimina también este texto característico. El remozado diseño que presenta desde enero de 1995 (número 115) le da más espacio al sumario, completado por un comentario que presenta cada uno de los temas que se tratan en cada número. Pero no queda espacio para un editorial. Sin embargo, la opinión no desaparece de la revista, ya que al mismo tiempo se incorpora una pequeña columna llamada "Edit" a una página impar, que no es la tercera sino que se inserta como inicio de una nueva sección –"Micro" –, de ocho páginas de media, ubicada aproximadamente de la página 19 en adelante. Esta sección presenta un contenido que en esta Tesis se considera editorial a todos los efectos: un cargo de responsabilidad de la revista expone una reflexión sobre la industria musical, la actualidad de un determinado artista o los medios de comunicación. El editorial del número 116 (febrero de 1995) se titula "Periodismo musical X" y está dedicado a la entonces emergente prensa de tendencias, es decir, *Primera Línea* (dirigida por Miguel Ángel Arenas), *Man, EGM* y el suplemento *El País de las Tentaciones*, del diario *El País*, entre otras publicaciones.

> ¿Es *Primera Línea* la madre del sub-género? Contra todo pronóstico, la orientación *calientabraguetas* de tan influyente publicación se ha quedado a medio camino en la búsqueda infructuosa del veinteañero supuestamente descerebrado, y hoy son *EGM*, *Tentaciones* o *Man* […] ¿Las normas? Todo artista debe ser tratado como modelo físico o social; toda canción es susceptible de convertirse en himno generacional; el lector debe tomar partido y exhibir una "actitud" si no quiere malgastar su adolescencia. En el fondo, se trata de camuflar una flagrante carencia de criterio exigiendo una militancia fiel a conceptos como "mestizaje" o

> "autenticidad", mezclando el tocino con la velocidad […] Aquí seguimos arrastrando fama de pedantes, prepotentes y sabelotodo por tratar la música como un hecho de valor intrínseco (no por su capacidad para vender modas ni revistas) y por dirigimos al lector con respeto (Cruz, 1995, *Rockdelux* 117, marzo, p.19).

Durante unos años, la sección "Edit" de la página 19 es la voz de la revista. El cambio de diseño y contenidos que se hace en marzo de 1998 (número 150), elimina la sección "Edit" –aunque en ese mismo número, página 3, hay un editorial de Santi Carrillo explicando los motivos del cambio– y se inaugura una nueva sección de opinión llamada "Desde el mundo real", a cargo del colaborador Jordi Bianciotto. La sección aporta información relevante sobre la mirada de *Rockdelux* hacia la industria musical, pero no se considera editorial, sino un apartado de opinión personalizado en uno de los colaboradores más veteranos de la revista. La sección, iniciada junto con la remodelación de la revista de marzo de 1998, arranca habitualmente de la crónica de un concierto o festival, normalmente muy promocionado desde los medios masivos, y su enfoque es mordaz. Los premios Grammy, la SGAE, AFYVE[31], RTVE, la Cadena SER y, en general, los artistas con los que en *Rockdelux* no se identifica –los más promocionados en otros medios– son el centro de estos artículos.

> …Festival Europeo de la Solidaridad, monumentalista cita que a finales de diciembre convirtió el recinto olímpico en un plató televisivo y que redujo las gradas a la condición de vociferante complemento de *attrezzo* en la tradición de los *macro shows* de la Iglesia Evangélica. ¡Qué colorido y sincronía a la hora de levantar, todos a la vez, el cartelito de "Stop minas"! Qué bonitas las palabras de Mendiluce y Bonino, enmarcadas en un escenario de colores pastel inspirado en la edición de la OTI de 1976 (Bianciotto, 1999, *Rockdelux* 160, febrero, p.4).

En los artículos de opinión de Jordi Bianciotto se da una imagen negativa de la gran industria musical, en especial de las compañías multinacionales, contra las que habitualmente lanza un comentario desde su sección. En esta ocasión, el tema tratado es los premios Grammy de 1998.

> Confirmado: la de "Candle In The Wind '97" de Elton John fue la mejor interpretación vocal masculina del año pasado. Así lo decidió el jurado de los premios Grammy, cuya edición de 1998 ha sido saludada por los *mass media* como "la de la calidad" […] así que, bajo ese paraguas de credibilidad consensuada, el

[31] AFYVE: Asociación Fonográfica y Videográfica de España, fundada en 1987 y hoy llamada Promusicae

> mundo –el real, no el de usted, cultivado lector de *Rockdelux*– se rinde convencido […] En fin, los Grammy han apostado por elevar el listón, y hay que agradecérselo, aunque, ¿a quién le tocará morir este año para que Elton John cace al vuelo su Grammy 99? (Bianciotto, 1998, *Rockdelux* 151, abril, p.5).

La sección "Edit", eliminada en 1998, tardará en volver, pero en verano de 1999 (número 165, julio/agosto) Santi Carrillo inaugura una sección llamada "Me, Myself & I" que, a todos los efectos, se puede considerar un editorial, pese a estar ubicado en las páginas finales (página 62 aproximadamente, cuando la prensa escrita acostumbra a ubicar su editorial en la segunda o tercera página). El tiempo demuestra que esta ubicación es solo circunstancial; durante un tiempo se ubica al final de la revista y después pasa a estar en la tercera, con un nuevo epígrafe pero idéntico estilo y contenido. El título de la sección, que podría traducirse como "Yo, yo mismo y mi persona", procede de una canción de 1989 del grupo norteamericano De La Soul y sugiere, de entrada, lo personal de la sección, que siempre escribirá el director de la revista y girará en torno a cualquier tema, sea musical o no, sobre el que quiera hacer un comentario. El texto, que estará siempre acompañado de una ilustración, será el editorial de la revista durante un tiempo; los meses que quedan hasta el final del periodo estudiado –diciembre del 2000–, y casi ocho años más, hasta febrero de 2008 (número 259, febrero).

Rockdelux no tendrá un editorial en la tercera página hasta ese momento, cuando el propio Santi Carrillo aproveche un nuevo remozado en el diseño de la publicación para titular su antigua sección "Me, Myself & I" de nuevo como "Edit" y llevarla, ahora sí, a la tercera página, con la ilustración acostumbrada de apoyo. A partir de ese artículo, titulado "Nuevos aires" (número 259, febrero de 2008) todos los números de *Rockdelux* se inician con un editorial del director en la tercera página, bajo el epígrafe "Edit", y acompañado por un grafismo de la ilustradora Sonia Pulido, acompañante fija del editorial a partir de ahí. Esta etapa de la revista queda fuera del arco temporal de esta Tesis, pero se tiene en cuenta por el contenido revisionista/histórico que a veces contiene el editorial, explicando cuestiones directamente relacionadas con la investigación como el posicionamiento de *Rockdelux* a lo largo de su vida editorial o la visión que tiene y tuvo sobre determinados artistas y estilos.

Desde enero de 1990 hasta diciembre del 2000, *Rockdelux* ha publicado 90 editoriales, bajo los epígrafes "Open" (1990-1995), "Edit" (1995-1999) y "Me, Myself & I" (1999-2000), De ellos, el 30% hablan sobre la industria musical, el 21% sobre la música pop en España, el 18% sobre música en términos globales, el 13% sobre medios de comunicación y periodismo, el 8% sobre

cultura, el 5% sobre política y, por último, otro 5% sobre el propósito editorial de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. y los cambios en sus revistas.

En cuanto a los autores de los editoriales, Santi Carrillo, director de *Rockdelux*, es quien firma la mayoría de ellos (26%), seguido de Gerardo Sanz (8%). A continuación, Xavier Cervantes (5%), Luis Troquel (5%), Félix Suárez (4%), Javier P. Andújar (4%), Diego A. Manrique (3%, Nando Cruz (3%), Miquel Queralt (3%) y José Antonio Pérez (3%). Los restantes autores (veintiséis) se reparten una mínima participación en los editoriales, muchos de ellos (dieciocho) solo escriben uno en toda la década estudiada.

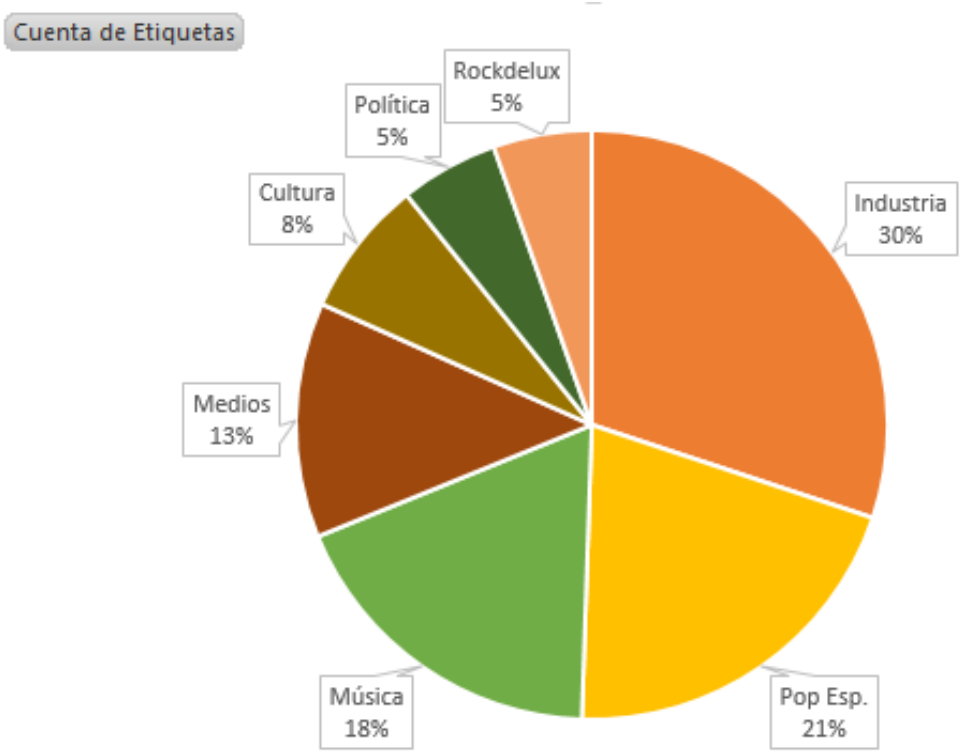


Ilustración 12. Editoriales de Rockdelux divididos temáticamente (1990-2000)

En el caso de *Factory*, esta revista presenta en la tercera página un breve texto no firmado que introduce los contenidos del número en cuestión, pero no se considera editorial por limitarse a anunciar los contenidos de cada número y no tocar temas ajenos a la propia revista.

En este compendio de los contenidos de *Rockdelux*, es obligado tener en cuenta la sección de correo, un punto de encuentro de opiniones y posturas de lo más diverso que, además de fidelizar al lector mediante acaloradas discusiones sobre tal artista o cual movimiento, es un reflejo bastante fiable de la postura de la revista. La sección está presente a lo largo de toda la década de los noventa y la coordina un colaborador diferente que rota cada tres meses, a quien

la redacción le envía las cartas recibidas para que reproduzca lo más interesante de ellas y las responda, todo ello en una página al final de la revista. Las listas anuales son uno de los temas más controvertidos sobre los que giran estas cartas, pero reflejan también muchas otras cosas vinculadas a *Rockdelux* como su uso del lenguaje –como se ha visto– y plantean debates sobre la música en España y en el extranjero. En las respuestas que reciben las cartas por parte de la revista, algunas dadas por el propio director o el jefe de redacción, está impreso de algún modo el discurso de la publicación. Sin embargo, todos los temas que se tratan en las cartas lo hacen porque se habla de ellos en otros apartados de la revista, como los reportajes y entrevistas, lugares donde ese discurso está más presente y de forma más clara. Por eso, la investigación no repara en la sección de cartas más que para cuestiones muy puntuales.

3.2 Los textos relevantes: criterios de selección

Los textos publicados en las revistas estudiadas darían un corpus demasiado extenso para poder hacer un análisis de contenido. Por esta razón, se han aplicado algunos criterios de selección que se entiende que, lejos de desvirtuar el análisis, contribuyen a hacerlo más certero: a) género periodístico al que pertenecen los textos, b) autores de los mismos, en la búsqueda de los de mayor responsabilidad o presencia y c) extensión y ubicación de los textos.

Hay otro elemento, en el caso de *Factory,* que se considera relevante por formar parte de un discurso: la historieta o cómic a página completa, labor del leonés Miguel Ángel Martín y de los autores del fanzine barcelonés *Círculo Primigenio*. La visión que en ellos se da de la escena indie española –principal motivo argumental que manejan– es importante por la carga crítica que desprenden sus viñetas trimestrales.

3.2.1 Según el género periodístico de los textos

En cuanto al primer criterio, el análisis escoge solo editoriales, entrevistas y reportajes. En el editorial está plasmada la voz de la revista, del mismo modo en que sucede por norma en la prensa escrita. Por tanto, el editorial es la expresión más clara de su discurso. Mientras que el libro de estilo de *El País* se limita a señalar que son responsabilidad del director y que deben ajustarse a la terminología del libro de estilo, el de *El Mundo* subraya su importancia y la necesidad de cuidar su redacción.

> Los editoriales deben ser el género más cuidadosamente trabajado del periódico, tanto desde el punto de vista documental como desde el literario. Su objetivo es

> profundizar argumentalmente en un problema, bien tratando de defender un punto de vista, bien analizando diferentes puntos de vista y dejando el veredicto en manos del lector. El editorial debe apelar a la razón y no a las emociones; convencer, no enardecer; partir, más a menudo, de la duda que de la certeza (*Libro de estilo de El Mundo*, 2014, p.28).

El libro de estilo de *El Mundo* dicta asimismo que el editorial vaya sin firma. Desde que lo incorpora la pionera *Fonorama* (1963-1968), la mayoría de las revistas musicales españolas han tenido un editorial ubicado en la tercera página, y siempre han llevado firma. Los editoriales de estas revistas están firmados por el director de la publicación o por los principales redactores, colaboradores personas con un cargo de responsabilidad en la revista o con una alta presencia en sus páginas. En relación al contenido, el que puede hallarse en los editoriales de las revistas musicales –en particular en *Rockdelux*– es similar al que defiende el libro de estilo de *El Mundo*; son textos en los que la revista muestra su punto de vista sobre determinadas cuestiones, habitualmente relacionadas con la industria musical pero no necesariamente, empleando argumentos que apelan a la razón más que a la emoción.

Por ejemplo, este editorial firmado por Patricia Godes (número 97, mayo de 1993), alude a cierto espíritu nostálgico-restaurador que se advierte en la industria musical de la primera mitad de los noventa, plasmado en acciones de recuperación de canciones y artistas de la llamada Nueva Ola Madrileña. Patricia Godes explica en su argumentación algunos condicionantes históricos y sociales que presenta la capital de España en cuanto a su cultura.

> A finales de los 70 la clase media y la sociedad de consumo dominaban en todo su esplendor las históricas calles de Madrid. Ya no era exclusivo de multimillonarios ni de grandes señores viajar por el extranjero, mandar a sus hijos a Londres a aprender inglés o tener un buen equipo estéreo y cuatro o cinco discos en el cajón, aunque nadie de la familia hubiera demostrado jamás ninguna afición a la música. Hasta lo barriobajero fue convertido en objeto de consumo. Era sólo cuestión de tiempo que naciese algo como la Nueva OIa Madrileña, que, al igual que el chotis cien años antes, es producto musical de importación convertido, por obra y gracia de algún extraño resorte, en fiel reflejo de la mentalidad madrileña entonces absolutamente decidida a quitarse de encima los atavismos y consolidarse como una comunidad moderna, cosmopolita y floreciente. Por supuesto, iban a ser sus hijos veinteañeros los que la consiguiesen, y en cuanto los primeros frutos de la

> recién nacida escuela creativa del Madrid moderno salieron a la luz, la euforia y un comprensible orgullo flotaban en el aire y hubieran podido cortarse con cuchillo de tan sólidos y compactos que eran (Godes, 1993, *Rockdelux* 97, mayo, p.3).

Otro contenido de gran importancia para este análisis es la entrevista. Estos textos periodísticos componen el material esencial de las revistas analizadas, tal y como refleja su ubicación destacada en portada. Además, las entrevistas dan voz a los músicos, promotores y otros agentes en los que *Rockdelux* fija su atención. El análisis repara también en las preguntas que la revista les hace a los artistas, tan importantes como las respuestas. En unos medios de crítica musical como los que aquí se estudian, las preguntas indican qué es lo que estos medios valoran y penalizan sobre diversas cuestiones musicales y extra musicales por las que preguntan. Al formular las preguntas, las revistas presentan su plantilla de pensamiento al artista y al mismo tiempo al lector. También se desprende una información muy valiosa de la entradilla con la que las revistas introducen al artista entrevistado antes de abordar el texto corrido.

Los reportajes también se han estudiado en este análisis. Son especialidad y seña de identidad de *Rockdelux* y la profundidad de los mismos permite llegar con certeza a lo que el medio quiere transmitir, divulgar o defender. Especialmente importantes se consideran los reportajes en forma de resumen anual que se publican cada mes de enero en *Rockdelux*. Presentan al lector el diagnóstico que la revista hace cada año sobre la evolución de la música en España y en el extranjero: escenas emergentes, consolidadas o caducas, creatividad, inquietud artística, ambición, relación entre industria y medios de comunicación, etc.

En cuanto a las reseñas de discos, se ha procurado reducir en lo posible el número de reseñas a analizar y también retener la información relevante que contienen. Por eso, se ha adoptado el siguiente criterio: recoger las reseñas de los discos destacados entre los mejores de año en los resúmenes correspondientes y las que comentan el disco nacional del mes de cada número del periodo investigado, a once por año. Todos aquellos discos que la revista ha considerado importantes o destacables por alguna razón están presentes en las listas anuales de cada año, que reproducen un fragmento literal de la reseña. Localizado el disco, se acude en la investigación a la reseña originalmente publicada en su número correspondiente para poderla analizar en su totalidad. Hay una razón para no contemplar en el análisis otras reseñas que no sean las del disco del mes o los mejores discos anuales. Las reseñas de discos son textos cuyo autor puede ser cualquier colaborador, no necesariamente alguien con peso específico en la revista. La publicación puede aceptar que se incluya la reseña de un disco que no encaje con la

línea de *Rockdelux,* pero ningún disco del mes o del año sería aceptado si no lo consideran merecedor de tal categoría los principales responsables editoriales, es decir, Santi Carrillo y Juan Cervera. Según el mismo criterio, nunca se publica una entrevista de una página o más a un artista que la dirección no considere merecedor de ese espacio.

El de las crónicas de conciertos es un caso similar al de las reseñas; también son textos breves que no firman necesariamente los colaboradores de peso. Las crónicas de los conciertos más destacados de año se recopilan en los especiales de enero, lo que nos remite directamente al número en que fueron publicadas. Esas crónicas son las que se estudian en la investigación.

Es necesaria una puntualización: en esta Tesis se estudian dos revistas que comparten muchas de sus características y contenidos, y solo presentan algunas diferencias concretas relacionadas con el diseño –*Factory* pretende ser algo cercano al fanzine en su arte– o con los tiempos de producción de cada una, derivados de su distinta periodicidad; *Rockdelux* es mensual y *Factory* trimestral. Por lo demás, prácticamente todo lo que se explique sobre *Rockdelux* en cuanto al tipo de textos que presenta y el modo de elaborarlos y presentarlos, se puede aplicar plenamente a *Factory*. Cuando, puntualmente, no sea así, se explicará esta diferencia.

3.2.2 Elección de los autores

¿Cómo escoger correctamente y de forma eficaz a los autores de los textos a analizar? Los criterios empleados para elegir a los autores son los siguientes:

- Puestos de responsabilidad: Se eligen autores que ocupan durante el periodo investigado cargos de importancia dentro de *Rockdelux* o *Factory*. Directores de cada una de las publicaciones, coordinadores de redacción y colaboradores de peso. Esto va ligado al criterio de los tipos de textos, en la medida en que un texto como el editorial, obviamente de gran importancia en el discurso de las revistas, solo puede estar escrito por redactores con responsabilidad en el medio.
- Cantidad de textos publicados: Se seleccionan aquellos autores que hayan publicado un número mínimo de textos. La excepción es el director de la revista, Santi Carrillo, cuya importancia está por encima de la cantidad de textos debido a su cargo de responsabilidad. En el periodo fijado para la investigación, *Rockdelux* ha publicado 705 textos de una página o más anunciados en la portada (este es un criterio de ubicación). De ellos, el 32,05% versan sobre artistas y grupos españoles.

- Dedicación a la música española: dado que la investigación se centra en lo que las revistas analizadas dicen acerca de la música en España, se ha pretendido detectar a aquellos redactores que escriben más textos periodísticos sobre ello. El volcado de datos realizado muestra la preferencia o especialización de determinados autores por entrevistar a artistas o escribir reportajes sobre escenas y sellos de nuestro país.

Esta discriminación nos lleva a una selección de seis redactores, en los que entendemos que está el discurso de la revista en la época estudiada, por el cargo que ostentan, por la presencia que tienen en la revista y por la extensión de sus escritos. Los autores elegidos son Santi Carrillo, Juan Cervera, Nando Cruz, Xavier Cervantes, Gerardo Sanz y Félix Suárez, ordenados aquí según su antigüedad en la revista.

- Santi Carrillo
    - Director de *Rockdelux* desde abril de 1987 hasta hoy.
    - En *Rockdelux* desde 1984.
- Juan Cervera
    - Director de redacción de *Rockdelux* desde abril de 1987 hasta hoy.
    - Director de *Factory* desde enero de 1994 hasta enero del 2000.
    - En *Rockdelux* desde 1985.
- Félix Suárez
    - No ocupa un cargo de responsabilidad, pero su presencia en *Rockdelux* es muy alta, como se verá posteriormente. Aunque no escribe en *Factory*, la cantidad de entrevistas, reportajes y editoriales que escribe en *Rockdelux*, sumada a su antigüedad, le confieren autoridad en la revista.
    - En *Rockdelux* desde 1987.
- Xavier Cervantes
    - Coordinador de redacción de *Rockdelux* desde diciembre de 1995 hasta marzo de 2007.
    - Coordinador de redacción de *Factory* desde julio de 1996 hasta enero del 2000.
    - En *Rockdelux* desde 1990.
- Gerardo Sanz
    - No ocupa un cargo de responsabilidad en las revistas. Su relevancia está en los editoriales que escribe en *Rockdelux* y la gran cantidad de entrevistas a artistas españoles que hace tanto en *Rockdelux* como en *Factory*.
    - En *Rockdelux* desde 1991.

- Nando Cruz
    - Coordinador de redacción de *Rockdelux* desde noviembre de 1994[32] hasta diciembre de 1995.
    - Coordinador de redacción de *Factory* desde enero de 1995[33] hasta julio de 1996.
    - En *Rockdelux* desde 1993.

Se presta especial atención a los textos de Santi Carrillo por ser el director de la revista desde 1987, la voz de *Rockdelux* cuando se expresa ante sus lectores. Una parte significativa del discurso de la revista se manifiesta en esos textos. En cuanto a los demás autores elegidos, Juan Cervera es director de redacción de *Rockdelux* desde abril de 1987 y director de *Factory* en sus veinticinco números publicados. Nando Cruz y Xavier Cervantes son los dos redactores jefe de *Rockdelux* en los noventa. El primero es además coordinador de redacción de *Factory* desde el número 5 (enero de 1995) hasta el 10 (abril de 1996). Lo reemplaza Cervantes hasta el número 25 y último (enero del 2000). Por su parte, Gerardo Sanz no ocupa un cargo de responsabilidad, pero escribe artículos de opinión en el periodo estudiado y es uno de los redactores que más entrevistas y reportajes de varias páginas ha escrito. Xavier Cervantes, Nando Cruz y Juan Cervera son también redactores con una gran cantidad de textos publicados. Los autores seleccionados están entre los que más textos firman en los noventa en *Rockdelux*.

- Félix Suárez: 32
- Nando Cruz: 32
- Gerardo Sanz: 28
- Xavier Cervantes: 24
- David S. Mordoh: 24
- Luis Lles: 23

En cuanto a *Factory*, el repaso a los artículos publicados en esta revista refuerza la elección que se ha hecho de los autores como voz de la publicación trimestral. Gerardo Sanz es el colaborador que más textos extensos ha publicado en *Factory* (34), mientras que Xavier Cervantes (28) y Nando Cruz (21) figuran también entre los diez primeros.

- Gerardo Sanz: 34
- Ramón Llubiá: 29

[32] El cargo de coordinador de redacción no existe en *Rockdelux* hasta noviembre de 1994. Hasta entonces, solo hay director de redacción. A partir de la incorporación de un coordinador de redacción ambos cargos coexisten.
[33] *Factory* no tiene un coordinador de redacción hasta el número 5 (diciembre de 1995).

- Xavier Cervantes: 28
- Víctor Lenore: 27
- Quim Casas: 24
- Miguel Ángel Martín: 23
- Anna Ramos: 21
- Jesús Llorente: 21
- Nando Cruz: 21

Si atendemos a los textos sobre artistas, sellos o escenas nacionales, los resultados sitúan a Xavier Cervantes y Gerardo Sanz entre los redactores con más textos centrados en temas ubicados en España. La mirada a *Factory* proporciona unos resultados casi idénticos, que también destacan a Xavier Cervantes y Gerardo Sanz.

- Xavier Cervantes: 16
- Gerardo Sanz: 15
- David F. Abel: 11
- Luis Troquel: 11

Seleccionados los autores cuyos textos se van a analizar, es preciso señalar que también se tendrán en cuenta algunos textos que no sean de estos cinco autores. Además de los criterios explicados, se ha considerado en esta investigación que la información que se desprende de la primera vez que se entrevista a un artista o grupo es especialmente relevante. Dado que *Rockdelux* ha censado, especialmente en un amplio reportaje de 1998 ("La edad del indie", números 152, 153 y 154, mayo, junio y julio/agosto), cuáles son los grupos que conforman la nómina de la escena indie española, se presta una especial atención a la primera entrevista concedida por esos artistas a las revistas, tanto a la principal como a *Factory,* aunque no sean entrevistas redactadas por los autores seleccionados. Son las primeras entrevistas a Surfin' Bichos (1990); El Regalo de Silvia, Bach Is Dead, Cancer Moon, Corcobado y Los Valendas (1992); La Buena Vida, Patrullero Mancuso (1993); The Pribata Idaho, Parkinson D.C., 713avo Amor, Mil Dolores Pequeños, Silvania, Los Planetas y Peanut Pie (1994); Le Mans, Lagartija Nick, Beef, El Niño Gusano y Nosoträsh (1995); Paperhouse, Manta Ray, Sexy Sadie, Maddening Flames y Sr. Chinarro (1996); Automatics, Chucho y Mercromina (1997).

Son artistas y grupos que *Rockdelux* censa dentro de lo que entiende por escena indie española en el mencionado reportaje de 1998 "La edad del indie". Al haber dado dicha escena ya por terminada en 1998, a partir de esa fecha no hay censos que permitan ubicar a nuevos artistas

en esa etiqueta, por lo que se atiende a todas las entrevistas con artistas españoles en 1998, 1999 y 2000. Se trata de las entrevistas a Migala y 7 Notas 7 Colores (1998), La Habitación Roja (1999) y Anari, La Mala Rodríguez y Andrés Calamaro[34] (2000). En los últimos años de la década, *Rockdelux* entrevista a pocos artistas españoles y publica, en su lugar, varios informes sobre sellos discográficos nacionales.

3.2.3 CRITERIOS DE EXTENSIÓN Y UBICACIÓN

En *Rockdelux* y *Factory* hay textos de muy diversa extensión, reflejo en cada caso del interés que tiene la revista por los artistas objeto de esos textos. La segunda es una revista muy lineal en su aspecto, cuyos textos acostumbran a tener una extensión de una a cinco páginas. Sin embargo, en *Rockdelux* se han publicado textos muy breves: columnas, añadidos a noticias, cuestionarios y otros textos de menos de mil caracteres. El criterio que se ha empleado en este caso es que el texto sea como mínimo de una página de extensión. En la búsqueda de lo relevante en el discurso de las publicaciones estudiadas, es de esperar que aquellos artistas o temas que se quieren cubrir más y mejor por parte de una revista ocupen un mayor espacio. Asimismo, los textos escogidos tienen apoyo gráfico, algo que, por otra parte, ambas revistas hacen siempre cuando un texto ocupa una página completa. No hay artículo en *Rockdelux* o *Factory* que ocupe una página completa sin un apoyo fotográfico o una ilustración de acompañamiento. Ocasionalmente, puede suceder que una página solo contenga texto, pero solo cuando la pieza a la que pertenece consta de dos o más páginas, una de las cuales puede ser solo de texto, pero siempre hay fotografías en alguna de las demás.

Con la excepción de los editoriales que, lógicamente, nunca exceden de una página, los textos que se seleccionan para el análisis son extensos, de una página o más. Su extensión es un reflejo del interés que tiene la revista en hablar sobre esos artistas, grupos, sellos discográficos o escenas. Los reportajes, informes y entrevistas que tienen peso en las revistas estudiadas reciben una extensión acorde a la importancia que sus responsables les dan.

En lo que respecta a *Factory*, con una paginación similar a la de *Rockdelux*, todos los textos publicados desde el número 1 (enero de 1994) hasta el 21 (enero de 1999), tienen una extensión mínima de una página. A partir de 1999, es decir, en su último año, la revista incorpora algunos textos breves en una sección de seis páginas llamada "Facts". Como en el caso de la revista

[34] Andrés Calamaro es un artista de origen argentino con DNI español. *Rockdelux* lo considera artista nacional.

principal, solo se toman en consideración los reportajes, informes y entrevistas de una página o más y centrados en artistas, sellos discográficos o escenas de España.

En resumen, los textos escogidos en cuanto a extensión son:

- Textos de una página completa o más.
- Textos con apoyo gráfico (fotografía o ilustración).

Los de extensión y ubicación de los textos son dos criterios relacionados. En la búsqueda de los textos más relevantes de una revista, se ha querido primar el anuncio en portada de estos textos, dado que las revistas musicales ubican tradicionalmente en la portada las palabras que sirven de engarce a los textos más relevantes que se desarrollan en el interior. Los temas que se anuncian en portada en tipografía destacada se desarrollan en el interior con mayor extensión que los que no se anuncian o se anuncian en un faldón. Además, tanto *Rockdelux* como *Factory* cuidan especialmente la correlación entre ambas cosas, el anuncio destacado en portada y la amplitud del desarrollo de ese tema en páginas interiores.

Pero destacar no es lo mismo que mencionar. En el caso de *Rockdelux*, hay que distinguir entre temas destacados en portada y temas mencionados en portada; su tratamiento en páginas interiores es distinto. En determinados momentos de su vida editorial, el diseño de la cubierta de *Rockdelux* ha dispuesto los textos de tal manera que reflejan, claramente, cuáles son los temas que se desarrollan más ampliamente en el interior, pero no siempre. Hay tres periodos dentro del arco temporal de la investigación en los que se coloca un faldón en la parte inferior de la portada. Mediante ese faldón, se incorporan a la portada, a texto corrido y separados por guiones, aquellos temas menores de cada número, es decir, textos que no corresponden nunca a entrevistas ni reportajes de una página o más, son noticias breves, mini entrevistas o reseñas de discos. Dicho de otro modo, son textos que no cumplen el criterio de extensión porque en ningún caso llegan a la página completa. Por esta razón, los temas presentados en un faldón inferior no se consideran temas destacados en portada, quedando fuera de la investigación. El primero de los periodos en los que se incorpora un faldón va desde el número 101 (octubre de 1993) hasta el 109 (junio de 1994). El segundo, desde el número 115 (febrero de 1995) hasta el 130 (mayo de 1996). El tercero y último, desde el número 150 (marzo de 1998) hasta el 180 (diciembre del 2000), fin del arco temporal establecido para la investigación.

En la portada de *Factory* también hay un faldón pero, a diferencia de *Rockdelux*, en *Factory* no hay textos breves ni de menos de una página completa. Los temas presentados en portada, aunque sea en un faldón, se desarrollan en el interior con una extensión mínima de una página

y siempre con apoyo gráfico, por lo que el criterio de ubicación en portada resulta válido para la selección de textos.

Por otro lado, en términos de ubicación, no se considera relevante que un texto esté en las primeras páginas de las revistas estudiadas, en las centrales o en las últimas. La excepción es la página tres, tradicionalmente, el lugar en el que se ubica el editorial en las revistas, también en *Rockdelux y Factory*. Lógicamente, los editoriales no se anuncian en la portada, pero son muy relevantes para la investigación.

En resumen, los textos escogidos en cuanto ubicación son:

- Textos que se destacan en la portada, excepto los que van en un faldón y en tipografía reducida, con atención especial a los de los seis redactores elegidos.
- Textos de opinión ubicados en la página 3. Se consideran editoriales.

Explicados los criterios de selección aplicados al análisis de contenido, la investigación se centra ahora en ese análisis. Pero, antes de abordarlo, es necesario dedicar un espacio al aspecto del lenguaje, algo particularmente importante. Se estudia un medio escrito –dos, en realidad–, y el discurso de esos medios se vierte, obviamente, en palabras y frases escritas, construidos de una manera determinada, combinadas de un modo particular.

En este capítulo se observa el tratamiento que algunas palabras clave reciben en los textos de las revistas. Atendiendo al enunciado de la Tesis, "indie" es una palabra de gran importancia en el análisis, obviamente. Pero hay algunas más: palabras como "alternativo", aplicado a la música (música alternativa, escena alternativa), "noise" (ruido en inglés) y sus connotaciones de estilo, términos ligados a la industria discográfica como "comercial" o "promoción"…En todos ellos, en sus derivados y colindantes y en su uso está el discurso que desde el principio se pretende desentrañar. Además, se presta atención a la forma en que se presentan estas palabras clave, es decir, si se escriben entrecomilladas, en cursiva o letra redonda, si se acompañan regularmente de determinados adjetivos o insertos en metáforas, si se presentan en el título o la entradilla, etc. De ese tratamiento se deriva la distancia o el apoyo por parte de la revista a determinadas maneras de hacer, producir y distribuir música, su mirada al funcionamiento de la industria discográfica y cultural. *Rockdelux* y *Factory* son dos revistas que cuidan extremadamente el uso del lenguaje, en ello está parte de su identidad y de ello se valen para construir un discurso. Este aspecto del lenguaje abre el siguiente apartado.

3.3 El lenguaje en *Rockdelux*

> Según la RAE (Real Academia Española), y contradiciendo lo que hasta hace unos cuantos años era norma común de escritura, ahora los demostrativos (este, ese y aquel, con sus femeninos y plurales) pertenecen al grupo de palabras que deben escribirse sin tilde diacrítica o acento gráfico. A no ser que exista riesgo de anfibología o doble sentido (ejemplo: ¿dónde pescaron ésos peces tan grandes?; ésos referido a personas, no a peces) […] hay muchos usuarios rebeldes, quizás con razón, que se niegan a hacer uso de estas licencias (algunos, por militancia histórica con lo que les enseñaron en su día). Puestos a aligerar el tratamiento de las cosas, ¿por qué no se elimina también la tilde en las palabras monosilábicas con dos significados?, se preguntan algunos (ejemplos. de/dé, el/él, mas/más, mi/mí, se/sé, si/sí, te/té, tu/tú, aun/aún, que/qué, cual/cuál, cuan/cuán, quien/quién) […] En muchos medios de comunicación e infinidad de libros todavía se escribe y se traduce con las tildes correspondientes, obviando esta regla, vigente desde 1999. Tragándonos nuestro orgullo, en estas páginas hemos decidido aceptar finalmente esta norma; algo contrariados, eso sí y este Edit es un aviso para lectores sabios; no se asusten si no encuentran acentos hasta ahora habituales. En *Rockdelux* nos importa explicar nuestro trabajo, de ahí este artículo tan poco divertido. El mes que viene, mejor (Carrillo, 2008, *Rockdelux* 263, junio, p.3).

Si cuesta imaginar un editorial como el que aquí se reproduce en una revista de cualquier tipo, más aún en una musical. El hecho de que *Rockdelux* dedique un editorial a explicar cuál es la postura de la revista respecto a la nueva norma de la RAE sobre la tilde diacrítica, que muestre incluso sus objeciones a la medida adoptada, es muy significativo y elocuente sobre el propósito editorial de la revista. Aunque el editorial está fuera del periodo investigado, puede ser un punto de partida idóneo para abordar la cuestión del lenguaje en *Rockdelux*, algo que ha recibido una especial atención en su trayectoria, especialmente desde que se inicia la que, en esta Tesis, siempre se ha delimitado como la segunda etapa editorial, a partir de abril de 1986.

Las dos revistas estudiadas emplean el castellano como idioma de expresión y el inglés como acompañante casi permanente, el idioma en el que está compuesta gran parte de la música de la que hablan ambas y también el que utilizan algunas de las revistas musicales que les sirven de modelo. Esos modelos son algunas revistas extranjeras –principalmente británicas– de las que *Rockdelux* y *Factory* toman algunos rasgos estilísticos y los aplican a su forma de redactar,

de un modo que esta Tesis entiende innovadora en la historia de la prensa musical española. Es un modo que, si bien tiene sus antecedentes ya en los setenta (*Vibraciones*), *Rockdelux* y *Factory* llevan a un mayor grado de sofisticación en el periodo investigado.

3.3.1 CORRECCIÓN GRAMATICAL Y TEMÁTICA

> Errores garrafales que muchas veces se ven en la prensa musical no suelen ocurrir en *Rockdelux*. Aunque alguno ha saltado; a veces hay ocho ojos vigilando el texto y resulta que el fallo está en el titular. Pero siempre se cuida muchísimo esto en *Rockdelux*. Recuerdo ver a Juan Cervera llevarse una lista a casa con los discos que tenía que traer al día siguiente a la redacción para comprobar títulos, créditos y años de edición, absolutamente todo. Era una locura, pero yo allí aprendí mucho con ese nivel de exigencia. A veces se le pedía algún disco a alguien por correo, solo para comprobar que toda la información fuera exacta, que no hubiese ningún error. Santi se ponía... le parecía que toda la revista era una mierda solo porque ese título no tuviera una diéresis sino dos. Esto no podía pasar porque, claro, luego *Rockdelux* era el que escribía artículos diciendo, los de *El País* no se enteran, lo han escrito todo mal, dicen que ese grupo viene por primera vez a España cando vinieron en el 93 y en el 95, ese tipo de cosas. Había muchas menciones directas a *El País* y a *El País de las Tentaciones*, sobre todo en los primeros años del suplemento. Era una batalla de listos contra listos, la verdad. Hubo una época en que *Rockdelux* no solo se creía con derecho a opinar sobre cuáles eran los artistas que interesaban, españoles o extranjeros, sino para avergonzar públicamente a la prensa generalista española. Poco después, casualidad o no, en muchos medios, sobre todo en Barcelona, empezaron a entrar colaboradores de *Rockdelux* en la mayoría de diarios (Entrevista a Nando Cruz, 2013, 4 de septiembre).

Como argumenta Nando Cruz, uno de los propósitos que ha perseguido *Rockdelux* desde 1986, es alcanzar y mantener una corrección gramatical y temática lo más alta posible, algo que se desprende de muchos textos publicados a lo largo de los años. Esto no significa que esté libre de errores; especialmente en los últimos años ochenta y primeros noventa pueden hallarse en sus páginas algunos errores ortográficos y de sintaxis. Sin embargo, la intención de cuidar la corrección al máximo, no sólo la gramatical, también la temática, es manifiesta en los editoriales y clara en los hechos. No debe olvidarse que la revista, que tradicionalmente se ha

mostrado enfrentada a otros medios, tiene la costumbre de afear públicamente a otras revistas y periódicos los errores que puedan cometer, lo que obliga a *Rockdelux* a cuidar su redacción.

A menudo se ven menciones a otras publicaciones en las que *Rockdelux* las deja en mal lugar por los errores cometidos. Hay muchos ejemplos de esto, se escoge uno en concreto en el que Miquel Botella menciona al diario *ABC* y le afea sus errores de documentación.

> Silencio: dejemos que hablen los expertos y descubrámonos ante la sabiduría de los articulistas del diario *ABC*: "Erykah Badu se está afianzando como la gran estrella femenina de la música negra de fin de siglo, esa que se encuentra entre la frontera entre el soul y el rap […] Esta joven vocalista empezó su carrera bajo el nombre MC Apple con la mismísima Billie Holiday". Aunque cuesta reprimirse ante semejante retahíla de imprecisiones espacio-temporales e incluso ortográficas, el "sabio" del rotativo madrileño no deja de dar en el clavo al recurrir al estigma que perseguirá eternamente a Erykah Badu (Botella, 1998, *Rockdelux* 150, marzo, p.26).

Al hilo de lo explicado, es ilustrativo el editorial "Extraños en el paraíso mediático" que escribe el coordinador de redacción, Juan Cervera, en febrero de 1997. Tras el listado anual con lo mejor de 1996, publicado un mes antes, algunos medios tachan a *Rockdelux* de elitista. Juan Cervera contesta mostrando el demarque de *Rockdelux* como rasgo de identidad. Nótese el uso de las comillas en determinadas palabras, marcando distancia con esos conceptos.

> Ahora resulta que *Rockdelux* no es de este mundo. Al menos es lo que se desprende de algunas reacciones recogidas al vuelo dentro del pantanoso terreno de ese ente conocido como "los medios", tras la publicación del acostumbrado resumen con lo más destacado del año pasado. Al parecer, nuestras decisiones se toman bajo la invocación de Tristán Tzara o en un oscuro rincón de la base de Roswell, ya que, según la verborrea hertziana de alguno de los profesionales con más pedigrí dentro del "establishment" de la "industria", el resumen de 1996 coloca a *Rockdelux* a un paso de convertirse en la publicación más marciana del país. Terrible. Y comprensible, siempre es más fácil machacar las "rarezas" y los "extremismos" de los demás que reconocer el molesto olor de la propia ignorancia […] Así que, con educación, retornamos la pelota: los extraterrestres son los demás, los que perdieron el tren de la historia y ahora ven impotentes cómo el presente, y a veces

> hasta alguna ráfaga de futuro, pasa sin detenerse frente a sus patéticas jaulas de oro (Cervera, 1997, *Rockdelux* 138, febrero, p.17).

El editorial refleja un espíritu presente en toda la década, plasmado en otros editoriales y artículos de opinión. En este caso, al margen de lo elocuente que pueda ser se recupera como argumento para explicar la obligación que tiene una revista que se muestra así ante los demás –su enfrentamiento con *Ruta 66* ya se ha explicado en otro capítulo–, de no cometer errores gramaticales ni de cualquier otro tipo en sus textos. La corrección gramatical y de sintaxis se persigue con empeño en la revista estudiada. Aunque no se den indicaciones de estilo a los colaboradores, la colocación de signos de puntuación –comas especialmente–, y el uso correcto de las palabras en su contexto se cuida especialmente en la revista.

Pero, en el mundo de las artes, escribir correctamente el nombre de una obra no conlleva necesariamente la corrección gramatical. Los artistas se toman licencias a la hora de titular sus obras o al identificarse con un nombre artístico; signos de puntuación, espacios, paréntesis, uso de mayúsculas, caracteres de otras lenguas… Todo ello puede alterarse en el título de un disco o en el nombre de un músico o banda. Los editores de *Rockdelux* tratan de reproducir estos elementos con la mayor fidelidad posible, independientemente de su corrección gramatical. Por eso, el disco del grupo sevillano Sr. Chinarro *El por qué de mis peinados* (Acuarela, 1997) se menciona siempre así y no *El porqué de mis peinados*, que sería lo correcto en castellano. Sin embargo, la reseña que hace del disco en cuestión (número 144, septiembre de 1997), Joan Pons deja claro, con el correspondiente "sic", que la revista sabe que el título no está correctamente escrito, pero que lo respeta tal y como se ha editado.

> Los impulsos creativos del artista, dicen, son solo seis: lo que ve, lo que imagina, lo que recuerda, lo que piensa, lo que siente y lo que observa. En *El por qué* (sic) *de mis peinados*, aparecen, se barajan y, finalmente, se confunden todos estos ítems (Pons, 1997, *Rockdelux* 144, septiembre, p.56).

Al mismo nivel de importancia que la corrección gramatical, la corrección temática se observa de manera escrupulosa en *Rockdelux*, es algo que preocupa especialmente a los editores responsables, Santi Carrillo y Juan Cervera. Así lo tratan de inculcar a su nómina de colaboradores, como un asunto de la máxima prioridad.

> Recuerdo una vez que estaba Xavier Cervantes de coordinador. Me llamó a casa por teléfono y me preguntó si podía darle un dato. Quería saber si tenía a mano el

> disco *Hermanos carnales* de Surfin' Bichos para poder confirmar si el título de la canción "Fuerte!" se escribía con una o dos exclamaciones. No quería ninguna foto de Internet, solo se fiaba del disco que yo tenía en casa, con su funda original. Hasta ahí llegaba el nivel de cuidar el detalle en *Rockdelux.* Puede ser agotador trabajar así, pero ganas credibilidad (Entrevista a David Saavedra, 2013, 19 de julio).

El título de la canción que menciona el colaborador David Saavedra no es correcto en castellano, pero así es como está impreso en el disco. Y esa es la fuente a la acuden los responsables de *Rockdelux* para confirmar el título de una obra. Por lo general, no se recurre a Internet en la redacción de *Rockdelux* para contrastar datos, sino al soporte físico tal y como fue editado. El deseo de alcanzar esa corrección absoluta se traduce en *Rockdelux* en que la información sobre los títulos, el sello discográfico y/o la distribuidora, el equipo artístico y de producción de un disco y demás detalles se comprueban siempre sobre un ejemplar del disco del que se habla, encargándolo por correo si es necesario y no está en la gran colección de discos de la redacción. Es algo que Juan Cervera y Santi Carrillo han practicado desde que la revista ha sido suya y han inculcado a sus colaboradores. Puntualmente, puede hallarse algún error en la información impresa en la revista, como en la entrevista de Gerardo Sanz a The Faded Flower (número 98, junio de 1993), donde el nombre del grupo está mal escrito en el título (The Fadded Flower), pero ocurre muy pocas veces. Se recoge este ejemplo por lo inusual de encontrarse con un error temático como ese en un titular, es decir, en tipografía destacada, en *Rockdelux* o en *Factory*. Si es difícil dar con errores de redacción en la revista, es, en buena medida, por el minucioso proceso de revisión que se lleva a cabo con cada texto a publicar.

Es conveniente conocer el proceso que siguen los textos que se publican en la revista desde que llegan a la redacción. Cada colaboración recibida pasa por seis filtros antes de ser publicado. Primero la revisa el coordinador de redacción, Miquel Botella, que hace sus correcciones. Después, el director de redacción, Juan Cervera, hace lo propio. Por último, el director de la revista, Santi Carrillo. A continuación, el texto se maqueta junto con sus apoyos gráficos y demás elementos de maquetación. Una vez maquetado, vuelve a pasar los mismos tres filtros. Muy rara vez se dan indicaciones a un colaborador sobre cómo debe escribir un reportaje o entrevista, pero la edición final corrige los errores que hubiera podido cometer o la falta de alguna información precisa que en redacción se considere relevante.

> Una aproximación a un libro de estilo de *Rockdelux* sería la búsqueda de la corrección gramatical y temática más precisa posible. Nos dedicamos mucho a eso,

> es nuestro *leiv motiv*, publicar una cosa que esté bien escrita. Por lo demás, nunca se han dado instrucciones como que no se hagan entrevistas en primera persona o cosas así, cada uno tiene su estilo y se acepta. Mientras esté bien escrito, eso sí (Entrevista a Juan Cervera, 2013, 5 de septiembre).

3.3.2 EL USO DEL INGLÉS EN *ROCKDELUX*

Se ha visto en el apartado dedicado a las entrevistas y reportajes que, especialmente durante un tiempo, en *Rockdelux* hubo una tendencia a utilizar mucho el inglés, incluso en títulos y pies de foto. Esto, unido a la práctica de emplear etiquetas para designar géneros en las reseñas de discos, muchas de ellas incorporadas de la prensa musical anglosajona, genera en los noventa cierto rechazo entre algunos lectores de la revista. En la primera mitad de la década se reciben cartas quejándose del uso de palabras extranjeras en las críticas y se empieza a tachar a *Rockdelux* de esnob por su uso del lenguaje. Blas Fernández, encargado ese mes de la sección de cartas, se encuentra en 1993 con una de las más elocuentes sobre el asunto.

> Vuestra fijación por lo lengua de Chéspir es totalmente esquizoide; leo que tal grupo es un *hype* inserto en el *mainstream*, que su *singer* es un *cartoon* de los cantantes de *crossover*, que los *beats* de su *drummer* son demasiado *slow*, que su sinfonismo *noisy* está *out of time* y peca de *overproduction* por todas partes... (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 98, junio, p.62)

El lector no va del todo desencaminado. El inglés es un acompañante constante de los textos de *Rockdelux*. Normalmente, el resultado de esto es que se emplean anglicismos insertados en los textos pero, en ocasiones puntuales, se llega a reproducir un fragmento literalmente de una revista anglosajona que *Rockdelux* considera de referencia. Estos textos demuestran que *Rockdelux* piensa al escribir sus artículos en un lector que domina el inglés, lo que en España no es tan común como en otros países europeos. En opinión de Diego A. Manrique, ha sido un error de la prensa especializada española, en especial de *Rockdelux*, esperar que su lector sepa inglés. Considera incluso que, más allá del uso del idioma, pretender transmitir la realidad de escenas musicales como el nuevo country alternativo o el hip hop –ambas muy arraigadas en EE.UU.– al público español está condenado al fracaso.

> Hay fenómenos musicales que solo tienen sentido en el lugar en el que surgen, caso del country alternativo. Más claro aún: el hip hop. Tiene todo el sentido del mundo en el underground neoyorquino, pero dudo mucho que signifique algo en España.

> Además, es música que exige, para entenderla, un dominio del inglés no bueno sino extraordinario. Si no lo tienes, lo que estás escuchando es ruido de fondo, ruido urbano, sí, pero ruido al fin y al cabo. No se puede tratar de hacer llegar el hip hop a un país en el que el inglés no es precisamente la segunda lengua, eso no lo calcularon en *Rockdelux* (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Desde el principio de la década estudiada puede apreciarse esto a lo que se refiere Manrique. En el reportaje cinematográfico "Los 80 en 40 películas", publicado en la primavera de 1990 (número 63, abril), Juan Cervera dedica un texto a la que resulta escogida como segunda mejor película de la década anterior[35], *Toro salvaje*, de Martin Scorsese (1980).

> …Paul Schrader & Mandick Martin con su depurado guion; y, last but no least, Robert de Niro con su estremecedora –y todavía no superada– composición. A must (Cervera, 1990, *Rockdelux* 63, abril, p.49).

Al margen del uso del signo "&", nada extraño en una revista musical por ser muy habitual en los nombres de grupos (Bruce Springsteen & The E Street Band, Jesus & Mary Chain, Belle & Sebastian, etc.) llama la atención el uso de dos expresiones reproducidas directamente en inglés: "Last but no least" ("el último aunque no menos importante"), una fórmula recurrente para presentar a una serie de personas y no restar importancia al último invitado, y "a must", versión reducida de "a must have", expresión bastante extendida hoy, pero no en 1990, que significa "de compra obligada". En todo caso, el uso de dos expresiones en inglés en las dos últimas líneas de un artículo escrito en castellano choca, e incluso disgusta al lector, como se refleja en las cartas recibidas en la época.

El asunto descrito se refleja también en la reseña que Ramón Súrio hace cuatro años después, en 1994, del disco *World Gone Wrong* de Bob Dylan, donde el colaborador llega a reproducir literalmente parte de una reseña de la revista británica *Mojo,* publicación que menciona.

> Decido comprarme el número dos de una nueva revista llamada *Mojo* y alucino al ver que el disco del mes es éste de Bob Dylan, comentado nada menos que por Robert Wyatt[36]. En su generoso texto, el de Canterbury dice algunas grandes verdades sobre el de Minnesota, entre ellas ésta que me ahorro traducir: "I think

[35] La primera es *Terciopelo azul*, de David Lynch (1986).
[36] Músico británico líder en los sesenta y setenta de Soft Machine, grupo esencial en el rock progresivo del Reino Unido. En *Mojo* es habitual que músicos muy respetados escriban reseñas de otros músicos.

> the point is: the innovation, if you like, is and always has been in his curiously modest and unpretentious singing[37]". Y es que, al margen de que éste sea o no un gran disco, de que se le califique de oportunista o se le magnifique por su humilde vuelta a las raíces, la verdad en el fondo es que lo que resulta emocionante es su nasal modo de cantar, entre agonizante y resquebrajado y, como duce Robert Wyatt, a las antípodas de cualquier atisbo de pretenciosidad (Súrio, 1994, *Rockdelux* 105, febrero, p.37).

La innegable anglofilia de *Rockdelux* de los noventa le acarrea ser considerada en diversos foros como la causante de que la nueva oleada de grupos que irán conformando la llamada escena indie española utilice el inglés en sus canciones, la mayoría de las veces sin apenas conocimiento del idioma, con pobres resultados. La Tesis no sostiene esto, como se verá en las conclusiones de la investigación. *Rockdelux* ejerce de impulsor y tutor de la escena, y le exige determinadas cosas, pero entre ellas no está el uso del inglés en sus canciones. No es, en ningún caso, un valor añadido a juicio de la revista.

En 1996, la imagen exterior de *Rockdelux* como medio elitista y esnob por su uso del inglés es algo con lo que sus responsables conviven hasta el punto de empezar a acostumbrarse; hacen mención al asunto regularmente en editoriales o en la sección de correo, entre otras.

> A estas alturas de la singladura editorial de *Rockdelux*, las descalificaciones de siempre nos persiguen: esnobismo, intelectualismo, desconexión de la realidad… (Bianciotto, 1997, *Rockdelux* 141, mayo, p.62).

3.3.3 La narración en primera persona

Una característica de la forma de escribir en *Rockdelux* en los noventa es la narración en primera persona, la inclusión del redactor como parte del relato, algo apreciable especialmente en las entrevistas, reseñas y crónicas. Un ejemplo es la reseña que escribe Laura Pardo de los discos *Show* y *Paris*, del grupo The Cure, en 1994. Ambos discos están registrados en directo y recogen canciones antiguas del grupo, lo que despierta un recuerdo personal que comparte.

> Cada canción de este álbum es un momento en mi vida, un trozo de mi pasado que tenía enterrado entre recuerdos. Por eso mismo, no puedo ser objetiva comparando

[37] "Creo que la cuestión es: la innovación, si quieres, está y siempre estuvo en su curiosamente humilde forma de cantar, sin pretenciosidad alguna" (Traducción propia).

> estos dos discos. Uno es simplemente buenos temas con la calidad que caracteriza a los Cure en directo. El otro es algo que me pertenece y a lo que pertenezco (Pardo, 1994, *Rockdelux* 105, febrero, p.33).

La crónica es un género de autor, lo que conlleva el riesgo de que el cronista lleve su artículo a lo personal, a los sentimientos que la música ha despertado en él, que no tienen por qué ser los mismos que los que originaría en otra persona. Lógicamente, también es arriesgado condicionar la interpretación del concierto visto a sucesos y vivencias que son parte de la vida personal del autor. Ambas cosas son muy comunes en los críticos de *Rockdelux* en los noventa, tanto en las crónicas como en las reseñas de discos, que también son elaboradas con frecuencia desde el yo del redactor.

En opinión de Xavier Cervantes, este estilo de redactar en el que se involucra el colaborador hasta compartir aspectos de su vida con el lector es consecuencia de su juventud y de la escasa formación periodística de muchos colaboradores. Algo que, en su opinión, se acentúa con la incorporación en 1994 de algunos colaboradores nuevos llegados desde los fanzines.

> Había mucha primera persona porque ayuda a reforzar la opinión y *Rockdelux* es una revista con mucha opinión. No es fácil opinar desde la tercera persona; requiere cierta experiencia literaria, pero claro, no la teníamos, es decir, cuando tienes que explicar una canción de Will Oldham acabas cayendo en lo que Jesús Llorente llama "la hojarasca", envolviendo las críticas sobre todo de sensaciones personales y de metáforas. Había casi una competición por ver quien hacia la metáfora más rebuscada. Un intento infantil pero comprensible de diferenciarse de los demás a través de un estilo más literario, eso era bueno porque alimentaba y enriquecía el léxico musical, sobre todo. Lo malo es que generaba una espiral de cripticismo que podía ahuyentar a los lectores. Si tú no sabías perfectamente quién era determinado artista, a veces no te enterabas de lo que te estaban diciendo. En una revista especializada se permite y se tolera, incluso se fomenta que se haga porque fideliza, pero también hay que cortar un poquito (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

El propio Jesús Llorente es un buen exponente de ese estilo un tanto cargado y muy orientado hacia los sentimientos del redactor que caracterizan los artículos de *Rockdelux* en los noventa. La crónica del concierto de Manta Ray en el festival BAM 97 es una muestra de ello.

> Con ellos, frente a ellos, cruzas la oscuridad en silencio, entregado. Sientes las espinas que profanan el sótano del corazón y se llevan consigo aquellas últimas migajas del amor que se enquistan en el dolor. Y aun así, seguramente por eso mismo, aplaudes porque no puedes hacer más. Manta Ray, por segundo año consecutivo, mantienen la corona (Llorente, 1998, *Rockdelux* 148, enero, p.16).

Es un estilo de redacción que entronca con lo que, veinticuatro años antes, *Vibraciones*, la primera antecesora directa de *Rockdelux*, reivindica en la prensa musical española. Basta recordar la defensa que, no sin cierto dramatismo, hace Lluís Crous de la incorporación de los sentimientos en el relato periodístico musical en un artículo de *Vibraciones* que ya ha sido mencionado en el capítulo 2 de esta investigación: "No somos enciclopedias", de 1974.

> Hablo en nombre de los que creemos que una de las urgencias de la sociedad en la que vivimos es devolver al lugar de primacía que le corresponde algo tan importante como los sentimientos. Hablo en nombre de quienes creemos que con la emotividad se puede lograr todo, absolutamente. Hablo en nombre de quienes tenemos ese compromiso con la sociedad y que, por ello, se nos llena la boca cuando decimos que no somos enciclopedias. En el peor de los casos, cuando no sepamos un nombre, lo consultaremos en alguna enciclopedia rock […] Pero los sentimientos no vienen en ninguna enciclopedia: se siente yo no; no hay más. Y nosotros, lo único que garantizamos es un modo de sentir la música. "Ma salama" que dicen los árabes para despedirse mientras se dan un golpe con la mano en el corazón que, según ellos, es donde se siente (Crous, 1974, *Vibraciones* 1, octubre, p.5).

En los noventa, el estilo personalista y con carga emotiva en *Rockdelux* causa tantas adhesiones como críticas. Entre las segundas, la más repetida es la queja por hurtarle al lector una información que desea recibir en favor de una serie de apreciaciones totalmente personales. Algunos lectores demandan que se les dé información sobre el desarrollo del concierto con una cierta distancia crítica: instrumentos empleados, detalles de la actuación y de la interpretación de las canciones, etc. Dicho de otro modo, lo que los libros de estilo de prensa exigen hacer. En opinión de Víctor Lenore, compañero de Jesús Llorente en el fanzine *Malsonando* y en *Rockdelux*, éste es un estilo derivado de la falta de cultura. Hoy, Lenore afirma que la incorporación de redactores nuevos desde los fanzines en los noventa –él mismo incluido– fue un error que empobreció la calidad de los textos que se publicaban en la revista.

> *Rockdelux* se estropea cuando nos contratan a los tres de *Malsonando*. En el 91, *Rockdelux* tenía una línea estupenda: abierta, ecléctica, con música negra, atenta a cualquier cosa mínimamente alternativa… Se empezó a estropear cuando desembarcamos nosotros sin saber escribir, sin cultura musical y sin más criterio que el esnobismo. Porque la falta de cultura y la arrogancia van de la mano. Es un cóctel clásico (Lenore en Cruz, 2015, p.808).

Los colaboradores que llegan a *Rockdelux* en los noventa –Lenore menciona a los de *Malsonando*, pero hay más– son muy jóvenes y no se identifican con los artistas de la década anterior. Esa misma generación es precisamente la que entra como periodista y como redactor en *Rockdelux*, en muchos casos sin una formación específica para ejercer esa función.

> Teníamos opiniones muy contundentes sobre lo que queríamos escuchar. Fue como hacer tabla rasa: olvidémonos de los ochenta, no queremos saber nada, y no queremos mirar nada en España, vamos a mirar hacia fuera. Opiniones, insisto, muy contundentes, pero con una enorme falta de conocimiento. Gente de 21 ó 22 años, sin formación ni experiencia pero con esa necesidad, quizá inconsciente, de relatar una época de la que nos sabíamos protagonistas. Éramos, admitámoslo, bastante petulantes (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

Poco a poco, este aspecto se va corrigiendo en la revista. Pese a que *Rockdelux* no tiene un libro de estilo como tal, Xavier Cervantes, como coordinador de redacción, insiste a los nuevos colaboradores en que eliminen la narración en primera persona y la visión personalista de la música de la que hablan. Además, muchos de los colaboradores comienzan a incorporarse a la prensa escrita, en la sección de cultura de diarios como *El Periódico*, *La Vanguardia*, *El País* y *El Mundo*, donde mejoran su forma de escribir gracias a los ritmos y a la exigencia del medio.

> Trabajar en un periódico te hace pulir necesariamente tus vicios; tienes un redactor jefe encima que te va indicando: esto no lo puedes poner así, no se entiende. Te obliga a comprender que no estás escribiendo para tus amigos, sino para un diario que lee mucha gente; lo de escribir para tus amigos es algo muy propio de la gente que empieza. Lo que pasa es que, en *Rockdelux*, había gente que empezaba y que al mismo tiempo escribía en una revista muy respetada y de tirada nacional (Entrevista a Nando Cruz, 2013, 4 de septiembre).

3.3.4 JUEGOS DE PALABRAS, ALUSIONES Y SOBREENTENDIDOS

Como se ha visto, los juegos de palabras y las alusiones ajenas a la información son seña de identidad en *Rockdelux*, tanto en texto corrido como en títulos y pies de fotografías. Es un juego semántico que asoma en los últimos años ochenta y primeros noventa, con detalles como insertar en letra muy reducida, las palabras "Loco mía" sobre el sumario de un número con portada para Loquillo[38] (número 61, febrero de 1990), pero se va sofisticando hasta alcanzar su máxima complejidad hacia el final de la década, en marzo de 1998. Ese número (número 150, marzo de 1998), sale a la calle con una imagen renovada y con importantes cambios en la distribución de los contenidos de la revista, como se ha explicado en apartados anteriores.

La portada del número 150 presenta el nombre de la revista unido por primera vez en una sola palabra. Ocupando la portada, hay una fotografía en blanco y negro de Jarvis Cocker, vocalista y líder del grupo británico Pulp. La fotografía retrata al músico en plano medio, lleva gafas y una chaqueta entreabierta, sostiene algo entre las manos y dirige su mirada abajo con expresión grave. Bajo la mancheta, tres palabras forman un mensaje aparentemente ajeno a la imagen. Las palabras son "What's Going On", una frase escrita en inglés que simboliza una de las características más destacables de *Rockdelux* en relación al uso del lenguaje. La alusión a un artista ajeno al texto como recurso de matización. "What's Going On" es el título de una canción registrada por Marvin Gaye en 1971.

[38] Broma privada sobre Loquillo (conocido también como "Loco") y un grupo español de moda en la época, Locomía, que no puede estar más alejado estilísticamente de Rockdelux ni del propio Loquillo.

Ilustración 13. Portada de Rockdelux nº 150 (marzo de 1998)

En ese mismo número se presenta un reportaje especial: "Las ciento cincuenta mejores canciones del siglo XX". La lista la encabeza precisamente la canción de Marvin Gaye. Esto justifica la presencia de ese título en portada, pese a que no se ligaba explícitamente con el contenido del reportaje. A modo de complemento, en la antepenúltima página de este número 150 de *Rockdelux* se presenta un breve texto de Luis Lapuente que cuenta la intrahistoria de la canción. Acompaña al texto una ilustración de gran tamaño hecha por Miguel Ángel Martín. La ubicación del título de una canción en la portada de la revista, complementada con un breve texto explicativo en la antepenúltima página y su acompañamiento gráfico, es la costumbre que se adopta en cuarenta y nueve números seguidos de la revista, hasta el especial número 200 del año 2002, en el que se cambia la plantilla de diseño de la portada.

> Marvin Gaye grabó "What's Going On" entre junio y julio de 1970, sobrecogido por las terribles vivencias de su hermano Frankie en la Guerra de Vietnam, atormentado por tanto sufrimiento inútil y tanta desolación gratuita ("Madre, madre, sois demasiadas las que estáis llorando"), aturdido ante una sociedad que se desmoronaba moralmente y devoraba a sus propios hijos. Hay un antes y un después de esta canción en la historia del soul: sus hermosos crescendos dramáticos, sus percusiones latinas, sus voces desdobladas, su entramado barroco

> y circular, su audacia en el tratamiento de temas como el compromiso y la compasión; detalles que conforman uno de los hitos indiscutibles de la música de nuestro siglo (Lapuente, 1998, *Rockdelux* 150, marzo, p.66).

Además del título de una canción registrada, "What's Going On" es una expresión que podría traducirse como "qué está sucediendo", algo que encaja perfectamente con una revista que está mutando en sus contenidos o en su aspecto exterior. Con esa frase, *Rockdelux* alerta a sus lectores sobre algo que, efectivamente, está ocurriendo: un cambio formal en su revista. Se lo han anunciado escalonadamente en los números anteriores y en este número se concreta. Al mismo tiempo, la incertidumbre que sugiere la frase en inglés encaja perfectamente con la realidad del grupo presentado en portada, ya que en la entrevista interior se advierte que la banda se encuentra en un momento de parón tras el éxito cosechado por su disco anterior. El momento de transformación que vive la revista se plasma también en el título de la entrevista de Víctor Lenore a la banda británica: "Pulp, reconstruyendo desde cero".

Pero, además, las palabras "What's Going On" bajo la mancheta modifican o matizan la información visual de la imagen de portada. La fotografía de Jarvis Cocker, con todo lo que esta imagen puede sugerir al lector que conoce al músico de Sheffield y a su banda, Pulp, con todo lo que puede transmitir por la postura del personaje, la expresión pensativa o su forma de vestir, se ve matizada por una intromisión que genera inmediatamente determinadas imágenes mentales en el lector informado, en aquél que conoce la existencia de un legendario músico negro de soul llamado Marvin Gaye. El lector incorpora de forma inadvertida la información que tiene sobre Marvin Gaye, sobre su aportación a la música negra o su muerte trágica a la imagen que está viendo en la portada, correspondiente a otro músico. Ese conjunto de elementos, condensados en una frase de tres palabras, causan un efecto sobre la percepción de la imagen de portada distinto al que causaría esa imagen sin ese título que se entromete, o con un título más plano: "Jarvis Cocker, líder del Pulp", por ejemplo.

Al observar la técnica empleada por *Rockdelux* para colocar un título en portada, puede apreciarse que se le dan al lector tres elementos semánticos, uno visual, la imagen de portada, y dos textuales, ambos en las palabras escritas bajo el encabezado, en este caso el título de una canción. En esas dos unidades textuales hay una información explícita y una implícita. Además, la frase que conforma el título contiene una información también, al margen de la música a la que alude, simplemente el significado de la frase. El significado que el lector construye al ver

la portada depende del conocimiento que tenga del artista de portada, de la canción a la que se alude y del idioma en el que está escrito el título de la canción.

- Unidad visual: la imagen de portada transmite una información al lector. La imagen sugiere algo por la postura del fotografiado, la composición de la propia imagen (acción, seducción, reflexión, etc.) o el conocimiento que tiene de ese artista y de su trayectoria.
- Unidad textual de primer nivel: el título sobreimpresionado en castellano, inglés, francés o inglés tiene un significado propio, al margen del musical. "Qué está sucediendo". Es una expresión que denota alarma o desconcierto ante una situación desconocida.
- Unidad textual de segundo nivel: conocimiento de la canción. El título alude a una canción. "What's Going On" es una canción de soul de sonido vibrante, instrumentación clásica del género con añadido de cuerdas y voz masculina suave. El lector puede importar esa información a la lectura que hace.
- Unidad textual de tercer nivel: el intérprete. Esta información está oculta dentro del título de la canción. El lector que conozca al intérprete de la canción, en este caso Marvin Gaye, incorpora una nueva información a la lectura de la portada, que añade a toda la anterior.

Los editores de *Rockdelux* juegan con las combinaciones que se pueden dar para generar significados diferentes. Durante los próximos cincuenta números, es decir, hasta el especial número 200 (octubre de 2002), *Rockdelux* acompaña la imagen de portada con el título de una canción ajena al artista que sale en ella, lo que el colaborador Ramón Fernández Escobar describe como "entre el humor y la indirecta" (Fernández Escobar, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.114), una técnica innovadora en el contexto de la prensa musical especializada en España.

Es el uso más sofisticado del lenguaje por parte de la revista, pero tiene antecedentes en la misma revista, especialmente desde la llegada a la dirección de Francesc Fàbregas y la fundación de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. en 1986. Desde entonces, *Rockdelux* ha acostumbrado a sus lectores a los juegos de palabras, al más puro estilo de la prensa musical británica y francesa (*New Musical Express, Melody Maker, Mojo, Best, Les Inrockuptibles*), donde los juegos de palabras con títulos de discos y canciones, en contraste con lo que se muestra en la fotografía, son una constante.

Ya en 1987 (número 29, abril) puede verse algún ejemplo similar en *Rockdelux*: en la página 3, parte superior izquierda, hay una fotografía de Debbie Harry, vocalista de Blondie, con un pie de foto que solo dice su nombre y apellido. Sobreimpresionado en esa imagen está el índice de contenidos de ese número y, debajo de la imagen, aparece una frase en cursiva y poco destacada en cuanto a tamaño: "El color del dinero". La frase no está conectada en principio con los contenidos del sumario ni con la fotografía superior. Puede hacer referencia a la película de Martin Scorsese (estrenada un año antes en 1986), pero tampoco se explica esto. No hay ningún contenido en la revista que tenga que ver con el cineasta italoamericano ni con los protagonistas de la película. ¿Tiene la frase que ver con Debbie Harry? ¿Acusa a su grupo Blondie de volver a la actividad por dinero? Nada de esto se aclara, en un juego de ambigüedad que empezará a ser una costumbre a partir de entonces, por la vía de aludir –sin desvelar– a algo ajeno al texto para dotarlo de nuevos significados. No debe olvidarse que *Rockdelux* considera a su lector especialmente sensible y culturalmente preparado para entender significados que solo se le sugieren.

> Por lo que sea, *Rockdelux* ha sintonizado con un público culto, sensible, con inquietudes... digamos que ese ha sido nuestro público mayoritario. En un país en el que la cultura no es un bien preciado, el lector que se ha interesado por la música como algo más que lo que da ese marchamo mediterráneo de la fiesta y la diversión se ha acercado a la revista (Entrevista a Santi Carrillo 2013, 5 de septiembre).

Los juegos de palabras de este tipo asoman a finales de los ochenta en *Rockdelux*, pero se van sofisticando paulatinamente en la siguiente década hasta llegar a lo descrito en marzo de 1998, cuando se inserta el título de una canción sobre la imagen de portada. Vemos a continuación algunos ejemplos más de los juegos semánticos planteados en portada en *Rockdelux*.

En el número 155 (septiembre de 1998) "Heroes", canción de David Bowie, encabeza la portada que preside una fotografía del grupo Beastie Boys, que mira a cámara. El texto llama "héroes" a los músicos de la portada. Esto encaja con la línea de la revista, que ha elogiado en muchas ocasiones la trayectoria de Beastie Boys como uno de los grupos más avanzados de la música de los ochenta y noventa. Lo refrenda Joan Pons en la reseña que hace del disco *Hello Nasty* del grupo norteamericano (número 155, septiembre de 1998).

> En *Hello Nasty* hay mucho y muy bueno, pero, además, obliga a ver al trío de NYC como un grupo de largo recorrido, como uno de los nombres de la edad de oro del rap que mejor ha sabido madurar, regenerarse y permanecer siempre en primera

> línea. Muy pocos de su generación pueden presumir de lo mismo. ¿Qué no puedo decir que son el mejor grupo de rap de los noventa? Claro, me equivocaría, son el mejor grupo blanco de los noventa (Pons, 1998, *Rockdelux* 155, septiembre, p.25).

En el número siguiente (número 156, octubre de 1998) la fotografía de portada de PJ Harvey contrasta con las palabras "Dancing Queen" insertadas bajo la mancheta. PJ Harvey es una artista muy admirada en *Rockdelux*, como se desprende de la entrevista que le hace Nando Cruz en 1995 (número 119, mayo). Esta es la entradilla.

> Después de sus electrificantes escenificaciones, no cabe duda: Polly Jean es la artista de los 90. Capaz de estremecer con un gemido, de redimensionar conceptos como amor, sexo, miedo o pasión en arrebatadoras historias de tres minutos, en descargas emocionales que dejan secuelas imborrables (Cruz, 1995, *Rockdelux* 119, mayo, p.4).

La música de PJ Harvey es áspera y armónicamente difícil, contrasta totalmente con el aire festivo que sugiere pensar en Abba y en su canción "Dancing Queen", una composición de pop luminoso y alegre. El juego semántico está servido. Por otro lado, el uso de este título comparta llamar "reina del baile" a PJ Harvey, lo que entenderá el lector que sepa algo de inglés.

En el número 161 (marzo de 1999), "No Woman No Cry", el título de la legendaria canción de Bob Marley, encabeza una portada presidida por una fotografía de la compositora norteamericana Ani DiFranco. Esta vez se da un juego con contrastes. Si Bob Marley canta en "No Woman No Cry" a la mujer sufriente, necesitada de consuelo, Ani DiFranco representa todo lo contrario; es dueña de su carrera, controla todos los aspectos de su vida artística desde la autogestión y sus discos están editados por el sello que ella misma creó (Righteous Babe). Ani DiFranco desprende fortaleza. En sus canciones, el papel que adopta no es de la mujer sufriente o sometida al hombre, todo esto refuerza el contaste entre la imagen de portada y el título que la encabeza. Por otro lado, la referencia a Bob Marley encaja estilísticamente con una música que, sin ser estrictamente reggae, sí comparte la calidez instrumental de Bob Marley y la construcción melódica de algunas de sus canciones.

En el número 163 (mayo de 1999) "Satellite Of Love", título de la canción de Lou Reed, acompaña a una portada del grupo emblema de *Rockdelux*, Los Planetas. La banda granadina, que ya había sido portada de *Rockdelux* en 1996 (número 127, febrero) está representada esta vez mediante una ilustración de Javier Aramburu, diseñador habitual de las carpetas de sus

discos. La identificación de la revista con el grupo es total, como demuestra que incluso cambie la mancheta original en este número 163 para reproducir, en la última letra de la palabra *Rockdelux*, el aspa negra sobre fondo amarillo que compone la portada de su disco *Una semana en el motor de un autobús* (1998).

Es habitual que en las referencias a Los Planetas (titulares, pies de foto, entradillas, etc.) *Rockdelux* haga menciones al espacio, por el propio nombre Los Planetas y también por su modo de hacer música, en el que prima un concepto espacial del sonido y la querencia por ambientes envolventes. En este caso, el título de Lou Reed ("Satélite de amor") va en la misma línea. Por último, la referencia al intérprete oculto, Lou Reed, o a su grupo de los sesenta, The Velvet Underground, encajan también por ser ambos influencias declaradas para el grupo.

En el número 176 (julio/agosto del 2000), "Je t'aime, moi non plus", el título de la canción de Serge Gainsbourg y Jane Birkin, se sitúa estratégicamente como acompañamiento de una fotografía de los líderes del grupo Oasis, los hermanos Gallagher, que posan en actitud cariñosa. La canción pierde inmediatamente la carga erótica que siempre se le ha atribuido –especialmente en la radio y la televisión- y adquiere un significado nuevo. El significado literal de la expresión en francés ("Te amo, yo tampoco"), refuerza la imagen de dos músicos cuya imagen pública está marcada por los continuos enfados y desplantes que los dos hermanos se dedican. Noel y Liam Gallagher son de difícil carácter, se ha demostrado en las cuatro entrevistas extensas que *Rockdelux* les ha hecho. La primera de ellas, obra de Gerardo Sanz (número 123, octubre de 1995), se titula "Orgullo y pasiones", y destaca lo difícil que es para el periodista lidiar con la arrogancia de los hermanos Gallagher.

> Enfrentarse a los dos bocazas más arrogantes del brit pop exige una terapia de choque y una vacuna contra la *gallagheritis* (Sanz, 1995, *Rockdelux* 123, octubre, p.4).

Son casi legendarios los escándalos que los hermanos Gallagher protagonizan en ruedas de prensa, hoteles y vuelos, por lo que la incorporación del título en francés puede reforzar la relación de amor/odio que siente por ellos una revista que aplaude su música pero no su actitud.

Por último, en el número 177 (septiembre del 2000) el título de Bruce Springsteen "Dancing In The Dark" contrasta con la presencia de la islandesa Björk en portada. Björk personifica en los noventa la vanguardia (sus tres primeros discos están entre los seis mejores de los años 1993, 1995 y 1997 en las listas de *Rockdelux*) y recibe los elogios más calurosos en la revista.

El contraste se produce cuando se encuentra en portada con el título de una canción de 1984 de Bruce Springsteen, símbolo del rock clásico de la década anterior. Pero además de producir un contraste estilístico obvio entre el rock de los ochenta y la vanguardia electrónica de los noventa, el título refuerza la actualidad de la artista de portada; Björk es noticia en septiembre del 2000 por su interpretación de una persona ciega en la película de Lars Von Trier *Dancer In The Dark*, un título casi idéntico al de la canción de Springsteen. De forma casi inadvertida, el lector medianamente informado combina en su mente a Lars Von Trier, Björk y Bruce Springsteen. Dicho de otro modo, la oscuridad forzosa y cargada de dramatismo de una persona ciega con la oscuridad lúdica y escapista donde se evade de sus problemas y baila el adolescente al que da vida Springsteen. Ambas ideas antagónicas conviven en una misma portada en la que los elementos han sido, como es norma en *Rockdelux*, cuidadosamente seleccionados.

Aunque se ubica fuera del arco temporal de la investigación, debe mencionarse un caso en el que el juego semántico de la portada causa un impacto notable. En el número 189 (octubre de 2001) inmediatamente posterior al ataque terrorista del 11-S en Estados Unidos, el título seleccionado es "First We Take Manhattan" de Leonard Cohen. Esto sorprende, especialmente cuando apenas han pasado días desde los atentados que conmueven al mundo. El título de la canción de Leonard Cohen ("Primero tomamos Manhattan") se sobreimpresiona en una fotografía del grupo La Buena Vida. El quinteto aparece retratado en un soleado puerto de Barcelona, compone una imagen de relax que contrasta con el mensaje que llega desde la parte superior derecha de la página, el que se desprende de esa frase de Leonard Cohen que, irremediablemente, hace pensar en el reciente atentado terrorista.

Aunque el uso del título pudiera hacer pensar que se trata de una frivolidad, no es así. El asunto se trata en páginas interiores con la gravedad que requiere, primero con un artículo de John Carlin, "El americano herido", publicado días antes en *El País*, y después con el texto complementario a la canción de cabecera, ubicado como siempre en la antepenúltima página y firmado esta vez por Santi Carrillo. La ilustración que acompaña al texto es de Pepo Pérez.

> Porque torres más altas no ha caído, y no es momento de jugar al ajedrez, que hablen los que no saben. "No se puede responder a una tragedia con otra tragedia", se ha oído susurrar a Juan Pablo II, dignificándose al fin ante la historia tras una vida vieja de disparate santificado. Sí, como Laura Nyro, no creemos en Dios, pero rezamos cada noche para que tampoco exista el infierno. Este, despiadado. El de un mundo de terroristas fanáticos, de políticos soberbios, de patriotas feroces, de

> religiones asesinas, de nacionalismos fascistas, de brutalidad económica. "Me guía una señal de los cielos / me guía esta marca de nacimiento en mi piel / me guía la belleza de nuestras armas [...] Es el día del padre y todos estamos heridos / Primero conquistamos Manhattan / Después conquistamos Berlín". Dolorosa profecía y metáfora poética ahora incendiada en queroseno, cantó una vez como Nostradamus, desde la Torre de la Canción, nuestro judío-budista favorito. "Por intentar cambiar el sistema / me condenaron a veinte años sin poder reír". Indignados, indefensos, insignificantes e ingenuos, gritamos con urgencia: queremos un mundo nuevo y lo queremos ya. Sinceramente apenados: L. Cohen (Carrillo, 2001, *Rockdelux* 189, octubre, p.66).

La costumbre de aludir en portada a un artista ajeno a la imagen termina en 2002. *Rockdelux* aprovecha la celebración del número 200 (octubre de 2002) para renovar el aspecto de la revista (ver capítulo 2) y abandonar esta práctica. Pero, antes de pasar a otro asunto, hay que señalar que el juego de significados que plantea *Rockdelux* no se limita a la portada.

En esta etapa iniciada en 1998, el título de la canción de portada se repite también como un epígrafe en algunas otras páginas de la revista, acompañando a la entrevista o texto que corresponda en cada caso, y causando los consiguientes contrastes semánticos al entrar en colisión con la imagen del texto o el propio texto. Si bien el título de portada está perfectamente pensado en relación al personaje que figura en ella, en las páginas interiores, los juegos semánticos son tan interesantes o más porque entra en juego la aleatoriedad. El título de la canción encabeza las primeras páginas, aproximadamente hasta la 19. Los textos de estas páginas lógicamente no están pensados para encajar con ese encabezado, solo lo aceptan. De este modo, el título de la canción elegida, que recibe un tratamiento similar al que tendría un cintillo en la prensa, encabeza el contenido de esas páginas sea cual sea su contenido (entrevistas breves, artículos de opinión, noticias, etc.), con lo que se observan interesantes contrastes semánticos que se producen de manera aleatoria. Un ejemplo: en el último número del periodo que abarca la investigación (número 180, diciembre del 2000), la portada es ocupada por una fotografía en primer plano de Andrés Calamaro con rostro serio. El título de la canción escogida es “El matador”, son las dos palabras que figuran bajo la mancheta.

Hay una serie de efectos semánticos que se producen de la adyacencia de los dos elementos en portada, como que la canción pertenece a Los Fabulosos Cadillacs, grupo argentino como el propio Andrés Calamaro, la “conexión Maradona” que se establece entre ambos (“El Matador”

es una canción dedicada al astro argentino del fútbol, y el propio Calamaro escribió una canción titulada "Maradona" en 1999), el significado taurino que se desprende de la palabra "matador", en contraste con la mirada seria y, precisamente por la presencia de esa palabra, amenazante del artista, etc. Pero además, las palabras "El matador" aparecen destacadas como un cintillo en las páginas 3, 4, 6, 8, 10, 12 y 14 de ese número de diciembre. En consecuencia, la crónica de un concierto del Dj Jeff Mills de las página 3 parece indicar agresividad antes de haber empezado a leerla (es casi imposible no leer "El matador Jeff Mills", las palabras están demasiado cerca), o las crónicas de los conciertos del festival Periferias 2000 de la página 4. Lo mismo sucede con las crónicas del Festival Blues de Cerdanyola de la página 6. Obviamente, la fotografía del músico Darren Hayman guitarra en mano en ese festival no se percibe exactamente igual con el cintillo "El matador" sobre la imagen que sin él. Esto puede aplicarse a cualquier otro contenido de las páginas en las que se sobreimpresiona el título de la canción elegida y se introduce una carga de significado en textos que no tienen nada que ver con ella.

En toda la década estudiada es frecuente aludir a un artista ajeno al contenido de las entrevistas y reportajes. En los años en los que más centra su atención *Rockdelux* en la escena indie española, los títulos y referencias a estos artistas se emplean a menudo para titular entrevistas a artistas extranjeros. Un ejemplo de esto es la entrevista a John Lurie que hace Quim Casas en 1992 (número 89, septiembre). La entrevista se titula "Lagartija Nick", que es el nombre de un grupo de Granada sobre el que *Rockdelux* habla con frecuencia. La razón de titular así la entrevista es que John Lurie fue líder de un grupo que se llamaba The Lounge Lizards, lo que se puede traducir como "Las lagartijas del salón". Quim Casas aprovecha la coincidencia para insertar, en el título de una entrevista a un artista norteamericano, el nombre de uno de los grupos españoles de los que se habla en *Rockdelux*.

Los ejemplos son muchos y no es el objetivo de este apartado dar fe de todos ellos, sino constatar la importancia que da *Rockdelux* al uso del lenguaje en sus textos, una clave a la hora de desentrañar su discurso. Por eso, la investigación presta atención al título de los textos seleccionados para el análisis, un elemento tan importante como la entradilla o el cuerpo del texto. En el título de una entrevista o reportaje podrá verse, en algunos casos, qué es lo que piensan *Rockdelux* y *Factory* sobre el artista, sobre su forma de hacer música y distribuirla, o sobre lo que ese artista considera importante y valora a la hora de actuar en directo, por ejemplo.

Al repasar los números de *Rockdelux* y *Factory* en la década estudiada, puede advertirse cierta tendencia, aunque no muy marcada ni mucho menos establecida como norma, a que las entrevistas realizadas a grupos con grandes cifras de ventas –no necesariamente editados en multinacionales, Duncan Dhu lo hacen en GASA–se titulen con alguna alusión, más o menos directa, al aspecto económico o al poder de la industria en sus titulares: "Gabinete Caligari, camino gloria" (número 82, enero de 1992), "Duncan Dhu, ocio o dinero" (número 77, julio/agosto de 1991), "Rico, ¿sabor o dinero?" (número 87, junio de 1992), "El Último de la Fila, salto astronómico" (número 95, marzo de 1993). Sin embargo, cuando el entrevistado es un grupo que opera en un sello pequeño y apenas vende discos, el titular alude al género musical o al sonido del grupo: "Willy Giménez & Chanela, menos racismo, más rumba" (número 96, abril de 1993), , "El Regalo de Silvia, música en tonos sepia" (número 99, julio/agosto de 1993) "Los Valendas, Vegetal Sound" (número 101 , octubre de 1993), "Parkinson DC, pop de autonomía melódica" (número 97, mayo de 1993), "Peanut Pie, Cool As Pop" (número 114, diciembre de 1994), "Cool Jerks, jammond, jammond" (número 109, junio de 1994), "Vancouvers, surtido de guitarras crujientes" (*Factory* 5, enero de 1995), "The Pribata Idaho, zumo de pop" (*Factory* 5, enero de 1995), "Psilicon Flesh, guitarras sobre hielo (número 121, julio/agosto de 1995), "Syba, rock de cochera" (*Factory* 6, abril de 1995), "The Tea Servants, el pop que incomoda" (*Factory* 9, enero de 1996), "Vancouvers, el pop de las guitarras cruzadas" (número 96, abril de 1993), "Maddening Flames, guitarras celestiales" (número 126, enero de 1996), "Strange Fruit, rock licuado" (*Factory* 14, abril de 1997), "Cecilia Ann, en la quinta dimensión de pop" (*Factory* 17, enero de 1998), entre otros.

Todo lo explicado plantea un rasgo de estilo que caracteriza a *Rockdelux* en su uso del lenguaje, una tendencia a la asociación de información y significados dirigida al lector iniciado, con la alusión, el juego de palabras y el sobreentendido como ejes y la influencia nítida del inglés. Pero, con ser la más sofisticada, no es la única característica de la forma de redactar en *Rockdelux* y *Factory*. Hay otros rasgos que aparecen frecuentemente en sus textos y que se desarrollan a continuación.

3.3.5 Estilo parentético: frases extensas, incisos y matizaciones

Además de cuidar mucho la corrección gramatical, *Rockdelux* tiene una forma de explicar el hecho musical que abunda en matices, por lo que las frases de sus textos acostumbran a ser largas. Esto contraviene lo que indican los manuales de prensa que debe hacerse; la prensa, como medio informativo que es, aboga siempre por la estructura sintáctica sencilla y directa.

> Las frases deben ser cortas, con una extensión máxima aconsejable de 20 palabras. "La frase corta alarga la vida laboral del redactor" (Daniel Samper, periodista colombiano). Sujeto, verbo y complemento es regla de oro. No obstante, conviene variar la longitud y estructura de las frases y los párrafos (Sin firma, *Libro de estilo de El País*, 2014, p.40).

En lo mismo incide Daniel Cassany en *La cocina de la escritura* (Anagrama, 2003). La oración extensa presenta unas dificultades, a su entender, innecesarias.

> Todos los manuales de redacción aconsejan brevedad: el libro de estilo de El País recomienda una media máxima de 20 palabras por frase; el de La Vanguardia también cita un máximo de 20, pero descontando artículos y otras partículas gramaticales; France-Presse pone el límite de legibilidad en los 30 vocablos o en las tres líneas. El resto (*ABC*, *Reuter*, TVE, Canal Sur, *Avui*, La Caixa…) coincide en preferir la oración corta con pocas complicaciones (Cassany, 2003, p.94).

En *Rockdelux* y *Factory* la tendencia es la de hacer frases largas, de más de veinte palabras, con dos o tres frases subordinadas. Es frecuente hallar textos entre paréntesis en las oraciones, a veces por el deseo de incluir la información relativa al disco al que se hace mención en la frase, información que va entre paréntesis por norma. Otras veces es para matizar lo que se está diciendo o, simplemente, incluir una dosis de humor o un guiño al lector. Quien más uso hace de este tipo de escritura parentética y matizada es el director, Santi Carrillo, que siempre procura dar mucha información en cada párrafo de sus editoriales y extenderse en las explicaciones. Además, la ironía que emplea de forma muy habitual en sus textos, lo lleva a insertar frases breves, preguntas retóricas o alusiones a otros temas dentro en la propia frase. Un reportaje sobre El Último de la Fila de 1990, del que ya se ha hablado en un apartado anterior de esta Tesis, lo ejemplifica.

> Con la excepción de "Cuando el mar te tenga" –oda al silencio de un brillo poco frecuente en el último repertorio del dúo y con un acabado poderoso y una letra que evita comprometerse con ese filo de ridículo que se intuye en casi todos sus intentos de trascender más allá de lo permitido– el wha wha zumbante –y solo él– de "A jazmín" y quizá el tempo sostenido de la melodía de entrada de "Barrio triste" –destrozada a posteriori en mil instantes diversos por un desarrollo irregular y trotón y un Manolo García esforzándose en alargar el cuello para llegar donde la letra se separa irremediablemente de la música para perderse en un lamento de vulgaridad–

> el resto naufraga entre lo insignificante y lo patético, lo anodino y lo injustificado (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

El primer inciso tiene 45 palabras. El segundo, 40. Solo los incisos doblan la extensión que se aconseja en la prensa o la que expertos en el uso de la lengua como Cassany recomiendan. El párrafo, compuesto por una sola frase, alcanza las 131 palabras. La explicación de Santi Carrillo sobre el disco de El Último de la Fila ofrece tantos detalles, juicios valorativos y comparaciones que se hace irremediablemente larga. Es el arquetipo del estilo de redacción de *Rockdelux*. Aunque cada colaborador tiene su estilo, el estilo parentético y matizado es común a todos ellos. Otro ejemplo es la reseña del disco "Adiós" de Paperhouse, escrita por Juan Cervera (número 128, marzo de 1996). A lo largo de su texto, Cervera hace dos incisos que intercala empleando guiones largos. El texto resultante presenta una frase de 37 palabras en las que se habla de sonido, contenido de las letras y sensaciones personales del redactor.

> Podrían ser post rock, pero Paperhouse se automarginan de lo ambiguo de esa etiqueta recurriendo a una certera parafernalia poética que convierte sus extensos paramos instrumentales –los textos, en castellano, permanecen siempre en un segundo plano–, en resortes que activan los armarios de la imaginación, la misma que hace que un álbum apuntalado sobre una obra casi única –la lentitud y la levedad moral como metáfora de la incomodidad existencial– acabe superando sus presupuestos y se transmute en algo perturbador (Cervera, 1996, *Rockdelux* 128, marzo, p.58).

En otro editorial, en este caso del 2000, Santi Carrillo comenta *Corre rocker*, libro que recientemente había publicado el músico Sabino Méndez. En su texto puede hallarse frases tan largas y complejas como la que se reproduce que, además, incorpora pasajes tomados del libro.

> El tono de heroica suficiencia ante gestas de tono medio bastante contradictorias con respecto al sexo (¿en qué quedamos: follaste mucho o poco, Sabino?) y el trato con los camellos (¿estás seguro de que no te tomaban el pelo, blanquito?), unido a la irrelevancia testimonial que les otorgas a los secundarios (vivos o muertos; sin la menor muestra de afecto real por ninguno, algo inexplicable), no hacen más que dinamitar la línea de flotación de un libro que caracolea entre, por un lado, el entretenimiento y la diversión –la de los piratas entrando por la ventana y la del reparto de la heroína frente a la Modelo no están nada mal- y, por otro, la triste sensación de haber perdido los papeles recreando una película de otra época donde

> un Sabino pretencioso se ha embebido de la gloria de los escritores que insistentemente se citan a lo largo y ancho de esta "Crónica personal de los ochenta" (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 177, septiembre, p.61).

Junto con la tendencia de hacer frases largas, se da exactamente la contraria en la finalización de los artículos: emplear frases muy cortas, de apenas una o dos palabras, para cerrar de manera contundente –muy a menudo irónica– el párrafo final de la pieza. El propio Carrillo ofrece un ejemplo en la crónica (reconvertida en editorial) del concierto de The Residents en Barcelona en 1999. Termina con una apostilla muy breve, a la que precede un punto y seguido.

> Pero claro, ellos (y sus fans) tienen la excusa perfecta: "Los Residents no se consideran músicos, sino artistas: el contenido de su obra artística es la música, y la música es utilizada como en una película…" Ya: una película mala, añado y acabo (Carrillo, 1999, *Rockdelux* 166, septiembre, p.13).

Otro rasgo de redacción que aparece con cierta frecuencia en los textos de *Rockdelux* es el uso de guiones cortos para enlazar varias palabras seguidas, con lo que se le da a un hecho particular el carácter de algo habitual y, generalmente, molesto, idea transmitida con humor. Este es un rasgo muy característico de Santi Carrillo y de Diego A. Manrique, pero prácticamente no se detecta en otros redactores de *Rockdelux*.

> Reservo mis lágrimas para […] Munster y otras compañías-que-caben-en-un-taxi y que están haciendo lo que nos enamoró… (Manrique, 1993, *Rockdelux* 95, abril, p.3).

El propio Diego A. Manrique dedica uno de sus editoriales a dar su opinión sobre el escándalo que se produce en 1993 cuando la artista irlandesa Sinéad O'Connor rompe en un acto público una fotografía del Papa Juan Pablo II, algo de lo que todos los informativos se hacen eco.

> Demonios, hay que tener mucha ignorancia del mundo real para afirmar algo así, que-todo-es-un-montaje-de-publicidad. Ignorancia del poder de las religiones, que todavía hoy siguen matando herejes (Manrique, 1992, *Rockdelux* 91, noviembre, p.3).

En el reportaje "¿Cuándo se paga aquí?, al que se ha acudido varias veces a lo largo de la investigación, el propio Diego A. Manrique explica de este modo el estilo personalista que es propio de los redactores que empiezan y del que Nando Cruz hablaba en un apartado anterior.

En la cita podemos ver las características de redacción que se han explicado: estilo parentético, frases largas y uso de guiones cortos para unir palabras.

> Pero recuerdo ahora otra de las Reglas de Oro del Buen Escribidor (ya se sabe: las reglas se distinguen por la irresistible tendencia a transgredirlas), que recomienda algo así como "no usar tu espacio para vendettas personales, arreglos de cuenta diferidos, puñetazos bajo cuerda y mensajes-que-solo-puede-captar-una-persona" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

El reportaje de Manrique recoge prácticamente todos los rasgos de estilo que se han ido volviendo en este capítulo. El título, "¿Cuándo se paga aquí?" alude al título de un disco ajeno al asunto, en este caso *¿Cuándo se come aquí?*, de Siniestro Total (DRO, 1982). Además, el reportaje se cierra con una frase directamente tomada de una canción de otro grupo: "Por las noches", de Los Ronaldos (disco *Saca la lengua*, EMI, 1988).

> Y cuando llega el talón de cada mes lo miro embobado: supongo que, en el fondo, todavía me asombra que nos paguen por hacer "lo que nos gusta y lo que nos divierte" (Manrique, 1993, *Rockdelux* 100, septiembre, p.25).

Como puede verse, Diego A. Manrique representa fielmente el estilo de juegos de palabras, alusiones y sobreentendidos que caracterizan la forma de escribir de *Rockdelux*, además de sus frases largas, cargadas de matices y giros.

3.4 Análisis de textos seleccionados

A lo largo de la trayectoria de *Rockdelux* hay muchos textos publicados que pueden sostener, en la línea de las hipótesis planteadas en esta investigación, que la revista construyó un discurso definitorio de la escena indie española de los noventa. Ese discurso se plasma en piezas pertenecientes a los géneros periodísticos explicados, entrevistas y reportajes especialmente, además de los editoriales, y se empieza a detectar conforme llega la década de los noventa y queda atrás el decenio anterior.

Pero, tal vez, lo mejor sea empezar desde el final, es decir, desde el momento en que *Rockdelux* transmite a sus lectores que la escena indie, tal y como la define y promueve la revista, ha terminado. Si el arco temporal de la investigación termina en el año 2000 es porque *Rockdelux* da ese año muestra algunas señales inequívocas de constatar la escena como terminada. Con este planteamiento de inicio, los ejes sobre los que se construye el discurso que aquí se analiza

son los siguientes. Puede observarse que el primero de ellos, el que se refiere a la escena indie desde que se constituye hasta que se da por terminada, es consecuencia de los tres siguientes, cuya confluencia prepara el caldo de cultivo para que se pueda dar ese primer eje. Sin embargo, se opta en la investigación por abordarlo en primer lugar para facilitar la fluidez del análisis, al desentrañar algunas claves que permiten entender lo que se desarrolla después.

1- Relato de la escena indie española del tiempo presente al pasado: *Rockdelux* adopta el papel del narrador de lo que sucede en la escena musical alternativa española de los primeros años noventa. Aplica a esta escena el término que había empleado antes para referirse a la música alternativa anglosajona y a los sellos que la sustentan: indie. La revista cuenta a tiempo real la irrupción de los discos, sellos y bandas que conformarán una escena descentralizada. A partir del año 1994, se aprecia un cierto distanciamiento por parte de la revista, que muestra una mirada crítica hacia la escena indie nacional por sus carencias y falta de profesionalidad. Paradójicamente, esto sucede desde que se publica una revista trimestral asociada a la principal con el fin de abarcar la efervescencia de la música indie española. Entre 1996 y 1997 se separan algunos de los grupos considerados fundacionales y *Rockdelux* se posiciona como narrador de una escena terminada. El tiempo pasado será el empleado en 1998 en la revista para referirse a un movimiento del que esperaba mucho al principio de la década –un relevo a todos los niveles de la década de los ochenta–, pero se considera finalizado. La década de los noventa termina en *Rockdelux* con la recogida, mediante diversos informes, del fruto de unos pocos artistas destacables y muchos considerados mediocres. Mientras tanto, la revista refuerza un interés que siempre había manifestado por la música electrónica: la nueva escena, una vez agotada la escena indie.
2- Relevo generacional: terminada la década de los ochenta, la revista hace balance de los diversos movimientos y escenas musicales que la han protagonizado y elabora informes para cerrarla. De diversas maneras, *Rockdelux* se posiciona en la exigencia de un relevo generacional de los artistas de la década anterior y de las formas de creación, promoción y distribución de la música popular en España.
3- Desconfianza de la gran industria: ya en los ochenta, *Rockdelux* había manifestado de diferentes maneras su desmarque respecto a la gran industria musical en España. La revista critica el dominio de las multinacionales sobre un mercado muy homogéneo y también las relaciones de interés entre discográficas y medios de difusión, como la radio y la televisión. Padrinazgos y payolas encubiertas son los argumentos que esgrime

Rockdelux para mostrar su desconfianza hacia una industria establecida a la que mira con escepticismo. Esto explica que se celebre en *Rockdelux* la llegada en los noventa de una embrionaria industria alternativa, no identificada con las grandes compañías, que opera mediante la autogestión y el impulso amateur de músicos, promotores y divulgadores aficionados. Durante un tiempo, la revista se vuelca en apoyarlos.

4- Valores musicales y extra musicales de la escena indie española: un aspecto directamente relacionado con dos los anteriores. Al tiempo que desde la revista se reclama un relevo en los artistas de la década anterior, valora una serie de cuestiones relacionadas con los modos de producir música, es decir, de concebirla, grabarla y actuar para defenderla en directo. Desde *Rockdelux*, se pone en valor todo aquello que signifique una ruptura con la generación anterior, pero esta postura de cierto proselitismo se da solo en los primeros años de los noventa, va cambiando en la medida en que la revista comienza a apreciar inmovilismo y falta de personalidad en una escena que no termina de crecer y consolidarse. Como podrá verse, los halagos no duran toda la década; la revista se muestra crítica y exigente con la escena que de algún modo ha promovido y, finalmente, se desmarca de ella para darla por terminada, como se explica en el primero de estos cuatro ejes.

3.4.1 PEQUEÑAS PUERTAS QUE SE CIERRAN… RELATO DE UNA ESCENA TERMINADA

> Como pasó con la movida, los mejores frutos se recogen cuando la escena, autocomplaciente corralillo, ya ha desaparecido. Felicitémonos (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 154, julio/agosto, p.61).

Uno de los factores más determinantes en el discurso de *Rockdelux* sobre una escena musical indie en España es la publicación de dos informes en los que la revista narra el nacimiento y evolución de tal escena, que ya considera inexistente. El primero se publica en 1998 y se titula "La edad del indie". Se trata de un extenso reportaje de dieciséis páginas dividido en tres partes que se publican en los números 152, 153 y 154 (mayo, junio y julio/agosto, respectivamente). El segundo es parte de un reportaje más amplio que se publica en 1999. Desde febrero de 1999 (número 160) hasta diciembre (número 169), se incorporan a las páginas centrales y en formato coleccionable diez reportajes que, con el título genérico de "Agitando los 90" resumen en términos musicales lo acontecido en la década que termina. El tercer fascículo (número 162, abril) se titula "Rock indie" y dedica una página al caso de España. El espacio que se dedica a la escena indie española es reducido en esta ocasión, pero refrenda punto por punto lo que se

desprende del informe antes mencionado, "La edad del indie", de 1998. Por otro lado, el reportaje es revelador en la medida en que se refiere al indie rock como concepto geográficamente global, es decir, mayoritariamente norteamericano y británico, y pone a la escena indie española en relación con esa escena.

Por último, el séptimo de los fascículos del informe "Agitando los noventa" (166, septiembre) presenta una lista comentada de las cien mejores canciones de la década, lo que da una información valiosa sobre la visión que tiene la revista acerca de la música española en los noventa y sobre el lugar que han ocupado en ella los artistas, grupos y sellos que han conformado la escena indie.

La publicación del primero de los dos informes, "La edad del indie" (1998), es el paso definitivo por parte de la revista para dar por finalizada la escena que desde sus páginas se ha divulgado y promovido, transmitiendo así el propósito de buscar los valores musicales en otro lugar. En la elaboración del informe participan algunos de los redactores de mayor peso dentro de la revista: Gerardo Sanz, Nando Cruz, Ricardo Aldarondo, Anna Ramos, Jesús Llorente, Joan Pons, Ramón Llubiá y Marc Llorens, a los que se suma Luis Calvo, fundador del sello Elefant Records y organizador de la gira Noise Pop 92, cuya importancia se constata en este apartado. También participan dos de los miembros de Los Planetas, Juan Rodríguez (Jota) y Florent Muñoz, que firman un artículo titulado "¿Dónde están mis amigos?". Por último, colabora el ilustrador y fotógrafo donostiarra Javier Aramburu, autor de las portadas de algunos discos clave de la escena y miembro del dúo Family (mencionado en *Rockdelux* como autor de "la primera gran obra del indie en España" (ver 2.1.4: "*Factory*, la hermana pequeña indie"). Una de las aportaciones de Aramburu al informe es la ilustración de un científico en un laboratorio, analizando con su microscopio un punto diminuto sobre su mesa, identificado como "el universo indie español".

Entre los autores del informe, establecen los momentos iniciales y finales de la escena indie, se delimitan los eventos de importancia y su papel de bisagra entre unas etapas y otras, y se listan los discos más significativos de la escena. La pieza comprende diecisiete artículos en los que habla, entre otras cosas, sobre el concierto fundacional del indie en España, el papel de los sellos discográficos independientes, las escenas locales de Gijón y San Sebastián, la importancia del concurso de maquetas de *Rockdelux*, los géneros y estilos que quedan fuera de la denominación indie, la imagen y presencia escénica de los grupos indies españoles, los

festivales más relevantes y los problemas que debe afrontar el responsable de un sello independiente para estar al día con la ley establecida.

> La historia de la música sería infinitamente más pobre si no existiera la extendida costumbre de que los grupos registren sus canciones en la SGAE (Sociedad General -y única- de Autores Españoles). Al codicioso abuso de editoriales, sellos discográficos y dueños de salas de conciertos debemos la existencia de una institución que vela por los derechos de músicos y compositores del país. Obviando el hecho de que en otros países como el Reino Unido, Estados Unidos o Argentina hace ya tiempo que existe más de una sociedad y que éstas, por tanto, no operan en régimen de cuasi monopolio, hay una serie de datos que invitan, cuanto menos, a la preocupación. El primero es que los sellos independientes (o, más ampliamente, los que no son socios de AFYVE) han de pagar a la SGAE un canon por disco fabricado (el 10% de precio de venta al detallista, o sea, a la tienda: o el 8% sobre el precio de venta al público), mientras que las multinacionales lo hacen por disco vendido. Es decir, que hay quien se ve obligado a desembolsar anticipadamente y quien lo hace cuando ya ha recogido la cosecha. Puede darse el caso (y conozco varios) de bandas que no registran sus temas en la Sociedad, o bien porque no saben que hay que hacerlo, o bien porque "dos fieros dragones, llamados Estado y Capital, tienen secuestrada desde siempre a una frágil doncella, de nombre Honestidad o Integridad o, simplemente, Arte. La SGAE, no obstante, sí recauda aquel canon (que abonan las salas y los sellos) y suponemos que con lo recaudado prestan "un gran servicio a los autores" (Llorente, 1998, *Rockdelux* 154, julio/agosto, p.64).

Además, en el informe se presentan dos listados de discos comentados. Por un lado, "Los diez discos más significativos" y por otro "Los mejores discos de la edad del indie", En el primer listado, los comentarios están escritos expresamente para el informe en el que se publican, es decir, en 1998. No es así en el segundo caso, ya que recoge los comentarios que en su día se publicaron en la sección de crítica de *Rockdelux*, aparecidos todos ellos entre 1992 y 1997.

"La edad del indie" ofrece un listado más, que recoge las cincuenta canciones más relevantes de la escena, en este caso sin comentarios. Son treinta y dos grupos los que se seleccionan para hacer el listado. Los grupos que más canciones aportan al mismo son: Los Planetas (5 canciones) y Le Mans (4 canciones). Tras ellos, aportan tres canciones cada uno El Inquilino Comunista, El Niño Gusano y Sr. Chinarro, seguidos de Corn Flakes, Sexy Sadie, Nosoträsh,

Chucho y Penelope Trip, con dos canciones cada uno. Del resto de los grupos, *Rockdelux* selecciona una canción de cada uno. La procedencia de los grupos seleccionados es tan variada como se ha visto en otros casos, como los artistas entrevistados. País Vasco y Andalucía son las autonomías con mayor representación en el listado (18%), seguidas de Cataluña y Asturias (ambas con un 16%), Madrid (10%), Aragón (8%), Castilla-La Mancha (8%), Baleares (4%) y Comunidad de Murcia (2%).

Si atendemos al idioma en el que están interpretadas las cincuenta canciones seleccionadas, algo más de la mitad, es decir, el 54%, están cantadas en castellano, mientras que el 46% lo están en inglés. No hay otro idioma representado en la mencionada lista. Por último, en lo que respecta a las compañías discográficas que respaldan a estos artistas, el 84% son compañías independientes y el 16% restante corresponde a multinacionales o a independientes asociadas con multinacionales. Las compañías que más presencia tienen son: Elefant y Subterfuge (16% c/u), Radiation Records y Acuarela (10% c/u), la multinacional BMG (8%), Grabaciones en el Mar (6%), Astro Records, La Fábrica Magnética, B-Core, Munster Records y Limbo Starr (4% c/u) y, por último, Subterfuge, Siesta Records, Spicnic y Jabalina (2% c/u).

Además del mencionado listado de canciones, el informe "La edad del indie" aporta una cronología, publicada a lo largo de los tres números, en la que Xavier Cervantes data sucesos, lanzamientos discográficos o disoluciones que la revista considera relevantes en el devenir de una escena indie en los noventa. Concretamente, entre 1992 y 1998.

Los veinte artículos que componen el informe "La edad del indie" son los siguientes:

- "Crónica de una suerte anunciada": nº 152, mayo de 1998, p. 50 (G. Sanz).
- "Gira Noise Pop" nº 152, mayo de 1998, p. 51 (N. Cruz).
- "Dover, el diablo se comió al indie" nº 152, mayo de 1998, p. 52 (N. Cruz).
- "Sellos, el fin de la inocencia" nº 152, mayo de 1998, p. 53, (G. Sanz).
- "Xixón Sound; al norte, a la izquierda" nº 152, mayo de 1998, p. 54, (J. Pons).
- "Donosti Sound, un soplo en el corazón" nº 152, mayo de 1998, p. 54 (R. Aldarondo).
- "Concurso de maquetas *Rockdelux* 93-97" nº 153, junio de 1998, p. 50 (E. Farrés).
- "Hardcore, ovejas negras" nº 153, junio de 1998, p. 51 (A. Ramos).
- "La imagen, sin magnetismo" nº 153, junio de 1998, p. 51 (J. Llorente).
- "Festivales, ponme en la lista" nº 153, junio de 1998, p. 52 (J. Pons).
- "Publicaciones, la escena en papeles" nº 153, junio de 1998, p. 52 (R. Llubiá).
- "¿Dónde están mis amigos?" nº 153, junio de 1998, p. 52 (J. Rodríguez y F. Muñoz).

- "Los diez discos más significativos" nº 153, junio de 1998, p. 52 (varios autores).
- "Simón del desierto" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 50 (Luis Calvo).
- "Los mejores discos de la edad del indie" nº 154, julio/agosto de 1998, pp. 58 y 59, (varios autores).
- "La otra independencia, al otro lado del espejo" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 59 (X. Cervantes).
- "Noise-pop… ¿techno?" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 59 (M. Llorens).
- "Un censo para los noventa" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 60 (X. Cervantes).
- "Presente inmediato" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 60 (X. Cervantes).
- "La SGAE va bien" nº 154, julio/agosto de 1998, p. 61, (J. Llorente).

El informe "La edad del indie", se inicia con una reflexión de Gerardo Sanz:

> Indieland es, en la actualidad, una balsa de aceite apedreada por los bpms. Las bandas de referencia caminan pausadamente hacia la madurez (Sr. Chinarro, La Buena Vida, Corn Flakes/Casino) o el clasicismo (Le Mans, Beef, Chucho, Mercromina). De higos a brevas, irrumpen algunas propuestas (Telefilme, Migala, Jr., Anari o Polar) que justifican seis años de una aventura que, seamos sinceros, nunca ocultó su desarrollo y su final (Sanz, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.50).

Hay tres cuestiones en este párrafo en las que reparar. La primera, que el redactor de *Rockdelux* ubica la escena indie española entre 1992 y 1998 ("seis años de una aventura…"), dándola por terminada a la hora de escribir. Sigue la línea de los veinte artículos de los que se compone el informe, uno de los cuales, ubicado al principio de este apartado, aprovecha Xavier Cervantes para señalar la autocomplacencia de una escena indie finiquitada: "…los mejores frutos se recogen cuando la escena, autocomplaciente corralillo, ya ha desaparecido".

La segunda cuestión de la cita de Gerardo Sanz está en la primera palabra citada: "Indieland". El término empleado es crítico; denota un componente de fantasía o falta de contacto con la realidad que ve el periodista en los protagonistas y promotores de la escena. Conocida la importancia que da *Rockdelux* al lenguaje en sus textos, la distancia crítica que se desprende de la palabra utilizada es relevante, exactamente igual que en el caso de Xavier Cervantes, que dice "corralillo". Tercera cuestión: la frase "una balsa de aceite apedreada por los bpms" requiere una explicación. Bpms (Beats Per Minute) es el acrónimo de "pulsos por minuto", expresión asociada tradicionalmente a la música electrónica, en cuyos estilos y subestilos la velocidad de pulsos por minuto, es decir, de bpms, es alta. Gerardo Sanz alude al auge que

experimenta la música electrónica durante la segunda mitad de los noventa, fortalecido por la aparición de algunos discos clave y por la incorporación progresiva de DJs y carpas de baile a los festivales de rock. *Rockdelux* se hace eco de ese impulso electrónico y contribuye a darle visibilidad mediante el hermanamiento con el Festival Sónar de Músicas Avanzadas (nacido en Barcelona en 1994) y, sobre todo, con la puesta en circulación de una segunda revista asociada, *Dancedelux*, el anuario de la música electrónica. En 1998, cuando se publica el informe "La edad del indie", *Dancedelux* va por el tercer número y nada parece indicar que vaya a dejar de salir, lo que sucede finalmente en junio de 2005.

La frase de Gerardo Sanz demuestra que el interés de *Rockdelux* por detectar y divulgar nuevos valores musicales está, en 1998, más próximo a la pujante oleada de música electrónica que a una escena indie española que ya da por agotada. La expresión "balsa de aceite" no puede ser más ilustrativa; el espíritu transgresor que en su día tuvo el indie como relevo de la década anterior ha dado paso a una etapa de madurez, en la que la intensidad del desafío y de la ruptura respecto a la industria discográfica establecida se ha atenuado notablemente, razón de más para dejar de prestarle atención y dirigir la mirada hacia otras latitudes.

Solo por la entradilla de Gerardo Sanz es fácil intuir que *Factory*, la revista creada para dar voz a la música indie española, esté próxima a desaparecer. Lo hace en enero del 2000. Así lo explica Santi Carrillo en el editorial de mayo del 2000 (número 174) de *Rockdelux*. Nótese el entrecomillado en las palabras "independiente" e "indie". Normalmente, esta palabra aparece entrecomillada o en cursiva –o, como hemos visto antes, transformada en "Indieland" –, muestra de la mirada escéptica hacia su verdadera valía musical. En *Rockdelux* y *Factory* también se hace popular la expresión "indie-kids", algo así como "niños indies", de la que también se desprende una acusación implícita de infantilismo o de inmadurez.

> En unos tiempos en los que lo "independiente" pisaba fuerte, *Factory* nació para documentar esa efervescencia que insinuaba unos modos y unas actitudes vitales más acordes con las nuevas generaciones musicales, a gran escala fuera y en pequeñas dosis en España. Desde una óptica distinta o "indie", *Factory* conectó sin dificultad con las inquietudes de ese público adolescente que propició –también desde aquí– un rompimiento con los productos *mainstream* de formulación puramente comercial […] Así pues, ha llegado el momento de hacer oficial el adiós a la revista. ¿Los motivos? Las ganas de no eternizarnos […] la certeza de que aquel boom indie pasó definitivamente a mejor vida: la separación, real o

> metafórica, de Pavement ha puesto la rúbrica a unos años ya superados en el tiempo (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 174, mayo, p.5).

En este caso, el director de *Rockdelux* se refiere a la escena indie más allá de España. Pavement, banda norteamericana de indie rock muy citada como influencia por muchos de los grupos de la escena española, abandona su actividad de forma un tanto confusa y sin comunicado oficial –de ahí el comentario de Santi Carrillo sobre una "separación real o metafórica"–, lo que la revista considera motivo suficiente para fijar el punto final de una etapa muy presente en sus contenidos durante los noventa. El grupo estadounidense ha permanecido en activo diez años, desde 1989 hasta el final de 1999, tiempo en el que ha sido entrevistado dos veces en *Rockdelux* y una en *Factory*[39]. Santi Carrillo ve en Pavement el reflejo de la trayectoria de la propia revista que dirige; el final del grupo es el final también de una etapa para *Rockdelux*. Tras el esfuerzo realizado para promover y divulgar la escena indie española, *Rockdelux* acentúa un interés en la música electrónica y de baile que ya había mostrado años antes, en los diversos informes publicados sobre el asunto o en la sección "Ritmo Global" de Luis Lles (estrenada en mayo de 1990 número 61).

Pero *Dancedelux*, el anuario dedicado a la música electrónica, tiene su final también, en este caso en junio de 2005. El editorial del décimo y último número es ilustrativo también sobre la vida editorial de *Factory*. Al dar las razones para dejar de editar *Dancedelux*, Carrillo recuerda a *Factory* y las razones por las que dejó de editarse. Su explicación es más completa que la que dio en el editorial de despedida del 2000, cuando hablaba de que la escena había pasado "a mejor vida". En esta ocasión, achaca a las compañías discográficas multinacionales la "vulgarización y la estandarización de la escena indie".

> *Factory* […] encontró su momento para decir adiós cuando la actividad de la escena independiente-alternativa que la alimentaba salió definitivamente del underground para caer en los brazos de las multinacionales, vulgarizándose y estandarizándose peligrosamente al pasar a ser una pura fórmula estilística más, "lo indie" (Carrillo, 2005, *Dancedelux* 10, junio, p.3).

Es prácticamente lo mismo que sucederá, en opinión del director de *Rockdelux*, en al ámbito de la música electrónica. Es pertinente recuperar un editorial de explícito título ("El futuro no está aquí") publicado en el año 2000 (número 171, febrero) en el que, cinco años antes de que

[39] Pavement son entrevistados en *Rockdelux* en los números 93 (enero de 1993) y 105 (febrero de 1994), y por *Factory* en el número 7 (julio de 1995), donde el grupo es tema de portada.

desaparezca *Dancedelux*, Santi Carrillo reflexiona sobre la forma en que los medios han fagocitado el impulso, renovador en su momento, de una música electrónica cuyos verdaderos focos de interés siguen ignorando. La mención a Tomás Fdo. Flores ("la gramática y el contestador automático"), que en aquel momento estaba al frente del programa de música electrónica "Siglo 21" de Radio 3 y hoy es director de la emisora, demuestra un desmarque con la propia Radio 3 del que veremos varios ejemplos en la trayectoria de la revista.

> Cuando se empezó a asimilar la convulsión dance de finales de los ochenta, muchos quedaron prendados de un *entourage* apetitoso y excitante. […] Pero "lo dance" como etiqueta genérica –a veces ridícula– vino a sustituir al rock como aglutinador de ese magma creativo que ha dado alas a la juventud de las últimas décadas. Efectivamente, había que apoyar esas invenciones que alteraban modas y costumbres y transportaban las claves generacionales hacia nuevos lenguajes, nuevos puntos de apoyo donde sujetar el ánimo libre de los creadores aventurados. Siempre que éstos, claro, se alejaran de una lectura superficial, por tópica, de su ámbito de trabajo. Porque ahí, en esa limitación, han quedado atrapados algunos consumidores que, comprometidos con una "nueva sensibilidad" (¿!), han vivido la década de los noventa como una carrera sin tregua hacia el futuro del futuro... Podría parecer una broma, sobre todo cuando ese futuro, en algunos casos, se ha rebajado a la mínima expresión para elegir sin ton ni son formulaciones estándares que han instaurado un "nuevo ritmillo moderno" bendecido por la gramática y el contestador automático de Tomás Fdo. Flores y, tristemente, muy alejadas del territorio verdaderamente único que en su día marcó el primer disco de Massive Attack […] que se sepa, parece que el techno de investigación les da dolor de cabeza, el drum'n'bass les aburre por sus conexiones con el jazz y cosa que no tenga una melodía juguetona para poder lucir palmito en la (renacida) cultura de clubs -aquellos prometedores y finalmente frustrantes años dc acid jazz- no les merece la pena […] Ejemplos de nombres que pasan por paladines de la modernidad más "revolucionaria" o "lúdica" y que, por supuesto, no se aposentarán en la memoria de ese futuro que, afortunadamente, siempre está por venir (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 171, febrero, p.59).

A la luz de los datos recogidos, *Rockdelux* no considera la escena indie española como algo real más allá del año 2000. Pero, en realidad, el punto final lo establece la revista mucho antes. Esto se dice en el reportaje "La edad del indie" de 1998.

> ¿Dónde estabas tú en el 92? ¿Recuerdas? Aquí, en el reino de las autonomías, fue año de fuegos fatuos y celebraciones circenses. Pero también la primera añada significativa de lo que no tardamos en identificar como revuelta indie. Casi seis años después, es hora de recapitular, de rescatar los restos del naufragio, de buscarse en las fotos, de descubrirse ante quienes mantienen el frente creativo abierto, de aceptar que no siempre gana el caballo favorito… (Sanz, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.50).

Cada escena musical o cultural necesita de un evento fundacional al que atribuir esa categoría. Si en el caso de la Movida o Nueva Ola, todos quienes la han estudiado, como Jesús Ordovás, Héctor Fouce, Fernán Val o la propia *Rockdelux,* establecen como evento fundacional el concierto homenaje a José Enrique Cano, "Canito", del 9 de febrero de 1980…

> Si hay un hecho que puede ser tomado como la puesta de largo de la Nueva Ola es el concierto homenaje a Canito. Canito, batería del grupo Tos (luego Los Secretos) muere en un accidente de tráfico en la nochevieja de 1979. La idea de organizar el homenaje surge de dos músicos amigos de Canito, Javier Teixidor (Mermelada) y Javier Urquijo (Tos) […] El lugar de celebración del evento que se eligió, el salón de actos de la Escuela de Caminos, fue porque era más amplio que otras salas y así la televisión lo podría grabar (Val, 2014, p.227).

…en el caso de indie español, *Rockdelux* fija el 28 de noviembre de 1992 como el evento equivalente por su carácter fundacional. Ese día se celebra en la sala barcelonesa Garatge un concierto de cuatro bandas jóvenes: El Regalo de Silvia, Penelope Trip, Bach Is Dead y Usura, grupos de Zaragoza, Gijón, Barcelona y Madrid respectivamente. Es la primera fecha de la gira Noise Pop 92, organizada por Luis Calvo, del sello Elefant Records. La gira lleva a las cuatro formaciones a actuar en Barcelona, Oviedo, León, Sevilla, Valencia, La Coruña, Vigo y Madrid, donde termina el 17 de enero de 1993 (sala Siroco) tras haber difundido el término noise (ruido en inglés) como identificador de una música y de unos grupos nuevos.

El propio Gerardo Sanz hace la crónica de la primera actuación en *Rockdelux*. El periodista se muestra entusiasmado, pese a que ve algunas carencias musicales y escénicas en los grupos. En su haber, destaca la influencia de The Velvet Underground en la música de El Regalo de Silvia, la utilización de los silencios como recurso de Usura, el desparpajo de Penelope Trip y el sonido arisco y distorsionado de Bach Is Dead. En el debe, el trabajo vocal de Usura ("un pelín de pretenciosidad y una voz femenina más empeñada en vocalizar inglés de academia

que en abanicar las líneas melódicas"), la inexperiencia de Penelope Trip ("…ha tocado poco, muy poco. Se nota") y la falta de matices en el sonido de Bach Is Dead ("ineludible sensación de linealidad") (Sanz, 1993, *Rockdelux* 93, enero, p.46). El fragmento apunta un detalle importante en la investigación: *Rockdelux* no considera un valor en sí mismo que un artista cante en inglés en lugar de hacerlo en español. Se profundiza en esto más adelante.

Rockdelux es testigo de la gira Noise Pop 92. Pero *Ruta 66, la* revista con la que compite ferozmente en el quiosco, también dedica un espacio al evento. En Ruta 66 (número 80, enero de 1993), Luis Pons califica de muy estimulantes a los cuatro grupos, y cierra su crónica con una frase que confiere relevancia histórica al evento:

> La sola idea de reunir a estas cuatro bandas (posiblemente el presente más estimulante de la música española) es ya digna de aplauso, y según lo visto en esta sesión mágica, un hito en la historia de nuestros escenarios (Pons, 1993, *Ruta 66* 80, enero, p.65).

Meses más tarde (número 86, julio-agosto de 1993), la propia *Ruta 66* publica un reportaje de cinco páginas sobre la misma gira de 1992. Se trata de un diario de gira escrito por José Boix, que, además de escribir en *Ruta 66,* es el manager de The Faded Flower, uno de los grupos que participarán en la segunda edición del festival, que cambiará de nombre (Noise Tour). Si bien llama la atención que una revista musical publique el diario de una gira celebrada año y medio antes, el de José Boix es el mejor ejemplo de lo que tienen en común dos revistas que exhiben siempre su rivalidad, como *Rockdelux* y *Ruta 66*. Ambas se interesan por esa gira considerada hoy el evento fundacional del indie en España. En realidad, *Rockdelux* y *Ruta 66* no están tan alejadas en su mirada hacia la música como representa ese continuo enfrentamiento que escenifican. Ambas revistas prestan atención en la época a la escena alternativa española –no se emplea la palabra indie, eso se empezará a hacer después de la gira Noise Pop 92– pero les separa un enfoque más dirigido hacia el pop (*Rockdelux*) o a rock'n'roll (*Ruta 66*). Recientemente, en una entrevista concedida (Cruz, 2015), Jaime Gonzalo, director y cofundador de *Ruta 66,* explica su postura sobre el asunto.

> A partir de cierto momento, perdí interés por esa escena. Veía que El Inquilino Comunista seguía haciendo el mismo disco, Australian Blonde seguía haciendo el mismo disco… Te dabas cuenta de que era efímero, un camino ya transitado. No digo que *Rockdelux* se apropiara de lo indie, pero le encontró unos valores y tuvo a una gente escribiendo que se identificaba más (Gonzalo en Cruz, 2015, p.579).

El reportaje anteriormente visto de José Boix es revelador por la crudeza con la que explica los pormenores de una gira profundamente amateur, caracterizada por falta de organización, viajes accidentados, impagos por parte de dueños de salas y desencuentros entre los propios músicos. El relato de Boix sobre el paso de la gira por Asturias se titula "Ruina Pop 92".

> Además de independientes, ingenuos: las doce horas de viaje nocturno que empleamos en llegar a la capital asturiana, nos dan un indicio de que no todo va a ser coser y cantar en este milagroso tour. Allí estamos los tres miembros de Bach Is Dead y yo, sin haber pegado ojo en toda la noche y habiendo llegado demasiado tarde para contactar con el bajista de Penelope Trip, que nos debía dejar una casa para descansar hasta la hora de la prueba de sonido. Vamos igualmente hasta Gijón, donde pasamos la mañana deambulando como zombies; David, Manuel y Xavi intentan incluso dormir sobre la hierba de un parque, al borde de la carretera […] Llega por fin la hora de comparecer en la sala (La Real) y llega la primera bofetada de la gira: el porcentaje del 10% (5% para Luis Calvo y 5% para Alfonso) que se debía descontar como gastos de producción, sube misteriosamente al 15% al incluir a Ana, la cantante de Usura, en el trato. Nadie recuerda que se hubiese hablado de un 15%, pero los madrileños se empecinan en ello y no hay manera de hacerles comprender que así los posibles beneficios de los otros tres grupos quedan sensiblemente mermados (Boix, 1993, *Ruta 66* 86, julio/agosto, p.59).

El diario de gira que José Boix publica en *Ruta 66* causa malestar entre algunos de los participantes en la gira. La segunda edición del festival se celebra también en la sala Garatge de Barcelona, el 17 de junio de 1993, pero ya no la organiza Luis Calvo ni participan los mismos grupos. El propio Gerardo Sanz lo explica en su crónica del concierto barcelonés.

> Pocos y mal avenidos. Elefant Records, el sello responsable de la gira Noise Pop 92, remitió una carta a la dirección de *Rockdelux* para aclarar que "la organización del Noise Tour 93 no nos corresponde a nosotros, sino al manager y colaborador de la revista *Ruta 66* José Boix, que parece ser ha visto manera de sacar unas perras con esto". La independiente domiciliada en León "recordaba que su proyecto tenía el objeto de dar a conocer nuevas bandas con una periodicidad anual", al tiempo que calificaba la actitud de Boix de "asquerosa". Por su parte, el gestor del "Noise Tour", José Boix, insistió en que nunca ha declarado que su proyecto sea la continuación del Noise Pop y, en cualquier caso, "la patente de la palabra 'noise'

> no corresponde a nadie". Boix declaró que "si alguien cree que me mueve el dinero, que pregunte a los grupos si les cobro un tanto por ciento y que acuda a alguno de los conciertos para comprobar las posibilidades de enriquecimiento". (Sanz, 1993, *Rockdelux* 99, julio/agosto, p.67).

A continuación, el periodista procede a hacer la crónica del concierto, en el que participan otros cuatro grupos: Los Canadienses (Valencia), The Faded Flower (Barcelona), 713avo Amor (Málaga) y Parkinson DC (Barcelona). La opinión de Gerardo Sanz sobre lo visto en el escenario es positiva: valora el parecido estilístico de Los Canadienses con los norteamericanos Dinosaur Jr., el de The Faded Flower con los británicos The Jesus & Mary Chain, la carga literaria de las canciones de 713avo Amor y las melodías de Parkinson DC, que califica de brillantes. La crónica termina pidiendo unidad en una escena sobre la que Gerardo Sanz todavía alberga esperanzas.

> Telón para una buena y larga noche que certifica que lo que menos necesitan estos (todos) grupos es rencillas entre los factótums de lo independiente (Sanz, 1993, *Rockdelux* 99, julio/agosto, p.67).

La crónica es de verano de 1993. En aquel momento, la postura de *Rockdelux* respecto a la oleada de grupos que editan discos en sellos independientes es entusiasta, pero pronto empieza a decaer. La crónica de Gerardo Sanz destaca como valor musical el parecido que algunos de los grupos tienen con las bandas anglosajonas que les sirven de referentes. Sin embargo, a lo largo del año 1994, año clave en el discurso de *Rockdelux*, la mirada se tornará más exigente en relación a la aportación artística de los grupos, llegando a ser muy dura por momentos. Con matices y salvedades puntuales, puede afirmarse que 1993 es, en el discurso de *Rockdelux*, el último año de una mirada confiada y entusiasta hacia lo indie.

a) EL ÁRBOL DE PENÉLOPE; FUNDACIONAL Y DEFINITORIO

Si el informe coral "La edad del indie" establece como primer evento de la escena indie nacional la celebración del festival Noise Pop 92, considera el disco *Politomania* (Munster, 1992) del grupo asturiano Penelope Trip, el disco fundacional de la escena. Penelope Trip es un grupo gijonés fundado en 1988. Su nombre modifica el título de una canción de Felt, "Penelope Tree" (1983). La banda británica Felt –que, a su vez, tomó su nombre de una canción del grupo neoyorquino de los setenta Television– es una de las favoritas de los miembros de Penelope Trip, según manifiestan en las entrevistas. En la entradilla de Gerardo Sanz, la

disolución de Penelope Trip en 1997 recibe la importancia suficiente como para establecer el final de la escena indie. El grupo asturiano es el último en cesar su actividad de los cuatro que conformaron la gira Noise Pop 92.

> Con la disolución de Penelope Trip, oficializada a mediados del pasado año, desaparecía el último emblema de un periodo clave para el pop actual que, más allá de análisis cuantitativos e incluso cualitativos, ha resultado sociológicamente determinante. Su desaparición fue también la de un modus operandi que, en el momento de su eclosión –la célebre gira Noise Pop 92– sorprendió por ser reflejo del contexto internacional más inmediato, algo en verdad noticiable para un país industrialmente aislado en el medievo (Sanz, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.50).

La categoría que se le confiere al grupo asturiano se reafirma al contraste con otros artículos, anteriores y posteriores, sobre el grupo asturiano. En 1994, Penelope Trip son entrevistados en *Factory* (número 3, julio) con motivo de la reciente edición de un segundo trabajo, *Usted morirá en su nave espacial* (Munster, 1994). En la entradilla habitual, el propio Gerardo Sanz considera el primer disco de Penelope Trip "el primer LP clásico del pop nacional de los noventa". En esa entrevista se dan algunos rasgos de sonido, actitud escénica y estilismo que se tendrán en consideración más adelante, pero se repara en el valor que el periodista ve en el grupo como propagador de sonidos que llegan desde EE.UU. y Reino Unido, con cinco influencias de otras tantas bandas anglosajonas claramente identificadas.

> *Politomanía* (Munster, 92) debe considerarse como el primer LP del pop nacional de los noventa, como una de las mechas de la explosión independiente, como el mejor propagador de las nuevas que Jesus & Mary Chain, Sonic Youth, Pixies, Throwing Muses o My Bloody Valentine iban entregando periódicamente (Sanz, 1994, *Factory* 3, julio, p.4).

Con el tiempo, esa idea sobre Penelope Trip como grupo fundacional se mantendrá en artículos y reportajes retrospectivos sobre el indie en España. La demostración más clara está en el especial 20º aniversario de la revista (número 223, noviembre de 2004). Mientras que otros apartados, como los dedicados al flamenco, al pop español de los sesenta o a los cantautores tienen, aunque centrados en un artista, una visión amplia con cabida para otros artistas y formaciones de la misma escena, el apartado dedicado al indie nacional consiste solo en una entrevista de Víctor Lenore a Penelope Trip. Todo ello refuerza la imagen que tiene *Rockdelux* del grupo asturiano como el que marca el principio del indie en nuestro país.

> Vamos a contar una historia de hace mucho, mucho tiempo. Bueno, en realidad, es de hace poco, algo más de quince años, pero el paisaje del país era muy distinto al de ahora. Imaginen un mundo sin internet, sin Fnac, sin MTV España, sin móviles, sin FIB Heineken... No había revistas gratuitas ni suplementos de colorines de los viernes, y Radio 3 era casi el único dial para escuchar música que no fuera Tam Tam Go!, Seguridad Social o Amistades Peligrosas […] Nuestra historia comienza en Gijón, una ciudad tan aburrida como cualquier otra… (Lenore, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.57).

En el párrafo inicial, Lenore muestra el ya habitual desmarque de la revista con determinados artistas cuyas canciones suenan con frecuencia en la radio fórmula y dedica una sutil andanada a dos agentes con los que *Rockdelux* tendrá que competir en los noventa: las revistas gratuitas (*Mondo Sonoro*, *aB*) y los suplementos de los viernes en los diarios generalistas, especialmente *El País de las Tentaciones*, recurrente objetivo de los ataques de la revista.

Víctor Lenore explica en la entrevista que hace a ex miembros de Penelope Trip la existencia a finales de los ochenta de una radio libre en Gijón, una emisora llamada Radio Kras. Allí, Tito Pintado, más tarde líder de Penelope Trip, pinchaba la música que le gustaba. Lo hacía dentro del programa "El rock de la langosta[40]". El redactor recalca que "por no existir, entonces en España no existía ni el término indie", lo corrobora el bajista del grupo, David Guardado.

> David: "Me acuerdo de estar un día con Bea (Beatriz Concepción, hoy en Nosoträsh) en una cafetería donde tenían puesta Radio Asturias. En un programa musical hablaban de "una nueva escena de grupos psicodélicos" en Xixón. Metían a Dr. Explosion, Screamin' Pijas y a nosotros. En los últimos ochenta muy poca gente hablaba por aquí de indie" (Guardado y Lenore, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.57).

A la luz de los artículos analizados *Rockdelux* considera el grupo fundacional del indie en España a Penelope Trip, no solo por ser uno de los participantes en el festival itinerante Noise Pop 92, donde *Rockdelux* establece el kilómetro cero de la escena nacional. La revista ve en su primer trabajo, *Politomanía* (1992) el primer disco relevante de la escena y traza la línea que marca el final en la disolución del grupo asturiano en 1997. Con todo, éste no es el único factor determinante, y algo de ello se apunta en la entrevista que sirve para anunciar la disolución

[40] Indisimulado homenaje a la canción "Rock Lobster", del grupo norteamericano de power pop The B-52 (1978).

definitiva de Penelope Trip. Gerardo Sanz mantiene una conversación con Tito Pintado, líder del grupo, que le explica que Telefilme, su reciente experiencia musical al lado de David Rodríguez (ex miembro de Bach Is Dead), le ha hecho darse cuenta de que se encuentra mejor trabajando y componiendo con él que en el grupo. Pero hay algo más:

> "Yo no estaría tan seguro de que se nos empezara a valorar en términos estrictamente artísticos –confiesa, cabal como nunca–. Porque, ¿dónde está ahora la famosa escena? Según todos los indicios, viendo a Dover en el Festimad… Al fin y al cabo, tampoco venía tanta gente. No, la clave es que todo se hacía por inercia…" (Pintado en Sanz, 1997, *Rockdelux* 143, julio/agosto).

Para cuando llega la disolución de Penelope Trip, su vocalista y líder, Tito Pintado, lleva cerca de año y medio trabajando junto con David Rodríguez (miembro de Beef, ex Bach Is Dead) en el proyecto Telefilme. Su primer disco, *Fade In/Fade Out* (Elefant, 1995) entusiasma a *Rockdelux*, que lo considera tercer mejor disco nacional del año 1995 y mejor disco nacional del número 126 (enero de 1996). En la reseña de ese disco, Gerardo Sanz da por buena la existencia de Penelope Trip para justificar una escena que, en sus palabras, es "discutida y cada vez menos indiscutible". En enero de 1996, algo más de un año antes del informe "La edad del indie", ya hay claros mensajes sobre una escena terminada en diversos textos de *Rockdelux*. Y de esa escena que se considera prácticamente acabada, esfumada como la ensoñación que se empieza a sugerir que siempre fue, *Rockdelux* hace criba y rescata los mejores frutos: en este caso, el talento de Tito Pintado y David Rodríguez.

> El talento es como el miedo a la muerte: sirve para aprovechar la vida. Por eso, David Rodríguez –líder de Beef y, probablemente, el no-músico con más dotes compositivas del indie nacional– y Tito Pintado, vocalista –uno de los pocos que, considerando su garganta como un instrumento, obra en consecuencia– de los brillantísimos Penelope Trip, han hecho un disco que, en sí mismo, da por bueno un año de inercia y justifica una escena discutida y cada vez menos indiscutible (Sanz, 1996, *Rockdelux* 126, enero, p.60).

La mención al grupo madrileño Dover en la cita anterior de Tito Pintado introduce un tema relevante en el discurso de *Rockdelux* acerca del indie en España; el enorme éxito de ventas de un grupo. Dover, estilísticamente alejado de los grupos de la escena indie por sus influencias marcadas por el rock clásico y el hard rock tradicional norteamericano, pero que opera en una

compañía independiente, Subterfuge, desde la que logra una cifra de ventas inimaginable en el reducido ámbito de la independencia musical.

b) DOVER: 500.000 PALADAS DE TIERRA SOBRE LA ENSOÑACIÓN INDIE

Según el discurso de *Rockdelux*, otro factor importante para determinar el final de la escena indie española, junto con la disolución de Penelope Trip y de las cuatro bandas que participaron en la gira fundacional de 1992, es el desorbitado éxito de ventas de un disco. *Devil Came To Me* (Subterfuge, 1997), del grupo madrileño Dover, que alcanza el medio millón de copias vendidas. Ningún artista de la escena indie española había pasado de treinta mil copias vendidas antes, ninguno lo hizo después. Y son escasísimos los que han vivido de su música.

Aludiendo al título del disco, que significa "El diablo vino a mí", Nando Cruz titula su apartado sobre Dover dentro del informe "La edad del indie" con la frase "El diablo se comió al indie". Considera el éxito de la banda madrileña y su presencia en radios y televisiones comerciales la prueba de que la escena ha finalizado como tal o, en todo caso, se ha transformado en algo distinto, algo que no estaba en los presupuestos que se manejaban al darse los primeros pasos. Sucede el mismo año de la disolución de Penelope Trip, en 1997, de ahí la mención a su primer disco, Politomania (Munster, 1992).

> …el arrebato mediático a favor de Dover es otro hecho que certifica la defunción de la independencia creativa tal y como la imaginamos a raíz de *Politomania* (Cruz, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.52).

Dover es un grupo que no recibe la atención de *Rockdelux*, más allá de algunas reseñas no especialmente positivas de sus discos. Si prestamos atención a la reseña que hace Ramón Llubiá del disco *Devil Came To Me* podremos ver qué es lo que aleja a *Rockdelux* del grupo: el estilo, sí, y más cosas.

> …una banda como Dover es una perita en dulce, porque el público lo pide, porque "se lleva" y porque sus canciones sirven para anunciar trinaranjus de diseño (Llubiá, 1997, *Rockdelux* 144, septiembre, p.58).

Primer asunto: la música de Dover suena mucho en la radio fórmula en 1997. Dos de sus canciones, "Serenade" y "Loli Jackson" alcanzan ese año el número uno en *Los 40 Principales* de la Cadena SER. Además, la canción "Devil Came To Me" se incluye en una campaña televisiva para anunciar el refresco Radical Fruit, de la multinacional Pepsi.

> Es innegable que *Devil Came To Me* es un disco más peleón que un bidón de calimocho […] Lo de menos debe ser que el LP esté plagado de referencias religiosas absurdas, que sus propias autoras sean incapaces de explicarlas, que se apunten al revival petardo-casposo de nuestro castizo rock urbano con estribillos ("Serenade") de auténtico sonrojo o que evidencien no menos nostalgia por el heavy metal más julai; porque si "Rain Of The Times" no es purito Iron Maiden combinado con Judas Priest, que el diablo venga y me lo diga a mí (Llubiá, 1997, *Rockdelux* 144, septiembre, p.58).

El segundo asunto es el estilo. Ramón Llubiá habla en esta reseña de dos géneros musicales radicalmente opuestos a la línea de *Rockdelux*: el heavy metal y el rock urbano. La revista ha construido su identidad por la vía del desmarque, entre otros, de estos dos géneros. Por otro lado, el texto sugiere dos cosas más, que *Rockdelux* penaliza: la incapacidad de explicar la simbología de sus canciones, en este caso los elementos religiosos, y un cierto deseo del grupo de estar a la moda marcada por otros ("se apunten al revival"), por encima de su propósito artístico. En definitiva, Dover no es un grupo del gusto de *Rockdelux*; pocas veces le presta atención; dos reseñas en *Rockdelux* y una entrevista en *Factory* (número 15, julio de 1997) que Eduardo Guillot abre insinuando que el éxito del grupo es cuestión de suerte.

> … predominan la vehemencia de las guitarras y una singular voz femenina, pero ni siquiera ellos saben todavía por qué les ha tocado la lotería (Guillot, 1997, *Factory* 15, julio, p.40).

De todo ello se deduce que la explicación de Santi Carrillo sobre el final editorial de *Factory,* mencionando una escena indie que iba "vulgarizándose y estandarizándose peligrosamente al pasar a ser una pura fórmula estilística más", tiene mucha relación con el caso de Dover –el más notable sin duda por sus altas cifras de ventas– y otros de menor visibilidad.

En conclusión: según *Rockdelux*, el inicio del indie español lo marca la edición del disco *Politomanía* de Penelope Trip en 1992 y también la celebración de la gira Noise Pop 92, en noviembre y diciembre de 1992. El final llega en 1997, con la disolución de Penelope Trip, último grupo en activo de los cuatro que conformaban la gira fundacional, y el éxito masivo de Dover, con medio millón de discos vendidos y su música empleada en anuncios de Pepsi.

Lo que sucede entre ambos puntos culminantes, es decir, las escenas locales de diversas provincias españoles, la eclosión, auge y caída de los fanzines, los festivales que promocionan

a los grupos indies, lo que se pone en valor en las canciones y en los grupos, el idioma que emplean y los diferentes estilos en los que deriva el desarrollo de la propia escena, conforman la historia del indie español tal y como lo narra Ediciones RDL/Rockdelux S.L. a través de sus dos cabeceras, *Rockdelux* y *Factory*. Así lo expresa el reportaje "Agitando los noventa" en su fascículo dedicado al rock indie (número 162, abril de 1999):

> Dos momentos significativos: uno dio cartas de naturaleza al indie nacional (una ceremonia de inauguración oficiada por El Regalo de Silvia, Usura, Penelope Trip y Bach Is Dead) y el otro premió con el éxito masivo a un grupo nacido en cuna indie. Entre estas dos marcas, más o menos seis años, ha pasado de todo. La concentradísima y todavía tierna historia del indie español (los pioneros, Cancer Moon, La Secta, Surfin' Bichos también deben incluirse en los noventa) ha dado para mucho: para hits generacionales como "Chup, chup" (Australian Blonde) o "Voy a aterrizar" (Nosoträsh), para escenas geográfica y musicalmente bien localizadas (Getxo, Gijón y Donosti), para talentos que no se casan con nadie (David Rodríguez de Beef, Tito Pintado de Penelope Trip-Anti, Antonio Luque de Sr. Chinarro, J de Los Planetas…) para desapariciones lloradas (Penelope Trip, Surfin' Bichos), para otra revolución fanzinera… (Pons, 1999, *Rockdelux* 162, abril, p.63).

El párrafo en el que Joan Pons condensa la mirada de *Rockdelux* al indie español –en tiempo pasado, igual que en el informe de 1998–, coincide en situar el punto inicial y el final de la escena española en los mismos lugares en que lo hacía el anterior. Además, incorpora las claves sobre las que discurre el discurso de *Rockdelux* de toda la década estudiada. Menciona a los grupos pioneros, los vascos Cancer Moon y La Secta y los manchegos Surfin' Bichos, grupos fundados a finales de los ochenta pero que, de acuerdo con Joan Pons, habría que situar en los noventa porque es en esta década cuando su aportación es relevante. Pons destaca el éxito mediático de Australian Blonde, incomparable en cuanto a ventas con el caso Dover pero sí por su visibilidad –la canción "Chup Chup" también llega a las radio fórmulas, también es empleada para una campaña de Pepsi y, además, se incluye en la banda sonora de la película *Historias del Kronen* (Montxo Armendariz, 1997)– y el éxito también, aunque en un ámbito mucho más reducido, de uno de los grupos bandera de *Rockdelux*: Nosoträsh, banda asturiana lanzada a través del concurso de maquetas de la revista, que ganó en 1995. Recordando el concurso de maquetas de *Rockdelux*, Santi Carrillo se muestra satisfecho por haber contribuido al crecimiento de Nosoträsh. Carrillo menciona al grupo bandera de la revista, Los Planetas, y

también a Penelope Trip, banda fundacional del indie, según el relato de *Rockdelux*. Aunque la cita está recogida en el reciente libro *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (Contra, 2015) de Nando Cruz, su contenido había sido captado ya en la Tesis a través de una entrevista realizada en septiembre de 2013.

> Fue una oportunidad que brindamos desde la revista porque creíamos que era posible contribuir a afianzar una nueva escena contemporánea, en paralelo a lo que se hacía en Inglaterra y Estados Unidos. Parcialmente, salió bien con algunas trayectorias. Solo por discos como *¿Quién puede matar a un niño?* (Penelope Trip), *Una semana en el motor de un autobús* y *La leyenda del espacio* (Los Planetas) y *Popemas* (Nosoträsh), por ejemplo, nos damos por satisfechos (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

c) UNA NÓMINA OFICIAL PARA EL INDIE ESPAÑOL

Algo que se considera muy importante abordar antes de avanzar en la investigación es el censo de artistas y discos que propone el informe de 1998 "La edad del indie". Los grupos que aparecen mencionados en él son los que la revista considera parte de la escena, lo que excluye a todos los demás. Resulta muy clarificador para el propósito de la investigación. La lista completa se anexa a la investigación, pero se muestran aquí algunos datos de forma resumida.

El reportaje "La edad del indie", confecciona una nómina de cincuenta y cinco grupos que identifica como parte de la escena indie nacional en 1998. Geográficamente, los grupos están muy repartidos por las regiones del país, consecuencia de una visión que *Rockdelux* siempre ha dado de que el indie en España fue una escena descentralizada. Así habla Xavier Cervantes de los asturianos Penelope Trip.

> Nuestra historia comienza en Gijón, una ciudad tan aburrida como cualquier otra (el llamado indie fue un movimiento descentralizado: Granada, San Sebastián, Barcelona, Zaragoza, Sevilla...). Gijón tenía la suerte de contar con una "radio libre", que es como se llama a las emisoras comunitarias, no comerciales, siempre acosadas por la legislación vigente (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.50).

La procedencia de los grupos censados en el informe "La edad del indie" (1998) se divide en los siguientes porcentajes: Cataluña (22%), Asturias (22%), País Vasco (15%), Andalucía

(11%), Madrid (11%), Baleares (7%), Aragón (5%), Castilla-La Mancha (5%), Comunidad Valenciana (4%), Extremadura (2%) y Comunidad de Murcia (2%).

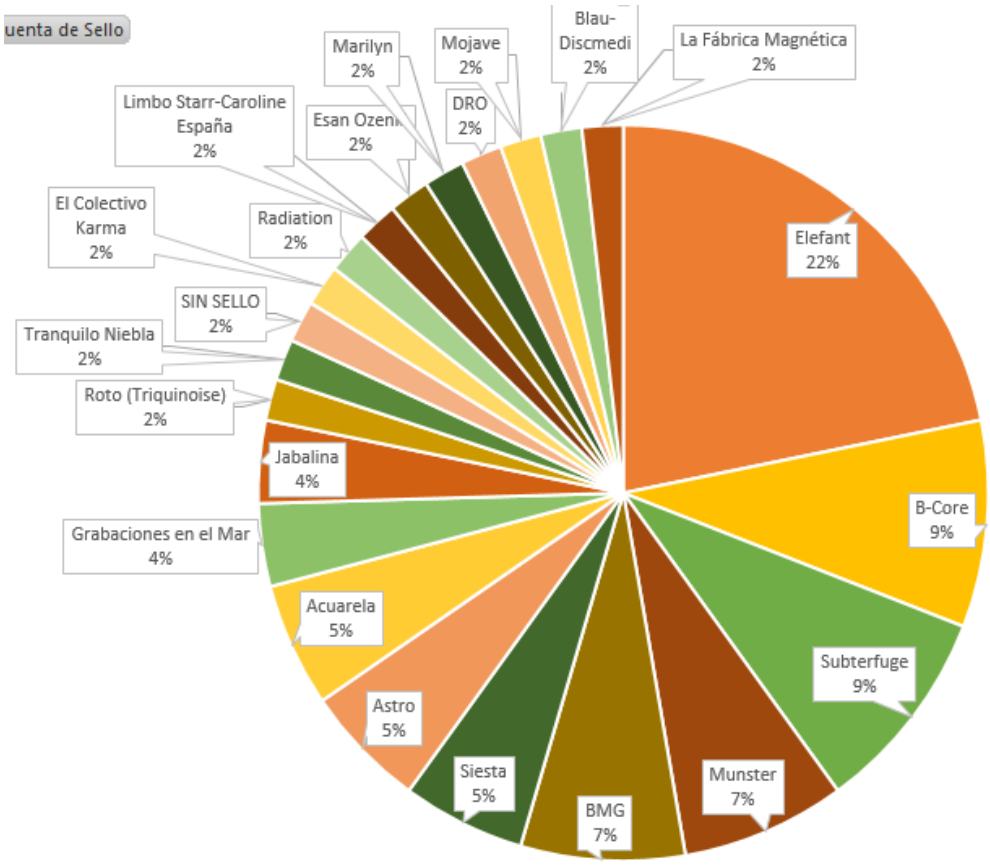


Ilustración 14. Informe "La edad del indie". Grupos divididos por sello (1998)

En cuanto al sello discográfico representado, la mayoría de los grupos censados (93%) editan sus discos en compañías independientes, siendo Elefant (22%), Subterfuge (9%), B-Core (9%) y Munster Records (7%) las más representadas. La multinacional BMG también edita a un 7% de los grupos. Tras ella, se representan las restantes compañías, todas independientes: Siesta Records (5%), Astro (5%), Acuarela (5%), Grabaciones en el Mar (4%) y Jabalina (4%). Los sellos restantes, también indies, reciben una representación del 1% cada uno. Se trata de Triquinoise, Tranquilo Niebla, El Colectivo Karma, Radiation Records, Limbo Starr, Esan Ozenki, Marilyn, DRO, Mojave y Blau-Discmedi.

La única multinacional que aparece en la nómina de indie español según *Rockdelux* es la compañía alemana BMG, cuyo subsello RCA, está vinculado a la trayectoria de la revista por el concurso de maquetas que organizan conjuntamente en los noventa. Como se desprende de

diversos editoriales y otros textos, RCA es la única multinacional de las que operan en España que es valorada positivamente por *Rockdelux*, "la única multinacional que ha invertido dinero en la escena", subraya Esteve Farrés en la reseña del disco *Ruido?* (RCA, 1996) vista en un apartado anterior. En el mencionado informe sobre el indie publicado en 1998, también hay una mención explícita a la labor de la multinacional.

> Solo RCA, ignorando los cuestionables resultados comerciales de su proyecto-puente Virus, abrazó el huracán, fichando a una de las bandas emblema, apoyando de una manera muy sui géneris al concurso de maquetas de *Rockdelux* y llegando a acuerdos inspirados en la lucrativa sociedad Sub Pop-Geffen para incorporar a su catálogo a las bandas con mayor potencial. Si hubiera cundido el ejemplo entre sus competidoras con el consiguiente efecto sobre los grandes emporios de la comunicación, probablemente estaríamos ante una historia diferente (Sanz, 1998, *Rockdelux* 152, mayo, p.53).

Dos puntualizaciones sobre la cita de Gerardo Sanz: en primer lugar, el periodista menciona el "proyecto-puente Virus". Se refiere al subsello que puso en marcha la multinacional RCA, perteneciente a su vez a la alemana BMG, para dar cobertura a las bandas cuya música deseaba editar pese a estar lejos de los intereses de la compañía principal. Este subsello editó, entre 1991 y 1993, varios discos de Surfin' Bichos, uno de los puntales del indie nacional. Adrián Vogel, gran conocedor de la industria discográfica tras haber ocupado puestos de responsabilidad tanto en compañías independientes (Compadres, Nuevos Medios), como en multinacionales (CBS/Sony, BMG) explica que las grandes compañías se veían obligadas a veces a crear subsellos dentro de sí mismas para contentar a una prensa especializada que tendía a ver el enemigo en las grandes compañías, una predisposición que Vogel critica.

> Me atrevería a decir que es un fenómeno particular de España. Todos tenemos nuestras filias y fobias, pero si estas filias y fobias dependen de una estructura empresarial, tenemos un problema. La prensa, es decir, los esnobs de la prensa especializada, miran con desconfianza a las multinacionales. ¿Por qué? ¿Porque operan en varias naciones a la vez? Y, al mismo tiempo, parecen perdonárselo todo a las compañías pequeñas, pese a que, normalmente, son las que peor tratan al artista, las que más incumplen y las que más roban, y hablo con conocimiento de causa. Es decir, la prensa musical ha introducido conceptos erróneos. Un ejemplo: WEA, la pérfida multinacional, el enemigo. ¿Y qué significa WEA? Pues la suma

> de Warner, Elektra y Atlantic, ¡tres sellos independientes! (Entrevista telefónica a Adrian Vogel, 2014, 8 de diciembre).

El segundo aspecto que debe aclararse del anteriormente citado texto de Gerardo Sanz es el que encierra la expresión "fichando a una de las bandas emblema". Se refiere a Los Planetas, grupo que ficha la compañía RCA inmediatamente después de haber quedado segundo en el concurso de maquetas de *Rockdelux* (edición de 1993).

Atendiendo al idioma de las canciones, el 67% de los grupos censados en el informe cantan en inglés y el 29% lo hace en castellano. Además, la música en euskera está representada por un 2% (Anari), y otro 2% le corresponde a la música instrumental (Daily Planet). En relación a los grupos que cantan en inglés, es obligado hacer un matiz en el caso de Penelope Trip. El grupo asturiano canta en una especie de inglés inventado, ya que solo tiene interés en la sonoridad del idioma, no en el significado de las palabras. Este asunto es tratado más adelante, al abordar la cuestión del idioma en las canciones del indie español de los noventa. En el gráfico que se adjunta, Penelope Trip engrosan el porcentaje de grupos que cantan en inglés.

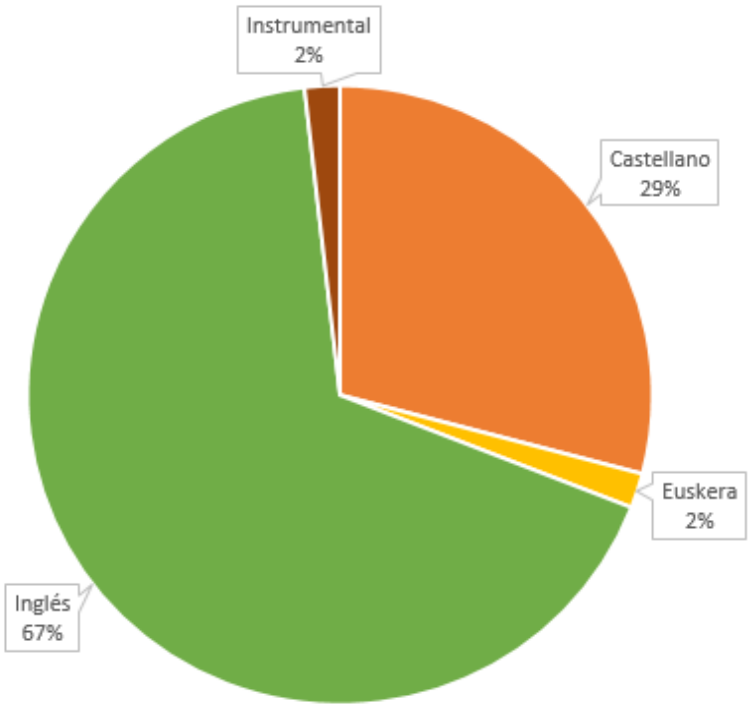


Ilustración 15. Informe "La edad del indie". Grupos divididos por idioma (1998)

Hecho el matiz, es llamativo el dato de que, de los cuatro grupos censados que graban con la multinacional RCA (BMG), tres cantan en castellano (Nosoträsh, Los Planetas y Surfin' Bichos) y solo uno lo hace en inglés (Australian Blonde). Esto no es casual: los tres grupos que se han mencionado están entre los que mejor valora *Rockdelux* dentro de la escena indie española, y entre aquellos a los que la revista seguirá dedicando espacio y atención en la década siguiente. En el caso de Surfin' Bichos hay que hacer una matización, porque el grupo de Albacete se separa en 1995, pero Chucho, el proyecto en solitario de su líder, Fernando Alfaro, sigue recibiendo una alta valoración en los textos de *Rockdelux*. Las dos escisiones surgidas del grupo en 1997 (Chucho y Mercromina) son objeto de una extensa entrevista de cinco páginas a cargo de Nando Cruz ese mismo año (número 142, junio). En él, el periodista pone en valor uno de los elementos que más ha subrayado *Rockdelux* en Fernando Alfaro y en su grupo de origen: sus letras, que están escritas en castellano.

> Y es que la música de Fernando Alfaro es algo más que notas y acordes, melodías, armonías y ritmos. Sus canciones tienen vida. Tienen brazos, tienen piernas y tienen cielo, también infierno. Y para valorarlas en su humana totalidad, solo cabe enfrentarse a ellas, moverse a su compás, hacia atrás y hacia adentro, aun a riesgo de caer en ellas (Cruz, 1997, *Rockdelux* 142, junio, p.8).

En la misma pieza, Nando Cruz elogia los planteamientos musicales de la otra rama fruto de la escisión, Mercromina, pero encuentra a faltar algo en sus letras, un "mundo interior" que sí percibe en la obra de Fernando Alfaro.

> Se lo dije. Me parece que Mercromina nunca va más allá, que se queda en unas formas que en ocasiones andan con los pies de su anterior lazarillo y en otras empiezan a sostenerse solas. No se intuye un mundo interior, que nadie está obligado a concebir y entreabrir, pero que en Surfin' Bichos sí existía. "No somos un grupo profundo y eso es evidente al escuchar el disco. Nos gustan nuestras canciones, pero no pretendemos que vayan más allá ni que se conviertan en una tortura para nosotros". Zanjado (Cruz, 1997, *Rockdelux* 142, junio, p.8).

En el reportaje "La edad del indie", solo el 29% de los grupos que figuran cantan en castellano, pero son precisamente los que más valora *Rockdelux* hasta entonces y de ahí en adelante, con la salvedad ya explicada de Penelope Trip, grupo esencial se ha visto para *Rockdelux* a la hora de establecer principio y final de la escena, y que canta en una suerte de inglés inventado.

Se acudirá de nuevo al reportaje "La edad del indie" para hallar claves en el discurso de *Rockdelux* de la escena indie española. Pero antes es necesario abordar algo que subyace en el trabajo de la revista desde el inicio de la década de los noventa. Terminados los ochenta, la revista afronta el cambio de década promoviendo, con un equipo directivo distinto al del nacimiento, la búsqueda de nuevos valores musicales que sirvan de relevo a los artistas que acaparan los medios musicales en España.

3.4.2 RELEVO GENERACIONAL, UN PORTAZO A LOS OCHENTA

A lo largo de 1989, *Rockdelux* transmite a sus lectores la idea del cambio de década ligada a un relevo necesario de los artistas de referencia en la anterior. Los ochenta han sido ya minuciosamente analizados por *Rockdelux*, que coloca en la cumbre de la música española de esa década un disco del grupo sevillano Pata Negra (*El blues de la frontera*, Nuevos Medios, 1987). Los resúmenes anuales de la revista, publicados cada mes de enero, dan un diagnóstico claro. Los ochenta han terminado, se busca un relevo. La mirada de la revista busca nuevos valores interesantes en la música negra, el hip hop –todavía muy bisoño en España– la world music y un flamenco que la revista destaca siempre en permanente evolución. Para cerrar la etapa histórica, *Rockdelux* dedica, desde marzo de 1990 (número 62) hasta fin de año (número 70, diciembre), una serie de reportajes sobre los ochenta en términos musicales. El repaso, que comprende listados de discos y miradas al blues, a la salsa y a la música africana, se centra en el cuarto volumen de la serie (número 65, junio de 1990) en el pop español. Patricia Godes es la encargada de repasar y dividir en etapas la década de los ochenta en cuanto al pop en España. Su visión es muy crítica con la segunda mitad de la década recién terminada.

> ¡Quién te ha visto y quién te ve! Lo que hace diez años era euforia y optimismo, es ahora aburrimiento y estafa. Hablamos del rock español. La música que ha constituido la verdadera banda sonora de la década pasada, cuyo futuro está en entredicho por la falta de principios de los músicos, los biznesmen y, por supuesto, los medios, que nunca hemos querido ver las cosas con realismo y siempre hemos buscado excusas a todos los engaños, meteduras de pata y gambazos (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

El repaso histórico que hace la redactora de *Rockdelux* a los ochenta delimita con claridad dos fases en cuanto a creatividad, inventiva y ganas en la escena musical española de los ochenta. La primera, que lleva hasta primavera de 1984 ya la que llama "era pimpante", es considerada

por la periodista valenciana la ilusionante, caracterizada en una primera etapa (1980-1981) por el impulso de nuevas bandas inspiradas en sonidos de los sesenta como el ska y la música ye-yé, la llamada onda siniestra en la segunda (1982-1983), englobando la etiqueta a bandas como Gabinete Caligari, Alaska y los Pegamoides y Parálisis Permanente, ("adecuadamente vestidos con rayas negras, frito el pelo y con maquillaje cerúleo; eran decadentes hasta los domingos en el rastro bajo brillante sol manchego…") y la tercera, en opinión de Patricia Godes la más divertida, entre los años 1981 y 1984.

> …frente a la necia sofisticación petarda y el naciente post-modernismo, dio a luz una primera serie de diez o doce discos (Dro, Nikis, Gabinete, Derribos, Siniestro, Glutamato[41]) de lo mejor, más sincero y estimulante de nuestro rock (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

A partir de ese momento Patricia Godes advierte una fase decadencia de la que responsabiliza en gran parte al uno de los grupos mencionados: Aviador Dro: "decidieron que necesitaban el apoyo del imperio radiofónico SER para convertir *Selector de frecuencias*[42] en el éxito multitudinario que merecía ser […] no tenían suficiente fe en su producto y en su valía y sencillamente se vendieron al poder musical establecido". En unos años en los que la Cadena SER acaparara el mercado musical nacional con su emisora *Los 40 Principales*, Godes responsabiliza al sello DRO, fundado por Aviador DRO en 1982, y a otras independientes de la época, de "bombardear con mala música" el mercado a mediados de los ochenta.

> Las casas de discos independientes y los managers tenían menos idea de lo que daban a entender respecto a lo que se traían entre manos. Pronto comenzaron a fichar a grupos mediocres, falsos y aburridos, con nombres estúpidos y caras durísimas. Se constituyó un bosque espeso de morralla discográfica que, ni con los mayores esfuerzos ni con la mejor voluntad, nadie ha logrado clarificar (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

El reportaje de Patricia Godes aborda una cuestión muy importante de la que se ha hablado poco en cuanto a la música pop rock de los ochenta: el caso de los discos en los que tocan músicos de sesión contratados en lugar de las bandas o el del playback en los conciertos. En cuanto al segundo aspecto, Patricia Godes señala a uno de los grupos que más discos venden en los ochenta, Mecano, como uno de los que practican el engaño de tocar en directo en los

[41] Los nombres completos son: Aviador Dro, Los Nikis, Derribos Arias, Siniestro Total y Glutamato Yeyé.
[42] Selector de frecuencias (DRO, 1982) es un single 12" de Aviador Dro producido por Julián Ruiz.

conciertos cundo, en realidad, algunos fragmentos de la música que suena están grabados previamente, y de actuar de manera forzada en sus actuaciones simulando emociones que están calculadas y programadas para determinados momentos del show.

> Lo que no tiene nombre es […] hacer playback de lo que toca Tomatito en su disco, como si fueran ellos los que tocan la guitarra flamenca, hacer como que se toca un acordeón programado o hacer como que se improvisa en unos espasmos de inspiración febril y tirarse al suelo cuando todo está programado. En ningún momento hubo de cuándo eran ellos los que tocaban porque, faltos de técnica y ensayos, el caos total se bordeaba peligrosamente. Mecano deberían ser más profesionales y no conformarse con hacer funcioncitas de fin de curso cuando van a verles cien mil personas (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.23).

Una de las mayores aportaciones del informe de Patricia Godes al mundo periodístico musical de la época es el apartado que dedica a los músicos de sesión. Obviamente, nada hay de malo en que algunos músicos de sesión mejoren el resultado final de un disco con su participación en diversos fragmentos de las grabaciones, siempre y cuando sea como acompañantes del grupo o del artista que protagoniza el disco, no sustituyéndolo. El de Godes es uno de los escasísimos textos periodísticos que hablan de este asunto, en el que también ha incidido recientemente Nando Cruz, al recoger algunos testimonios que se verán más adelante en este capítulo para su libro sobre el indie en España. Patricia Godes desenmascara el asunto de los músicos que no tocan en sus discos empezando por poner nombre y apellidos a los músicos de sesión, los que realmente tocan las canciones de muchos discos en los que ni siquiera aparecen acreditados.

> Suso Saiz, Ñete [Rodríguez], Carlos Torero, Villavicencio, Marcelo Fuentes, [Javier] Paxariño, [Hernán] Medrano, Reverendo [Ángel Muñoz-Alonso] y unos cuantos más. Los que han tocado de verdad en los discos de rock español grabados en la segunda mitad de la década. Especial mención a Webo, experto en hacer coros, ayudar y doblar a los cantantes. En los años 60 se decía con horror que Ringo no tocaba en todos los discos de los Beatles. Los Monkees, pobrecitos, tuvieron colgando el sambenito de no tocar en sus discos toda, toda la vida. Los Bravos se desacreditaron para siempre en cuanto se descubrió que no habían tocado en sus discos… Ahora todo el mundo muestra su acuerdo con esas trampas y fraudes y, es más, lo que los músicos consideran profesional es que toque Ñete. Como compradora, me indigna comprobar que debajo de los nombres de los miembros

> del grupo se dan las gracias a los profesionales que de verdad han hecho el disco. Claro que peor es cuando ni siquiera tienen la elegancia de darles las gracias, que es en el 99% de los casos (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

El esclarecedor reportaje de Patricia Godes explica muy bien algunos aspectos que caracterizan la música pop rock en la España de la segunda mitad de los ochenta. No puede hablarse de que la revista Rockdelux reclame un relevo en los músicos y en sus formas de producción por una cuestión solo generacional, sino que es a todo un conjunto de valores que considera erróneos, perjudiciales, a los que quiere hallar un reemplazo en las nuevas generaciones de músicos. Por eso será tan bien recibido el amateurismo de los grupos indies de los noventa, porque son ellos los que tocan, e incluso exhiben su falta de destreza, su osadía al empuñar instrumentos que apenas conocen y enfrentarse al escenario sin idea de cómo hacerlo. Los noventa plantean una ruptura con lo establecido, es decir, con los conciertos con partes de playback con el fraude de los discos en los que no tocan los que se supone que lo hacen, con la grandilocuencia escénica y las actitudes sobre el escenario que marcan la década de los ochenta. La todavía embrionaria escena indie –aún muy lejos de poderse llamar así en 1990–, propondrá un desmarque radical con todo lo que Patricia Godes refleja en su reportaje. Y la revista aplaudirá esa llegada y tratará de darle su aliento, pero no dejará por ello de ser crítica, como se verá más adelante. El que una serie de grupos nuevos planteen nuevas formas de hacer música no significa que vayan a contar con la complicidad de *Rockdelux* para siempre, solo al principio.

> La música étnica se establece como una vía de escape más que razonable y el pop rock nacional está renqueante: demasiados esquemas establecidos, solo la escena garage y el descaro del rap autóctono suben como la espuma. El pop rock nacional está renqueante, demasiados esquemas establecidos (Sin firma, 1990, *Rockdelux* 60, enero, p.4).

En la misma línea de Patricia Godes, el resumen anual de enero de 1990 es claro en su diagnóstico (“el pop rock nacional está renqueante”). Iniciada ya una década en la que la revista va a cumplir sus cien primeros números, *Rockdelux* clama por una renovación que deje atrás una etapa histórica a la que dedica regularmente expresiones como “muerta y enterrada”. La revista comunica en sus textos que espera una década de los noventa diferente, que rompa estilísticamente con la recién terminada. *Rockdelux* publica en ese periodo textos críticos con los artistas consagrados en los ochenta, procedentes de la movida y la posmovida, a los que tiempo atrás sí había prestado atención, igual que su inmediata antecesora, *Rock Espezial*. La

revista transmite a su lector una necesidad de búsqueda de nuevos valores estilísticos dentro de la música pop en España, desmarcándose de la generación anterior, con gran dureza en algunos casos, como se ha visto en el ejemplo de Mecano, o como la misma Patricia Godes hace con Gabinete Caligari en el informe/balance de los ochenta de 1990.

> …solo me resta decir que van a cavar su propia fosa si no evolucionan de verdad, que son insoportables cuando hacen esas canciones pre-matrimoniales como "Suite nupcial", que ya es drama tener que cargar toda la vida con el nombre de Gabinete Caligari por un desliz de juventud, que cada vez se parece más a Iron Butterfly y que ya está bien de esas portadas pretenciosas de disco-joya con que nos aburren (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

Atender a la presencia de artistas nacionales en las portadas de *Rockdelux* da una lectura engañosa del relevo generacional que promueve la revista en sus textos. Engañosa porque ese relevo se produce mucho antes en el interior de la revista que en las portadas. Hasta 1990, los grupos españoles en portada de *Rockdelux* son ocho artistas musicales, más la compañía de teatro La Fura Dels Baus, portada en 1985. Se divide la muestra en dos periodos: antes y después de la llegada de Santi Carrillo a la dirección de *Rockdelux*.

Primera etapa de *Rockdelux*:

- Alaska y los Pegamoides (número 3, enero de 1985).
- La Fura Dels Baus (número 13, noviembre de 1985).
- Ilegales (número 15, enero de 1986).
- Gabinete Caligari (número 17, marzo de 1986).
- Loquillo (número 20, julio de 1986).
- Decibelios (número 24, noviembre de 1986).

A partir de abril de 1987, bajo la dirección de Santi Carrillo:

- Los Rebeldes (número 27, febrero de 1987).
- Duncan Dhu (número 37, enero de 1988).
- Pata Negra (número 39, marzo de 1988).
- Los Ronaldos (número 47, diciembre de 1988).
- Alaska y Dinarama (número 53, junio de 1989).
- Gabinete Caligari (número 58, noviembre de 1989).

No se advierten diferencias significativas entre los artistas elegidos para las portadas de la primera etapa y los de la segunda, antes de 1990. Algunos repiten, caso de Alaska y Gabinete Caligari, iconos del pop en la España de los ochenta, otros comparten estilo, como Loquillo y Los Rebeldes –ambos practican un rock'n'roll al estilo norteamericano de los cincuenta castellanizado–, y nuevas bandas con sonido clásico, rock escuela The Rolling Stones (Los Ronaldos), o ska y derivados (Decibelios). No se aprecia una ruptura en la selección de artistas en cuanto a estilo, tan solo la presencia de Pata Negra en marzo de 1988 nos habla de un interés por los sonidos flamencos, emparentados en este caso con el blues. El flamenco, un flamenco mestizo, no purista, está muy presente en *Rockdelux* a partir de la llegada de Santi Carrillo a dirección, como explica él mismo en un editorial que abre también este tercer capítulo.

Si se repara en el sello discográfico de cada uno de los artistas aparecidos en las portadas de *Rockdelux* hasta 1990, puede verse que, de once portadas nacionales, siete tienen una multinacional detrás, EMI, que posee la compañía española Hispavox (Alaska y los Pegamoides, Alaska y Dinarama, Loquillo) o Sony Music, bajo la que opera la compañía Epic (Ilegales, Los Rebeldes). Por otro lado, hay cuatro sellos independientes representados en esas portadas: Tres Cipreses (Gabinete Caligari), DRO (Decibelios), GASA (Duncan Dhu) y Nuevos Medios (Pata Negra). A la luz de esta información, puede afirmarse que los artistas nacionales que están en poderosas compañías multinacionales no están en absoluto vetados en *Rockdelux* ni tienen un difícil acceso a la portada de la revista.

Esta es la relación de artistas nacionales objeto de portada en *Rockdelux* entre 1990 y el 2000.

- Loquillo (número 61, febrero de 1990).
- Radio Futura (número 63, abril de 1990).
- El Último de la Fila (número 65, junio de 1990).
- Radio Futura (número 69, noviembre de 1990).
- Loquillo (número 77, julio/agosto de 1991).
- Siniestro Total (número 86, mayo de 1992).
- El Último de la Fila (número 95, marzo de 1993).
- Los Planetas (número 127, febrero de 1996).
- Australian Blonde (número 138, febrero de 1997).
- Especial nuevo hip hop nacional (número 159, enero de 1999).
- Los Planetas (número 163, mayo de 1999).
- Fermin Muguruza (número 166, septiembre de 1999).

- Andrés Calamaro (número 180, diciembre del 2000).

La lectura no es muy diferente, en apariencia. Estilísticamente, las primeras portadas de los noventa no plantean diferencias significativas respecto a las de los ochenta. Notable presencia de artistas relevantes en los ochenta, como Loquillo y Radio Futura (dos portadas para cada uno), además de El Último de la Fila, que también repiten portada, en 1990 y 1993. En este caso, hay que matizar que el contenido de los artículos dedicados a este grupo es, a diferencia de las entrevistas y reportajes sobre Loquillo y Radio Futura, profundamente negativo hacia los artistas. Llama la atención que se lleve a portada de una revista a un grupo al que en el interior se dedican frases como "canciones eminentemente penosas: penosas en calidad, viejas en esquemas, fosilizadas en apariencia" (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4) o "LPs arreglados con la brújula perdida y solo aptos para fans o desconocedores de su pasado" (Troquel 1993, *Rockdelux* 95, abril, p.4) pero, como ya se ha explicado, el de El Último de la Fila es uno de los pocos casos en los que la presencia en portada de un artista no se corresponde con una valoración positiva del mismo. El caso se desarrollará en este mismo capítulo.

La presencia de Radio Futura en dos portadas de un mismo año (abril y noviembre de 1990) sorprende; nunca sale el mismo artista en portada de forma tan seguida. La explicación se revela al analizar el contenido de cada uno de esos números. El primero de ellos es un completo informe a seis manos (Diego A. Manrique, Carlos Núñez y Ricardo Aldarondo) que, aprovechando la noticia de la salida de un nuevo disco del grupo, (*Veneno en la piel*, 1990), analiza en profundidad el pasado y presente Radio Futura, comenta su discografía en profundidad e incluye una entrevista. La segunda portada llega tras el recuento de votos entre los lectores, a quienes se les pedía que destacasen a los mejores artistas de los ochenta. En los resultados, Radio Futura son los primeros con gran diferencia, por lo que la revista llama a Jesús Ordovás, periodista de largo recorrido y prestigio, para que los entreviste. Según el estudio de Val, Noya y Pérez-Colman sobre la construcción de un canon estético en el pop rock español, Radio Futura es el grupo mejor valorado por la crítica musical especializada en España. También en *Rockdelux*; el informe/ entrevista valora positivamente la trayectoria del grupo y su presente. No se advierte una intención de "enterrar" o arrinconar a Radio Futura como parte del pasado, solo respeto.

> Radio Futura es, con mucho, el más atípico de los grupos españoles, un ya histórico que supo dejar atrás en sus inicios como producto de puro divertimento […]

> mientras se ganaban a pulso el respeto del público y los profesionales, ante la indiferencia de las discográficas (Núñez, 1990, *Rockdelux* 63, abril, p.64).

También la segunda pieza, la publicada en noviembre de 1990, muestra respeto hacia el grupo. El título es "Reflexiones desde la cumbre", aunque no hay un juicio de la revista implícito en el título, solo la lectura numérica de las votaciones recibidas. Sin embargo, en la entradilla de la entrevista se puede percibir algo distinto, al hablar de Radio Futura como líder de una generación, pero una generación que "arrastra el peso histórico de diez años de camino". Ahí sí puede haber un sutil arrinconamiento. Como se ha explicado, la primera entradilla de las entrevistas no la escribe el entrevistador (Jesús Ordovás en este caso), sino que se añade en la redacción de *Rockdelux,* por eso no se le atribuye firma aquí.

> Radio Futura son ahora mismo el grupo nacional que más impacto produce. Son los líderes de una generación que arrastra el peso histórico de diez años de camino, cuando el pop nacional no era casi nada y estaba lejos del desarrollo actual –brutal– que se percibe hoy en día, en el que priva el negocio sobre la calidad, los tejemanejes sobre las ideas… (1990, *Rockdelux* 69, noviembre, p.4).

Conforme avanza la entrevista, llegan las preguntas sobre el lugar de Radio Futura en la música española y su visión del mercado discográfico. Las respuestas de Santiago Auserón son largas, el músico reflexiona en ellas, entre otras cosas, sobre la necesidad de un rock hecho en español y la urgencia de construir circuitos nuevos para que la música en directo se pueda hacer en recintos más pequeños a los tradicionales pabellones de deportes, que ya pocos artistas llenan en 1990.

> …ha habido una especie de crecimiento acelerado del rock español, porque la sociedad lo necesitaba. Pero esa excesiva necesidad política y social del rock'n'roll ha hecho que la demanda tuviera más peso que la evolución artística natural de los grupos. Entonces, nos hemos encontrado con el contrasentido de que grupos inexpertos nacen ya con la necesidad de ser números uno o no existir. Y ahora mismo estamos en una situación bastante crítica y lamentable, en muchos sentidos, según la cual un grupo llena una plaza de toros o no toca. No hay circuito intermedio. Los grupos nuevos nacen desencantados, o con un cinismo demasiado descarado y unas ganas de venderse demasiado obvias (Auserón y Ordovás, 1990, *Rockdelux* 69, noviembre, p.4).

Radio Futura, Loquillo y El Último de la Fila se reparten dos portadas cada grupo durante los tres primeros años de la década. Tras un lapso de tres años sin artistas nacionales en portada (1993-1996), dos de los grupos censados por *Rockdelux* como relevantes en la escena indie española aparecen en ella: Los Planetas y Australian Blonde. Los primeros lo hacen en dos ocasiones, en 1996 y 1999.

En cuanto a número, se advierte un claro descenso en la presencia de artistas nacionales en portada: tres en 1990 (uno de ellos dos veces), y uno solo en 1991, 1992 y 1993. No hay un solo artista nacional en portada en 1994 ni 1995 y vuelve a aparecer uno, Los Planetas, en 1996. La tendencia continúa al final de la década, con la salvedad de 1999 (tres artistas o temas de música nacional). Hay un artista nacional en portada en 1997 (Australian Blonde), ninguno en 1998 y uno más en el año 2000: el hispano-argentino Andrés Calamaro.

Atendiendo ahora a los sellos discográficos, hay datos significativos. Las portadas con artistas nacionales son trece, de los que once tienen a una compañía internacional detrás. Debido a lo engañoso de llevar a portada a un artista mal valorado (El Último de la Fila), su sello, la multinacional inglesa EMI, asegura su presencia en las portadas de *Rockdelux* en el primer tramo de la década. EMI es la compañía de El Último de la Fila y la propietaria de Hispavox (Loquillo), Además, está representada BMG Ariola, multinacional alemana editora de Radio Futura y Siniestro Total, y propietaria de RCA, que edita a Los Planetas y Australian Blonde. Por último está la norteamericana Warner Music, bajo cuyo techo opera la unión DRO-GASA-East West. Las dos portadas no ligadas a multinacionales soportan el trabajo de Esan Ozenki, paradigma de la independencia empresarial afincado en Irún (Gipuzkoa) y a varios pequeños sellos especializados en hip hop, como Avoid, Yo Gano y La Madre.

Con los datos en la mano, la multinacional EMI está muy presente en el primer tramo de la década y desparece después. A partir de 1996, es notoria la presencia de RCA, la única multinacional que se interesó por el indie de España, tal y como destaca Esteve Farrés en la reseña del disco recopilatorio *Ruido*? (RCA, 1996) en *Rockdelux.*

> RCA es la única multinacional que ha invertido dinero en la escena, y *Ruido?*, su intento desesperado por recuperarlo. La independencia discográfica, con la esperanza de beneficiarse de la jugada, le ha cedido sus derechos para completar este puzzle de greatest hits en miniatura (Farrés, 1996, *Rockdelux* 128, marzo, p.58).

Como se ha explicado en el primer capítulo, RCA es una multinacional que opera en los noventa en España de un modo más parecido a una independiente con más medios que una multinacional al uso. La compañía tiene una relación buena con *Rockdelux*, con la que colabora en el concurso de maquetas de la revista. Es también la discográfica que edita tres de los discos que *Rockdelux* considera los mejores de la escena indie española en su reportaje "La edad del indie" (número 154, julio/agosto de 1998).

- Nosoträsh: *Nadie hablará de… Nosoträsh* (1998).
- El Niño Gusano: *El escarabajo más grande de Europa* (1998).
- Los Planetas: *Una semana en el motor de un autobús* (1998).

En definitiva, las portadas de *Rockdelux* a lo largo de los noventa no son los mejores indicadores de la búsqueda de un relevo generacional por parte de la revista, aunque sí se puede percibir, especialmente en la segunda mitad de la década. En la primera, las portadas de la revista albergarán a artistas con los que no se va a contar en toda la década. Pero donde sí están los indicadores claros de ese relevo es en el interior, especialmente en los editoriales de Santi Carrillo o de redactores de gran peso en la redacción.

En el editorial que se reproduce a continuación, publicado en 1995, Nando Cruz se distancia totalmente de algunos grupos y artistas de gran presencia en los medios en los ochenta, algunos de los cuales habían sido bien valorados en *Rockdelux* años antes. A un caso que se analizará después, El Último de la Fila, se añaden algunos cuya valía pone en duda el periodista por diversas razones; el parecido del sonido y canciones de algunos artistas con Joaquín Sabina, uno de los músicos peor valorados históricamente en *Rockdelux* (ver "Traga quina, Sabina" de Santi Carrillo, número 32, junio de 1987), la aparición de algunos artistas en tertulias de televisión (el caso más notable es el de Ramoncín, otro viejo enemigo de la revista, que se hizo habitual en tertulias políticas de televisión de la época y como presentador de un concurso de televisión llamado "Lingo"), y lo que la revista entiende como el declive creativo. Son asuntos que penaliza el duro editorial de Nando Cruz. Entre los aludidos, uno de los grupos indiscutiblemente más importantes de la música pop en España: Radio Futura. En su editorial, Nando Cruz reconoce la valía del grupo años atrás, pero se muestra muy duro con el camino artístico que ha tomado cada uno de los tres miembros del grupo tras haberse disuelto. Critica a Santiago Auserón por el viraje que hace hacia la música cubana de su disco *Raíces al viento* (BMG Ariola 1995), grabado en La Habana, un giro que el periodista no ve sincero ni bien ejecutado. A su hermano, Luis Auserón, (lo llama Luis Perro por ser el apellido artístico de

Santiago), se le niega cualquier aptitud musical. En cuanto al tercer ex Radio Futura, Enrique Sierra, el comentario alude también a su escasa valía –a juicio del periodista–, y lo cierra con una mención desdeñosa a la sala Agapo, uno de los principales lugares de reunión y difusión del rock madrileño de los ochenta. Las menciones a los tres músicos –y las del primer párrafo– trazan claramente la línea de separación entre *Rockdelux* y los vestigios musicales de la década de los ochenta, que la revista ve ya muy lejos en 1995.

> Nuestros rockeros adultos agonizan. Los zombies de las movidas padecen una tetraplejia creativa irreversible y los iconos de los ochenta se aferran a un pasado que hace mucho que dejó de ser presente y más que fue futuro. Mientras unos se sienten cada vez más cercanos al sabineo –Los Secretos, Antonio Vega–, la tertulia televisiva y el capote consistorial, otros, como mínimo, se mantienen en el candelero. Con autosuficiencia y, claro está, autocomplacencia –EI Último de la Fila, Mecano–; mientras unos buscan la reinvención imposible –La Frontera– o voluntariosa –Loquillo, Alaska–, otros siguen enterrándose disco tras disco –Rebeldes, Siniestro Total, Gabinete Caligari. Pero un caso destaca incomprensiblemente por encima del resto: Radio Futura. Disueltos en mitad de su prolongado mejor momento de forma, Santiago Auserón quiso dar una vuelta de tuerca más a esa senda […] la ha dado, con un debut falsamente silvestre y casual como ese sombrero bajo el cual se hermanan las aprobaciones de los más alejados criterios. Con la seguridad que le da su leyenda y cultura, y sin necesidad de afinar, subir o bajar tonos para no quedar en ridículo cuando su garganta no alcanza a describir las líneas de voz que tan ambiciosamente ha trazado. Sin necesidad siquiera, de plantearse quién puede creerle cuando suelta lo de "si quieres algo de ganga, de mí te puedes fiar" o digerir piezas tan espontáneas como "Cozumel". Luis Perro, más justito él, necesita de toda una máquina de hacer dinero como la SGAE para dar forma a una gira aciaga –cincuenta personas en Barcelona; ¿pagaron ocho?, ¿diez? – y patética como pocas; ni Mercedes Ferrer, otra que tal, se quedó tan sola. Su *En la cabeza*, a diferencia de *Raíces al viento*, no fracasa en su exceso de ambición, sino por una voz increíblemente torpe cuando canta eso de "gracias por consentir que siga vivo aún". Pero si eso no te lo niega nadie... Y lo de Enrique Sierra ni siquiera concede posibilidad al análisis. *Mentiras* compite ferozmente en la liguilla por el peor disco del año con *El caimán verde*, de Jesús Cifuentes, e incluso lo supera con piezas como "Fuera de casa", "EI protagonista" o "Ramiro el

> farmacéutico". Su rock de Agapo, vociferado con saña y rimado sin maña, solo llama la atención previa inserción publicitaria (Cruz, 1995, *Rockdelux* 121, julio/agosto, p.19).

A partir del cambio de década, el discurso de *Rockdelux* se volverá crítico hacia esos artistas, cuyo valor musical se resiste a reconocer. En enero de 1990 aún no se vislumbra el pronunciado interés que *Rockdelux* va a tener por la escena independiente española porque aún no existe tal escena, salvo la actividad de los escasos sellos independientes mencionados antes. Pero sí se detecta el deseo de buscar un relevo a los ochenta. Ya se refleja la desconfianza hacia los llamados "superventas", un concepto más propio de la radio fórmula que de una revista especializada. En el especial 30ª aniversario de *Rockdelux* (2014), Quim Casas recuerda el año 1988 y escribe esto respecto a determinados grupos españoles:

> La primera portada del año estuvo dedicada a Duncan Dhu. La última, a Los Ronaldos. *Rockdelux* seguía apostando por los grupos españoles […] pero no a cualquier precio. El terceto vasco se había convertido en una banda superventas, solo por detrás de Hombres G y Mecano, y algo chirriaba en su mecanismo (Casas, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.42).

En las palabras de Quim Casas se aprecia la visión negativa que tiene *Rockdelux* por los artistas que venden mucho, en este caso Duncan Dhu. Cuando dice que el grupo se había convertido en superventas, minimiza el valor musical del grupo, y lo compara con Hombres G y Mecano, los dos, especialmente el primero, muy poco presentes en las páginas de *Rockdelux*. Por lo tanto, al hacer la comparación se sugiere que la música de Duncan Dhu deja de interesar a la revista por lo mucho que está vendiendo. De esta manera, se reproduce una tendencia que ha estado siempre presente en la prensa musical o cultural: presuponer que el gran éxito en las ventas de un autor obedece a una renuncia o claudicación que ha tenido que hacer para aceptar las condiciones de una gran compañía, en detrimento de la integridad de su obra.

> Parece que, definitivamente, los grandes del rock nacional están prácticamente en las últimas. Hablamos de calidad, no de ventas, aunque, por cierto, éstas cada vez son menores. Hay que recurrir a pequeñas células creativas que disparan sin piedad al sistema más establecido (Sin firma, 1992, *Rockdelux* 82, enero, p.4).

En junio de 1990 (número 65), Santi Carrillo escribe un artículo en el que dedica estas palabras a tres grupos y solistas de gran éxito en los ochenta: Radio Futura, Loquillo y Gabinete Caligari:

> A diferencia de la teoría vaporizante de unos Radio Futura más allá de la pedantería, las contradicciones caprichosas de un Loquillo convertido en mutante ideológico, o la sosería del no-mensaje de unos Gabinete Caligari escuetos y nada generosos… (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

La frase deja de manifiesto el diagnóstico que hace *Rockdelux* sobre los artistas en los que había confiado, artistas que habían empezado sus carreras en los albores de los ochenta (entre 1979 y 1981) y habían conocido las mieles del éxito durante y después de la movida, hasta el final de la década. En una sola frase, el director de *Rockdelux* dicta sentencia: Los hermanos Auserón (Radio Futura) son pedantes, Loquillo incoherente y Gabinete Caligari irrelevantes.

Los comentarios negativos hacia artistas de éxito en los ochenta en *Rockdelux* se construyen desde argumentos musicales y estilísticos, pero a menudo subyacen cuestiones de producción, como el reciente abandono de una compañía independiente para fichar por una multinacional, el error del que advierte Manrique en su editorial de 1993.

> Detrás de la separación del dúo maravillas[43] se encierra la constatación definitiva del ocaso de unas formas musicales y unos conceptos artísticos obsoletos: los de ese pop-rock español nacido en los ochenta que murió mucho antes de que el asteroide indie impactara en los morros de Loquillos, Auserones, Gabinetes, Fronteras, Rebeldes y compañía. Que ya sin gota de inspiración siguieran rindiendo económicamente no significaba que estuvieran vivos, sino que la costumbre había adocenado a un público sumido en una nostalgia estéril (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 149, febrero, p.18).

Al principio de la década (número 77, julio/agosto de 1991), Joan Vich Montaner presenta un informe sobre el nuevo rock nacional que titula "Panorama rock 91". La entradilla no deja lugar a dudas sobre el desmarque de *Rockdelux* respecto a ciertos artistas. Además, insinúa que detrás de un artista que vende muchos discos hay un artista que "se vende".

> El rock español no es solo (afortunadamente) Héroes del Silencio y El Último de la Fila. Detrás de los que venden (y de los que se venden) hay todo un inacabable desfile de grupos que no aparecen en la AFYVE pero que, en general, tienen mucho

[43] Se refiere a Él Último de la Fila; el editorial es sobre el reciente anuncio de la separación del grupo (1998).

> más que decir que los nuevos dinosaurios del pop español (Vich Montaner, 1991, *Rockdelux* 77, julio/agosto, p.20).

A continuación, el reportaje detalla la formación y trayectoria de grupos estilísticamente muy diferentes entre sí, que la revista considera abanderados de un nuevo rock. Uno de ellos es el grupo navarro, Tahúres Zurdos, al que se presenta con la frase "iniciando etapa multinacional", lo que no supone un impedimento para valorar positivamente su música. La formación navarra estaba a punto de publicar un disco, *Nieve negra*, en la multinacional EMI.

En el siguiente apartado, se estudia un caso ligado al sello EMI, el de la hostilidad de *Rockdelux* hacia El Último de la Fila en un artículo de 1990. Hostilidad que llega tras el fichaje del dúo catalán por la multinacional EMI., tras abandonar la independiente PDI. Sin embargo, el artículo de Montaner demuestra que no hay animadversión en *Rockdelux* hacia EMI, por lo que, las razones de la postura tan dura que se va a ver enseguida, deben buscarse en otro lugar.

a) LA FILA, EL ÚLTIMO Y LOS PRIMEROS; ESCENIFICACIÓN DE LA RUPTURA

El Último de la Fila no había sido tema de portada en *Rockdelux* antes de 1990. El grupo tenía una buena imagen en la revista, había ganado el concurso de maquetas de su antecesora, *Rock Espezial*, en 1984, pero no llegó a ser portada. Curiosamente, fue portada en el número en el que peor fue tratado (número 65, febrero de 1990). Ya se ha explicado que, en *Rockdelux*, el artista de portada es, por regla general, bien valorado en el interior, pero que se han dado algunas excepciones a lo largo de su vida editorial. Y una de esas excepciones –dos, en realidad– es El Último de la Fila, portada en 1990 (número 65, junio) y 1993 (número 95, marzo). En ambas ocasiones, el dúo es objeto de artículos nada positivos sobre su trayectoria y aportación musical.

Rockdelux no entrevistó a El Último de la Fila pese a que fueron dos veces portada en la revista, (más una compartida con Bruce Springsteen en 1988, fotografiados en la gira "Human Rights Now" de Amnesty International a su paso por Barcelona). En esos dos números en los que la portada es para El Último de la Fila, lo que hay en el interior no son entrevistas, sino sendos artículos firmados por Santi Carrillo ("Pureza virginal… yo siempre pretendí", número 65, junio de 1990) y el tándem Luis Troquel / Luis Hidalgo ("Tratado astronómico", número 93, marzo de 1993).

El tono del artículo de Santi Carrillo en el primero es agresivo, lo que causa un deterioro en las relaciones con el grupo. Tras el artículo, El Último de la Fila no vuelven a aparecer en

Rockdelux hasta 1993, cuando se publica el segundo artículo, el de Luis Hidalgo y Luis Troquel. El segundo aclara que, si no se ha entrevistado al grupo, es porque *Rockdelux* ha sido vetado por quienes califica de "nuevos censores artísticos". Luis Troquel explica que ni siquiera pudo acceder a la escucha del nuevo disco, cosa que otros medios sí pudieron hacer.

> Al verme toreado con todo tipo de largas en mis intentos por conseguir una audición del nuevo disco […] primero, y en rigurosa exclusiva, los dos periódicos de más tirada; segundo, los que no venden tanto; y nosotros, por malos, ni los últimos de la fila. Nada que objetar, repito, si su mensaje se limitara a lo artístico, si no vendieran altruismo al mismo precio, si no cantaran contra la codicia y el materialismo, y si no se presentaran como los "colegas" de la gente de la calle, sencilla y natural (Troquel, 1993, *Rockdelux* 95, abril, p.4).

Pero habría que volver al momento en que todo se estropeó entre la revista y la banda, es decir, al artículo de Santi Carrillo en 1990. O quizá fuese mejor, más revelador, acudir a un artículo anterior, también escrito por Santi Carrillo, en el que los términos en los que se refiere al grupo son bien distintos. El texto es la crónica de un concierto. Su título, "Pasando por el embudo", podría denotar alguna crítica implícita, pero no es así; la frase viene de la costumbre que tenían por aquel entonces Manolo García y Quimi Portet de aparecer en escena y en fotografías con un embudo en la cabeza. La entradilla habla también de Radio Futura (positivamente), y considera a El Último de la Fila dignos sucesores.

> Después de que Radio Futura dejara el escenario supuestamente incendiado con el estreno en España de su tercer elepé, *De un país en llamas*, por aquello de los calores de la estación que se avecinaba, se entiende, la tarima fue dignísimamente ocupada por El Último de la Fila con la presentación en vivo del álbum que debería catapultarles, esta vez sí, al reconocimiento popular más generalizado (Carrillo, 1985, *Rockdelux* 9, julio, p.4).

En 1985, *Rockdelux* ve un valor interesante en el acercamiento al flamenco que hace el grupo:

> …y la guitarra española de José Manuel Cañizares, piedra angular en el aflamencado y morisco sonido que identifica a las actuales melodías de El Último de la Fila (Carrillo, 1985, *Rockdelux* 9, julio, p.4).

En algún momento se tuercen las cosas. En 1990, Santi Carrillo se refiere de otra manera al grupo. Es llamativo que no habla exclusivamente sobre el nuevo disco, sino sobre toda la

carrera del grupo, se sobreentiende que incluyendo sus primeros tiempos, aquellos que aplaudía años antes. Lo "aflamencado y morisco" se convierte en "pseudo flamenco cargante".

> Sus elepés han sido muestras crecientes de inmovilismo musical; armazón pesado sustentando una papilla de quejidos generalmente aceptados como "talento". A caballo entre los setenta más previsibles, –sinfonismo camuflado, los Triana menos recomendables– y ese pseudo flamenco cargante inundado de frases supuestamente poéticas de un valor aproximado a las de un estudiante de quince años en un ejercicio privado de literatura escapista con tendencia al romanticismo progre que le inspira su profesor de instituto favorito (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

Aunque el periodista deja claro que uno de los problemas para él es el inmovilismo del grupo, cuesta entender que los elogios de 1985 al sonido del grupo se puedan transformar en tan dura crítica en 1990: "Interludio confuso entre el flamenco para turistas y el rock mainstream con pinceladas de emotividad malsana", así es como describe Carrillo la composición "Músico loco" del grupo catalán.

Sin embargo, puede haber otras razones de peso en al cambio de juicio de positivo a negativo por parte del director de la revista. El Último de la Fila, que había iniciado su carrera en un pequeño sello independiente, PDI, estrenaba en 1990 un camino multinacional de la mano de la compañía EMI, quien había contratado al dúo poco antes del artículo.

> ¡Felicidades a EMI por la caza! Pero EMI es el sello del que Manolo despotricaba airado cuando, en 1986, reeditó el elepé de Los Rápidos -primer eslabón de la saga García- en serie barata aprovechándose del, por aquel entonces, sorprendente éxito de El Último de la Fila. ¿Y por qué han fichado por EMI entonces? EMI les garantiza la edición y distribución internacional del producto, el posible éxito fuera de nuestras fronteras, algo a lo que PDI no podía llegar en igualdad de condiciones. En definitiva, más mercado, más dinero. Y el dinero también es independencia, claro, pero sobre todo es DI-NE-RO (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

El aspecto económico planea en todo el reportaje de Santi Carrillo sobre El Último de la Fila. El periodista incide en la imagen que el grupo difunde en la época, una imagen marcada por el interés ecologista y la participación del grupo en verano de1988 en el macro festival Human Rights Now de Amnesty International. Conocido el escepticismo con el que *Rockdelux* observa los actos benéficos auspiciados por la industria musical –basta recordar los artículos de Jordi

Bianciotto en su sección "Desde el mundo real" –, no es de extrañar que esto también sea utilizado por Santi Carrillo para criticar al grupo, al que acusa de no ser sincero ni coherente.

> …llega un momento en que uno no puede estar toda la vida llorando para vender discos. Sobre todo, cuando ya no hay motivos para llorar. Se es rico, famoso, poderoso... quizá demasiado para representar el papel de modesto que siempre se ha hecho desde que existe el cielo: con las obras de caridad. La santidad terrenal en los noventa pasa por la ecología. Los ricos también lloran, claro, pero sería demasiado abusivo seguir insistiendo en las lágrimas como única forma de avance. Hay que poner en práctica otros argumentos que las complementen. Por ejemplo, patrocinando un desinteresado asocianismo ecologista que engrandezca en vida un mensaje que se pretende natural (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

Hay en el artículo de Santi Carrillo una muestra del rechazo que siente *Rockdelux* por los canales masivos de difusión que hay en España, algo que se refleja en editoriales y otros textos a través del tiempo. El espacio que dedica la televisión pública en 1990 a la música es escaso –las cadenas privadas nacieron ese mismo año, aunque no supusieron ninguna mejora por ese lado– y uno de los pocos canales que podían tener los músicos españoles para darse a conocer era el programa *Rockopop*, en el que solo aparecía grupos con contrato en multinacional, es decir, nada de lo que valoraba *Rockdelux* en unos tiempos en los que se empezaba ya a gestar algo distinto en la música española, pero no en la televisión.

> …viendo *Rockopop* lo acabé de entender absolutamente todo. En un programa caracterizado por la amoralidad de una lista de ventas tan real como insultantemente calamitosa, y mayormente desprovista de cualquier indicio de coherencia o ética –esto es: creación, arte u otros valores morales– va la presentadora de turno y suelta: "Y nuestro numero 1 esta semana es El Último de la Fila, un grupo con historia que, junto a Radio Futura, siempre se ha caracterizado por la honradez de sus planteamientos". Sentencia atómica que venía a decir: "Nuestro programa -como ya deberíais saber todos- es eminentemente basurero, ya que todo lo que se emite no es honrado ni por el forro, pero para disimular tal carencia lo presentamos todo con el mismo entusiasmo contagioso, juvenil y bobo (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.4).

Alineándose totalmente en contra lo que se programa en los medios masivos, especialmente RTVE y *Los 40 Principales*, *Rockdelux* fortalece en 1990 su discurso de desmarque con la

generación anterior. En un apartado posterior se verá la nula validez que tienen para *Rockdelux* conceptos como "número 1" o "superventas", expresiones que habitualmente manejan los programas musicales de la época como *Rockopop* o los de la recién nacida Telecinco.

Tres años después del reportaje sobre El Último de la Fila a cargo de Luis Hidalgo y Luis Troquel, el dúo anuncia su disolución. Xavier Cervantes dedica su espacio editorial del mes (número 149, febrero) para referirse a este hecho y representar un desmarque, no ya con El Último de la Fila, sino con gran parte de los artistas de éxito durante la década anterior, a quienes se refiere con desprecio.

> Detrás de la separación del dúo maravillas se encierra la constatación definitiva del ocaso de unas formas musicales y unos conceptos artísticos obsoletos: los de ese pop-rock español nacido en los ochenta que murió mucho antes de que el asteroide indie impactara en los morros de Loquillos, Auserones, Gabinetes, Fronteras, Rebeldes y compañía. Que ya sin gota de inspiración siguieran rindiendo económicamente no significaba que estuvieran vivos, sino que la costumbre había adocenado a un público sumido en una nostalgia estéril, esa que añoraba en vida de los propios grupos tiempos que en estos casos en efecto sí fueron mejores. Porque nostalgia, lo que se dice nostalgia, hay que sentir bien poca por un grupo como EI Último de la Fila –o Los Ronaldos, también recientes en el club de los ex– que no supo detenerse a tiempo, cuando sus mentes aún estaban frescas y limpias, y se apuntaron al tren de los vendedores de humo que terminan su carrera sucios y ajados, creativamente hablando (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 149, febrero, p.18).

Es evidente que el tratamiento que da la revista a El Último de la Fila representa la ruptura generacional que plantea *Rockdelux* desde que entra en los noventa. Además, se repara en algo que, conocida la importancia que da la revista al lenguaje, no deja de ser significativo.

En febrero de 1996, llega una de las trece portadas que dedicará *Rockdelux* en los noventa artistas nacionales. Los Planetas, el grupo de Granada que había quedado segundo en el concurso de maquetas de *Rockdelux* de 1993, es el sexto grupo español en aparecer en la cubierta de la revista, tras Loquillo, Radio Futura y El Último de la Fila (dos portadas para cada uno) y los gallegos Siniestro Total (una). Además, Los Planetas es el primer grupo censado en el indie nacional que ocupa la portada de la revista. En esa portada, el nombre del grupo se destaca tipográficamente y se acompaña de la frase "astronomía razonable". Se trata del título de un disco de El Último de la Fila, precisamente el que publicaron en 1993, motivo del

mencionado reportaje de Luis Hidalgo y Luis Troquel. Ningún artista o grupo nacional ocupa la portada de *Rockdelux* desde El Último de la Fila (número 65, junio de 1993) hasta Los Planetas (número 127, febrero de 1996). Así, colocando en portada al nuevo grupo de cabecera de la revista, Los Planetas, y utilizando además para el título la frase titular de un disco de El Último de la Fila, se cierra el círculo, se escenifica el relevo generacional. "Donde antes estaban El Último de la Fila, ahora están Los Planetas", parece decirse. Por otro lado, año y medio antes de esa portada, en la crónica del festival Alternative Tour (número 103, diciembre de 1993), Víctor Lenore considera la canción "Mi hermana pequeña", de Los Planetas, como la del relevo generacional a "Chica de ayer", de Nacha Pop, una de las canciones más emblemáticas de los ochenta, en vista de la respuesta que reciben Los Planetas al tocarla en 1993. Años después, en 1998 (*Factory* número 17, enero de 1998), Jorge Palomar reafirma esta idea de la canción de los Planetas como relevo a una canción emblemática de los ochenta y añade otra: "En el panal", de uno de los artistas más laureados en *Rockdelux*, Sr. Chinarro, como el relevo generacional de "Cuatro rosas", de Gabinete Caligari.

> Si "Mi hermana pequeña" es "La chica de ayer"[44] de esta década, "En el panal" tiene que ser "Cuatro rosas. Su belleza ceremonial, construida tomando una melodía de Farfisa como base, se ve coronada por unas frases turbadoras… (Palomar, 1998, *Factory* 17, enero, p.14).

Otro tanto sucede, años antes, con Radio Futura y Cancer Moon. Como se verá en este capítulo, Cancer Moon es uno de los grupos de la nueva hornada independiente que, en 1990, recibe los parabienes de *Rockdelux* por su primer disco, *Hunted By The Snake* (Polar, 1990). Del desmarque de *Rockdelux* con Radio Futura, pese a que son objeto de extensas piezas en tono elogioso de Diego A. Manrique y Jesús Ordovás (número 63, abril de 1990 y número 69, noviembre de 1990, respectivamente), hay elocuentes muestras en el editorial de Xavier Cervantes antes reproducido ("antes de que el asteroide indie impactara en los morros de Loquillos, Auserones, Gabinetes, Fronteras, Rebeldes y compañía") y en otros textos de la época. En este caso, cuando *Rockdelux* entrevista a Cancer Moon con motivo de la edición de su segundo disco *Moor Room* (Radiation, 1994) –que será disco del año ex aequo junto con el primer disco de Family (*Un soplo en el corazón*, Elefant, 1994) –, el redactor Roberto Herreros titula la pieza "Veneno en la piel", tomando el título de un disco de Radio Futura (BMG-Ariola, 1990). En la entrevista (número 115, enero de 1995), se da el mismo mensaje de reclamo de

[44] El título correcto es "Chica de ayer", tal y como se publica en el disco *Nacha Pop* (Hispavox, 1980).

un relevo que se refuerza más tarde con El Último de la Fila y Los Planetas, con la diferencia de que, esta vez, el grupo que ejemplifica el relevo (Cancer Moon) no llega a salir en portada.

A continuación, se estudia una de las entrevistas en las que se representa más claramente ese demarque de *Rockdelux* respecto a los canales establecidos para la difusión de música. El grupo entrevistado es Mil Dolores Pequeños, trío madrileño que edita sus discos en su propia compañía independiente, Por Caridad Producciones. La entrevista, realizada y redactada por Gerardo Sanz en 1994 (número 109, junio), da pie en esta Tesis para abordar un nuevo apartado, el de los medios de comunicación según el discurso de *Rockdelux*.

3.4.3 INDUSTRIA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN; DESCONFIANZA ES LA PALABRA

> Periodista musical, esa bonita profesión inexistente de la que no viven más de ¿cincuenta? personas en toda España. Por las características propias de su trabajo, acostumbra a ser un individuo cercano al poder que genera la información, un poder representado por las discográficas, que suelen facilitar su labor siempre que ésta favorezca la venta del producto. Generalizando, es evidente que el periodista tiende a convertirse en un personaje comodón –de la pasión al aburrimiento: la vida–, con una cierta capacidad de influencia (no tanto aquí como en países más avanzados, con más de cincuenta personas en el asunto; los gacetilleros no cuentan). No hace falta decir que siempre es aconsejable una buena dosis de ética que vele por el buen uso de esa capacidad de aparente manipulación (aquí, de todas formas, relativa) (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 178, octubre, p.65).

Podrá verse, a medida que avanza la investigación, que los cuatro puntos especificados –relato de la escena indie, relevo generacional, industria y medios y tutela crítica de la propia escena– están estrechamente vinculados. Lejos de ser compartimentos estancos, hay lazos que unen unos con otros de manera que resulta muy difícil trazar líneas divisorias indiscutibles.

En cuanto a la industria musical existente, la revista mira con desconfianza un panorama musical que presenta unas características particulares al inicio de la década de los noventa. Desde que existe la industria discográfica, especialmente tras la II Guerra Mundial, su tendencia es la concentración empresarial; una concentración que, a través de fusiones y absorciones de las diversas compañías, termina por dibujar un paisaje en el que unas pocas discográficas, muy poderosas, se disputan el mercado. Son las llamadas *majors*. Se asiste a finales de los ochenta al establecimiento de lo que se da en llamar las *cinco grandes*. Warner

Bros. Records, EMI Records, Sony Music, BMG Music y PolyGram/Polydor dominan prácticamente todo el mercado discográfico en 1990, cuando empieza el arco temporal de la investigación. En los años noventa, PolyGram/Polydor se convierte en Universal y en el 2004 BMG Music y Sony Music se fusionan para dar lugar a Sony Music Entertainment. Los cinco grandes pasan a ser cuatro. La absorción de EMI records por parte de Universal en 2011 deja hoy a tres compañías discográficas controlando el 70% del mercado mundial y el 80% del norteamericano: Universal Music Group, Sony Music Entertainment y Warner Music Group.

Esta concentración de los sellos discográficos se hizo notar en España también. Lo mismo que había sucedido en otros países, como el Reino Unido, estas grandes compañías dominaban cerca del 90% del mercado en España, directamente o a través de subsidiarias como Hispavox, perteneciente a EMI, dejando un espacio muy reducido para compañías no vinculadas a esos grandes sellos, es decir, para compañías independientes. Los ochenta habían visto nacer algunas pequeñas compañías independientes, iniciativas emprendidas la mayoría de las veces por los propios músicos, que no veían el modo de publicar su música en los sellos existentes. Es el caso de Grabaciones Accidentales S.A. (GASA), fundada en 1981 por miembros de los grupos Esclarecidos, DRO (Discos Radioactivos Organizados), creada en 1982 por el grupo Aviador Dro y Tres Cipreses, cuya primera piedra pusieron, en 1982, músicos de Parálisis Permanente y Gabinete Caligari. Todo esto sucedió al inicio de los ochenta. *Rockdelux,* en edición desde 1984, valora positivamente en sus páginas el esfuerzo que hacen estas compañías por salir adelante y editar discos. Se publican entrevistas a músicos de los grupos mencionados, en los que parte de la conversación gira en torno a las compañías que han logrado poner en marcha, sin depender de las multinacionales que dominan el mercado. Este aspecto es tan importante como la propia música de los entrevistados.

Pero la concentración empresarial también llega a las compañías independientes. DRO y GASA se fusionan y, antes de terminar la década, adquieren Producciones Twins y crean el Grupo DRO, convirtiéndose en la primera independiente española en reproducir técnicas hasta entonces solo vistas en las grandes compañías. Poco después, el Grupo Dro se hace con parte de GASA, con lo que DRO, GASA y Twins se unen en una sola compañía.

La noticia impactante llega en primavera de 1989. El primer grupo discográfico con capital enteramente nacional (DRO-GASA-Twins) es adquirido por la multinacional estadounidense Warner Music. Es significativo el recibimiento que se da en *Rockdelux* a esta noticia. A las puertas de la década de los noventa, Ferrán Riera abre el número 51 de *Rockdelux* (abril de

1989) con una reflexión acerca del asunto que da pistas sobre el posicionamiento que adoptará *Rockdelux* a lo largo de la década siguiente. Lejos de dar una visión maniquea de la coexistencia de sellos independientes y multinacionales, la revista ve en la maniobra de Warner un signo inevitable de los tiempos y una oportunidad para que los intereses de las pequeñas compañías –y de las músicas que promueven– puedan ser atendidos. El editorial de Ferrán Riera se titula "Multi-indies". Es una de las primeras veces que aparece la palabra "indie" en la revista, referida a la música española.

> Durante los últimos años hemos asistido a la fusión, a la compra y a la venta de discográficas como mudos testigos de lo que no deja de ser un lento y discreto proceso de concentración en muy pocas -poquísimas- manos del poder decisorio sobre la música que se hace en este mundo. […] Veamos cómo está el patio: la holandesa Polygram comprende las extintas Phonogram y Polydor, la alemana BMG-Ariola absorbió a RCA: la inglesa EMI se hizo con Hispavox. Esto por lo que afecta a Europa. En Estados Unidos, por contra, la CBS fue vendida a la multinacional japonesa Sony, mientras Warner Bros se hacía dueña y señora de WEA, controlando a sus dos socias Elektra y Atlantic […] Hace unas semanas, se anunció a bombo y platillo la creación de la que sería la primera compañía mundial en el campo de la comunicación. Ni más ni menos. Los implicados en la operación son la propia Warner Bros, con todas su divisiones cinematográficas, televisivas y discográficas, y el grupo Time, que aporta sus dominios informativos y editoriales. Estamos hablando de billones de pesetas […] Y mientras tanto, ¿qué pasa con las independientes? Ah, las independientes. Pues ahí va un botón de muestra, y éste sí nos afecta directamente, resulta que en este rincón del mundo que para las multinacionales no deja de ser un mercado de baja intensidad, tres de las principales compañías independientes también han visto claro lo de la concentración empresarial. DRO, GASA y Twins viven ahora -o están a punto de hacerlo- bajo un mismo techo, porque la tercera ha sido adquirida por las dos primeras, y no olvidemos que GASA también posee parte de DRO, aunque sea esta última la que actúa como empresa de cabecera del holding. Y este nuevo grupo discográfico es, de salida, el primero del sector cuyo capital es enteramente español. Tiene amplias perspectivas de penetración en Latinoamérica y tímidas aspiraciones para entrar en Europa. Aquí esperan colocarse en el quinto lugar del ranking de compañías, por detrás de CBS Polygram, Ariola y EMI y delante de WEA y Virgin. Habrá quien

> diga que las independientes han dejado de serlo, que han asumido el mismo comportamiento artístico y empresarial que las multinacionales, que han dejado de ser una alternativa y todo eso. Bien, de acuerdo. Lo que empezó como un juego ha acabado convirtiéndose en un negocio. Antes no había reglas. Ahora sí, y hay quien ha decidido aceptarlas porque su volumen de ventas, entre otras cosas, así lo sugería. En estos momentos hay gente en la cúpula de AFYVE que ya no representa tan solo los intereses de las multinacionales (Riera, 1989, *Rockdelux* 51, abril, p.3).

El discurso de *Rockdelux* valora y apoya a los sellos independientes, sin demonizar por ello a las multinacionales. De hecho, algunos de los grupos más defendidos por parte de la revista, como Los Planetas, El Niño Gusano o Nosoträsh, fichan en un momento dado por compañías multinacionales, lo que no les supone la pérdida del apoyo de la revista. Es un error extendido el asociar a *Rockdelux* con un discurso a favor de las independientes y en contra de las multinacionales. Algunos editoriales clave, como el de Diego A. Manrique en marzo de 1993 (número 95, marzo) titulado "¡Crash Cataclash! (el sonido de un sueño al desmoronarse)" o el de Xavier Cervantes en 1996 (número 127, febrero), titulado "Cartas sobre la mesa", aclaran la postura de *Rockdelux* al respecto. Diego A. Manrique huye de una lectura catastrofista del asunto. Muestra una mirada escéptica hacía lo que se considera "compañía independiente" y advierte del error de criminalizar a un artista porque su disco salga en una multinacional, algo que advierte entre sus colegas de profesión. Manrique muestra su preocupación por el futuro de algunas pequeñas compañías españolas como Triquinoise y Elefant, pero no cree que la adquisición del grupo DRO-GASA por Warner vaya, necesariamente, a acabar con la creatividad ni con la libertad del artista.

> ¡La noticia de la temporada! En cuanto se supo que el grupo DRO-GASA-Twins había sido adquirido por Warner Music International, he pasado días enteros persiguiendo a los protagonistas, escribiendo sobre el asunto, comentando el tema ante cámaras de televisión, cotilleando con amigos y desconocidos. A pesar de todo, uno se desanima al comprobar que la mayor parte de las respuestas de los observadores caen en el catastrofismo: ¡Se acabó la independencia! ¡El sueño ha terminado! ¡Llanto y crujir de dientes! Me parece que, una vez más, hemos caído en la reacción mecánica. Si lo piensas un poco, DRO y compañía habían dejado de ser "independiente" (en el sentido purista del término) hace muchos años. Tal vez cuando, con ojillos codiciosos, publicaron discos de Barrio Sésamo o lanzaron grabaciones de música popular andaluza en las que ellos -los fundadores, los

> socios, los empleados- no creían. […] Pero no lloro en este momento por saber que dependen de una sociedad anónima estadounidense. Reservo mis lágrimas para posibles contratiempos de Triquinoise, Elefant (¡domicilio social en Bembibre, León!), Por Caridad Producciones, Munster y otras compañías-que-caben-en-un-taxi y que están haciendo lo que nos enamoró de DRO-GASA en otros tiempos: poner en circulación músicas que, según los magos de la mercadotecnia, carecen de lugar en el mercado. Siempre he creído en juzgar a la música por su valor intrínseco, ajeno al origen del dinero que financia su transformación en plástico: empecé a detestar a un famoso colega cuando soltó en público que *Veneno* (el primer disco) no podía ser bueno "ya que lo editan los cabrones imperialistas de CBS" […] Procuré no dejarme contagiar por la implícita consigna de "boicot discreto" a los malvados grupos-de-independiente que, un día, saltan a una compañía fuerte. En todo caso, la discriminación funciona en sentido contrario. Si tengo margen para elegir entre un producto de pequeña compañía y otro de compañía fuerte, es posible que me incline por el que sale sin padrinos. No por creer, Dios me libre, que es mejor por estar peor grabado o por considerarlo -horror- más "autentico". En todo caso, por contagiarme de ese síndrome tontorrón que consiste en votar a los perdedores, en manifestar tu desacuerdo con esa horrorosa tendencia a unirse a los triunfadores-en-potencia, por disentir de ese maldito juego que consiste en premiar a lo que triunfa. Es una postura, lo juro, que no se traduce en beneficios personales (más bien lo contrario: "oye, no podrías hacer que tu sección/programa fuera un poco menos marginal"), pero que te permite dormir más tranquilo. Que no es poco, amigo (Manrique, 1993, *Rockdelux* 95, abril, p.3).

En la misma línea, Xavier Cervantes expresa, en 1996, que el fichaje de cuatro grupos bandera del indie español por RCA es, lejos de un golpe en la línea de flotación de la independencia musical, la oportunidad de una mejor elaboración, difusión y distribución de sus obras. En una revista que, como ya se ha estudiado, da tanta importancia al uso del lenguaje, no deja de ser significativo el último comentario, en el que se atribuye un carácter infantil al indie nacional. Es 1996; para entonces, *Rockdelux* ya se ha referido a esa escena indie española con una distancia crítica, no exenta de reproches implícitos de victimismo y desapego de la realidad.

> Enhorabuena, el contrato entre Australian Blonde, Subterfuge y RCA ha sentado precedente. El Niño Gusano y Penelope Trip también van a contar con el apoyo de la multinacional, a partir de sus respectivos próximos trabajos. Antes de levantar la

> voz en defensa de la integridad independiente para condenar a quienes han claudicado ante el perfume del papel bancario, mejor atendamos a un par de razones. Es fácil. El trato consiste en un respaldo económico de RCA para que los sellos independientes implicados produzcan, distribuyan y promocionen los discos de las terceras partes contratantes. Si la tarea sucia de levantar a los grupos llega a un resultado satisfactorio, cifrado en un número de copias vendidas que varía según cada caso, Australian Blonde, Penelope Trip y El Niño Gusano pasarán automáticamente a RCA. Qué bonito. Grabaciones en el Mar, por poner un ejemplo, se trabaja la calle para que luego la multinacional se lleve el gusano al agua. ¿Qué hay de malo en ello? Cartas sobre la mesa; ganan todos. El grupo, sin necesidad de renunciar a su integridad artística, puede alcanzar el sueño de vivir de su arte. […] RCA, si todo va bien, recupera la inversión y mantiene su apuesta para obtener resultados a medio plazo. ¿Y el pobre y afligido sello independiente que, como el amante despechado, pierde su objeto de deseo? Probablemente, sea el más beneficiado; él y el resto. Pongamos que Australian Blonde vende, es un decir, cincuenta mil copias. Eso significa que existen cincuenta mil consumidores potenciales de material independiente. El mercado crece y, por pura lógica capitalista – ¿ahora te das cuenta? – aumentan las posibilidades de que los pequeños sellos editen discos para satisfacer una demanda que la multinacional, el ogro de los cuentos indies, se ha encargado de alimentar (Cervantes, 1996, *Rockdelux* 127, febrero, p.23).

Por otro lado, se menciona más de una vez la palabra "salto" al hablar de grupos nacionales que firman contrato con una multinacional. Un ejemplo de esto lo tenemos en la entrevista que Luis Lapuente hace al grupo Los Enemigos, que publica un disco con la *major* RCA: *Tras el último no va nadie* (1994).

> Así de contundentes se muestran Los Enemigos en su debut discográfico con una multinacional después de muchos años de haberse curtido a la sombra de los circuitos independientes y alternativos (Lapuente, 1994, *Rockdelux* 111, septiembre, p.18).

En la entrevista, el periodista cuestiona al grupo si pasar a una compañía grande le genera algún conflicto moral, tras de haber publicado los discos anteriores en sellos independientes. Su respuesta convence a Lapuente, que afirma "nada que objetar".

> ¿Y qué me decís de la independencia? No os aleja un tanto de esa posición vuestro creciente fichaje por una multinacional como es RCA? "Nosotros ya cumplimos una etapa, pasamos nuestra travesía del desierto. Pero, tío, hay que comer todos los días. Hemos tenido la oportunidad de mejorar nuestro contrato sorprendidos de lo bien que nos están tratando y por el momento no hay ningún problema, seguimos haciendo la música que nos gusta, sin ningún tipo de limitación" (Lapuente, 1994, *Rockdelux* 111, septiembre, p.18).

La mirada de *Rockdelux* a las compañías discográficas, sean independientes o multinacionales, tiene más que ver con lo que se explicó en el primer capítulo de la Tesis, con un concepto de independencia como espacio de libertad para el músico, libre de intromisiones o imposiciones, que con una determinada estructura empresarial. RCA es una multinacional, pero *Rockdelux* no tiene nada que objetar a su actividad. Es más; colabora con la compañía en la organización de su concurso de maquetas y aplaude la salida en esa discográfica de discos que considera esenciales en la música independiente española, y que no deja de considerar así por editarse en una multinacional. Se profundiza en este asunto más adelante.

a) LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y *ROCKDELUX*

En 1990 (número 65, junio), Félix Suárez se queja amargamente en el editorial "Medios mediatizados" de los errores de todo tipo que se cometen en los medios de comunicación al abordar la cuestión de la música. El parecido con el primer editorial de *Vibraciones* dieciséis años antes (1974), en el que su director, Ángel Casas, clama por una prensa musical libre de los errores de documentación que se producen una y otra vez en las revistas y periódicos de la época es muy llamativo (ver capítulo 2). En este caso, el editorial de *Rockdelux* enumera, de entrada, una serie de errores de documentación publicados en un diario de Barcelona cuyo nombre no se desvela, lo que da pie al redactor Félix Suárez para abordar una serie de cuestiones de gran importancia.

Por un lado, se hace una crítica a los sellos discográficos que cometen este tipo de errores e imprecisiones en los productos que editan. El párrafo es interesante porque dice que *Rockdelux* está con los sellos independientes, pero no a cualquier precio. Es junio de 1990, la revista ya ha mostrado un interés en valorar el esfuerzo de las compañías pequeñas, las que operan al margen de las multinacionales. Pero no por eso deja de exigirles rigor y carácter profesional.

> ¿Se pueden escribir o decir estas cosas en medios con amplia difusión y quedarse tan pancho? ¿Cómo se puede premiar a una discográfica por muy independiente que diga ser cuando se dedica sistemáticamente a masacrar carpetas interiores y exteriores, hacer prensajes dignos de cualquier flexi y retener en exclusiva catálogos internacionales que otros distribuirían gustosamente? El actual estado boyante de la industria ha venido propiciando que cada vez se dedique en los medios de comunicación más espacio a la música joven, pero lejos de suponer esto un aumento del nivel de información del aficionado o de despertar su sentido crítico y de selección, lo que uno ve es una falta de respeto al destinatario, cuando no la patética muestra de ignorancia mal disimulada que se escuda en unas relaciones a las que solo interesa recibir su ración diaria de folios sin preocuparse de comprobar la veracidad de las afirmaciones que estos aspirantes a gurú vierten con pasmosa gratuidad (Suárez, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.3).

El siguiente párrafo es también muy interesante porque entra en un aspecto de la industria musical que, tradicionalmente, ha permanecido oculto en el caso de España, No se habla ni se escribe sobre las relaciones entre discográficas y medios de comunicación, tampoco sobre la existencia de un elemento llamado "hoja de promoción" que conocen todos los participantes en esas relaciones entre industria y medios pero prácticamente nadie más y que, sin embargo, tiene una gran importancia en el mensaje que llega desde los medios a oyentes, lectores y espectadores. El editorial de Félix Suárez apunta a la existencia de un periodismo musical perezoso y poco exigente, que no se molesta en documentarse sino que reproduce lo que se diga en la hoja de promoción de turno. El colaborador de *Rockdelux* insinúa un problema generacional en el periodismo musical de España. En el párrafo final del editorial será aún más claro, al sostener que, igual que los músicos necesitan un relevo y dar carpetazo con la década anterior –es 1990, el principio de una nueva década–, también el periodismo necesita un relevo.

> Tenemos una prensa diaria cuya población está altamente marcada por el aburrimiento a que le ha llevado tener que asistir cada día a eventos que no le interesan para nada (¿cuestión de edad?), que no ven a la altura necesaria de su prosa tener que molestarse en recabar los suficientes datos que puedan, sino atraer a su audiencia potencial, al menos dar constancia objetiva de lo que hay; ésa debería ser en parte su función, pero ellos prefieren fusilar los dossiers promocionales que reciben para salir del paso, o esconder el ridículo que provoca su desidia tras la famosa y recurrente "pelota de sonido que todo lo tapa". Eso, o inventarse historias

> a partir de datos de tiros oídos no se sabe dónde, o escribir elogiosos comentarios como material promocional en lugar de datos que faciliten a otros colegas un trabajo que luego, las discográficas, previo pago, distribuyen como si fueran opiniones reales (Suárez, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.3).

En febrero de 1990 (número 61), el colaborador Jordi Turtós se centra en la publicación del libro *Un año de rock,* editado por Luca Editorial. Dice así:

> 1989 ha sido, también, un año muy brillante para el negocio discográfico y el show business de este país. La aparición de este tipo de anuarios se explica, en parte, por este importante desarrollo económico de la industria del disco. Lástima que los buenos resultados económicos no se acompañen con los musicales pero, en fin, eso es harina de otro costal. La moda del "Anuario de Rock" en el mundo anglosajón surge a partir de la consolidación de dos elementos importantes en el negocio musical; por una parte, la logística global de la promoción discográfica y, por otra, la de la prensa musical en expansión, así como el discurso y criterio consiguientes. Mientras que en el extranjero este tipo de anuarios parecen estar en plena decadencia -la prensa musical suple con creces esa información/ resumen-, aquí en España este año de rock con todo lujo de publicidad. Y lo cierto es que este anuario se asemeja más a un armario en el que las informaciones/opiniones, un tanto deslabazadas (sic), sin una unidad de criterio clara, navegan sin rumbo fijo entre el más puro alegato de hoja de promoción y los comentarios más reflexivos, en función, obviamente, de quien firma el artículo o reseña. El abundante número de colaboradores da como resultado un resumen dispar y muy poco interesante. Las diferentes calidades de los mismos condena el libro al aburrimiento con bonitas fotos. Todo ello subiendo y bajando por el hueco del ascensor de *Los 40 Principales*, reduciendo al mínimo su presunta utilidad como herramienta de consulta o fuente documental y dotando a la obra de una fugacidad absoluta. En fin, todo un derroche editorial y promocional que intenta dar lustro y esplendor a las estrellas de siempre para goce y disfrute de los de siempre, es decir, aquellos que siguen sin aportar nada nuevo al desarrollo musical de este pobre país (Turtós, 1990, *Rockdelux* 60, enero, p.4).

De las palabras de Turtós se desprende un mensaje que sostiene lo anteriormente explicado. El redactor habla de la publicación de un libro-anuario como una oportunidad perdida; "un

derroche editorial y promocional", cuyos contenidos están demasiado condicionados por los intereses de la industria, al tiempo que se alejan de lo que pide un desarrollo saludable de la música como disciplina artística. Se refiere a la modalidad de libro-anuario como algo superado en los países anglosajones, de lo que se deduce que en España las cosas se hacen tarde y mal, y añade algo importante: que en el caso de los países anglosajones es la prensa música la que se encarga del aspecto informativo de ese tipo de libros. Su forma de construir la frase indica que en España no es así, que la prensa musical española vive en un estadio anterior de calidad y de contenidos, que muestran una servidumbre a la industria discográfica. Este tipo de textos, incluyendo la habitual mención despectiva a la radiofórmula –representada en *Los 40 Principales* –, son muy habituales en toda la década de los noventa.

El reportaje de Patricia Godes que se ha recuperado en un apartado anterior ("Años 80, una década de rock español", número 65, junio de 1990), señala a *Los 40 Principales* de la Cadena SER como uno de los principales responsables de la pérdida de calidad que detecta en la música española de finales de los ochenta. Titula el apartado "La escalada de la radio comercial".

> El rock, después de los éxitos de productos tan light como Hombres G, Mecano o Duncan Dhu, se ha convertido en una buena salida profesional para los adolescentes. Los padres invierten en el equipo e instrumental de sus hijos –cuero negro incluido– del mismo modo que antes invertían en una carrera. Este estadio de las cosas ha costado un alto precio. La autenticidad y la calidad se han ido a la porra en el proceso. El rock español está orientado, per se, desde hace cuatro o cinco años, a la escena comercial, es decir, al mercado de aquellos a los que no les gusta la música, los que solo compran un disco al año y a los que hay que convencer como sea para que ese disco sea el propio. Todo se sacrifica para lograr ese propósito; se presupone que este público solo traga aquello que le suene familiar y convencional y los grupos hacen las mayores ridiculeces para llegar hasta él. *Los 40 Principales*, la lista de Air Play de la SER, es el símbolo de este proceso. Clasificarse en ella es el éxito; no lograrlo, el ostracismo. Luego pasa lo que pasa, que discos rojos de los 40 venden solo 500 copias, pero el mal ya está hecho, porque, previamente a todo, ya durante las sesiones de grabación, el producto musical se altera para que cumpla los requisitos de chorra, insulso y standard que ese competitivo campo -dicen– exige. Para competir con el sonidazo de Janet Jackson un músico español estará contento de ser sustituido por una máquina o –peor aún– por un músico mercenario; el caso es que probar suerte y vender tantos

> discos como La Guardia, La Trampa, La Granja y La Burra. ¿Te habías dado cuenta de que el rock español era cada vez más insípido y más uniforme? En la codicia de los grupos y en la vanidad de los productores está el secreto. ¡Qué asco! (Godes, 1990, *Rockdelux* 65, junio, p.22).

En primavera de 1994, los tres miembros de la banda madrileña Mil Dolores Pequeños acuden invitados a una recién inaugurada superficie comercial de Barcelona, la Virgin Megastore. Allí, la distribuidora del grupo (Boa) ha acordado la presentación de su segundo disco con la Cadena SER, que tiene habilitado un espacio en el lugar. Ese mismo día, Mil Dolores Pequeños tienen concertada una entrevista con *Rockdelux*. Aparece Gerardo Sanz, quien acompaña al grupo a la presentación en Cadena 40, antes de poderlos entrevistar. Así relata lo que ve:

> La voz de la locutora rubia teñida acompaña con un gemido entrecortado las sílabas finales. "Era el último trabajo de Pink Floyd, supernovedad hoy en Cadena 40… enseguida charlaremos con unos amigos que han venido a presentarnos su último disco". Suena un jingle y, después, los acordes de acústica de "On The Roof Of Your House", primer single de Soul Shack (94), segundo LP de Mil Dolores Pequeños […] La voz de la locutora muy maquillada aprovecha el fundido: "Tenemos con nosotros a Mil Dólares Pequeños…" –"Dolores; Mil Dolores Pequeños", corrige Javier Colís (guitarras) – "…eso. Mil Dolores Pequeños, una gente que tiene unos nombres divertidísimos. Ajo, Colís y Piñango. ¿De dónde vienen esos nombres tan curiosos?" Javier Piñango (percusiones, caja de ritmos), que, nada más entrar, ya exclamó por lo bajini '¿qué demonios hacemos aquí?' Contesta: "Ajo es un nombre, su nombre –enfatiza, señalando a Ajo Saldaña (voz) con la mirada–, y Colís y Piñango son nuestros apellidos, él se llama Javier Colís y yo Javier Piñango" (Sanz, 1994, *Rockdelux* 109, junio, p.30).

La visión que tiene *Rockdelux* de los medios de comunicación españoles es profundamente crítica. Hay un enfrentamiento entre los postulados de la revista y la actividad que se hace en los medios, algo presente en algunos editoriales ya vistos. Se inicia este apartado demostrando lo más obvio; el enemigo está representado por la radio fórmula y por su máximo exponente en España, el programa *Los 40 Principales* de la Cadena SER. *Rockdelux* se posiciona ante su lector mediante el desmarque respecto a este medio. Si se analiza la entrevista de Gerardo Sanz, vemos algunos detalles significativos. Según el relato, la Cadena SER opera con:

- Documentación insuficiente. La locutora de la Cadena SER no está bien documentada; no conoce al grupo que va a entrevistar. Confunde los apellidos de los músicos con nombres artísticos que le parecen "curiosos". No profundiza.
- Lenguaje frívolo y falto de matices: Expresiones como "*supernovedad* hoy en Cadena 40" denotan la carencia de un léxico adecuado al tema y también de mirada crítica. En la suya, el valor está en la novedad, no en la aportación artística. Además, la radio fórmula promueve el uso de palabras vacías de contenido; diccionario en mano, es difícil entender la diferencia entre una "novedad" y una "supernovedad".
- La forma de presentar a Pink Floyd es la misma prácticamente que la que emplea al presentar a los entrevistados, cuando son completamente diferentes: uno es un grupo clásico del rock progresivo británico de los sesenta que regresa treinta años después y llena estadios. El otro, un grupo joven de Madrid que publica su segundo disco en un sello independiente y que tiene una particular forma de concebir su música.

Todo ello está alejado de la forma de ver la música que muestra y defiende *Rockdelux*. De la profundidad con la que *Rockdelux* se propone abordar el estudio y la divulgación del hecho musical ya se ha hablado en esta Tesis y se argumenta en editoriales como éste de Santi Carrillo, en el que hace una diferenciación importante entre información y comunicación.

> Información es concepto, educación, instrucción, conocimiento, análisis y reflexión. Comunicación, simplemente transmisión mediatizada, difusión interesada, publicidad encubierta, influencia y manipulación. Es obvio que en nuestros días la "comunicación" le está ganando terreno a la pura "información". La respuesta a esta malformación debería ser un retorno a las bases de lo que supuestamente es buen periodismo: documentación, conocimiento, rigor e independencia para huir de la información filtrada y unidireccional que sirven los centros de poder (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 178, octubre, p.65).

¿Por qué empezar una entrevista a un grupo relatando otra, concedida a otro medio? Es la forma de desmarcarse desde el principio de ese medio. En cuanto el grupo llega a las instalaciones de la cadena, se comprueba –y se manifiesta en el texto– que se siente incómodo allí: la locutora no los conoce ni se ha documentado para hacer una buena entrevista. Gerardo Sanz –es decir, *Rockdelux*–, sí lo ha hecho. La primera referencia que él hace a la música del grupo es "los acordes de acústica de…", con lo cual demuestra un cierto conocimiento del instrumento que suena (se sobreentiende que es una guitarra, aunque se omita esta palabra), en contraposición

con el discurso reproducido de la locutora de radio, que Gerardo Sanz califica más adelante de "maquinal". En relación a esta locutora, tampoco Gerardo Sanz se molesta en conocer su nombre o en decirlo, con lo que abunda en el estereotipo que tradicionalmente pesa sobre la radio fórmula de que todos los locutores son iguales, voces impersonales sin contenido.

Gerardo Sanz se desmarca también de la locutora en la forma de mencionar a los músicos. Lo que para ella es "Ajo, Colís y Piñango, ¿de dónde vienen esos nombre tan curiosos?", para Gerardo Sanz es: "Ajo Saldaña (voz), Javier Piñango (guitarras) y Javier Colís (percusiones, caja de ritmos)". De esta manera, el periodista de *Rockdelux* demuestra una capacidad para aproximarse al hecho musical que no tiene la profesional de radio; conoce los instrumentos y las funciones que los músicos cumplen en un grupo. A partir de ahí, ya fuera de la emisora de radio, Sanz profundiza en la obra de los músicos durante su conversación con ellos. La narrativa en sus canciones, la influencia de James Joyce en las letras, la incorporación de versos de Gabriel Celaya a una de sus composiciones, las técnicas de grabación y algunos otros temas son tratados durante la entrevista de Gerardo Sanz a Mil Dolores Pequeños.

Finalmente, hay otro desmarque en el inicio de la entrevista que sorprende por su agresividad. Se alude al físico de la locutora, a la que Gerardo Sanz dedica expresiones como "rubia teñida", "muy maquillada", "de dentadura equina" y "mirada un tanto estrábica". Obviamente, ninguno de estos aspectos impide a la profesional de radio desempeñar perfectamente su trabajo; estar documentada y hacer una buena entrevista. En este caso concreto, el desmarque respecto a Los 40 se produce con una agresividad poco común. Si lo es, en cambio, el desmarque por la vía del conocimiento y la documentación. Gerardo Sanz cierra la entrevista de esta manera: "…*Soul Shack*, el álbum que deberían regalarle, por caridad, a la locutora del primer párrafo". El inciso "por caridad" alude al sello discográfico Por Caridad Producciones. El periodista se dirige de forma condescendiente a la profesional de la Cadena SER y al mismo tiempo muestra ante el lector su conocimiento acerca del modo de operar del grupo entrevistado.

El ejemplo descrito es uno entre muchos en los que *Rockdelux* se posiciona en su labor editorial en las antípodas de algunos medios de comunicación. Si bien la radio fórmula es el medio que está más alejado de *Rockdelux*, algo comprensible porque la radio fórmula no busca el análisis musical sino dar compañía a sus oyentes, hay, en el periodo estudiado, muchos otros textos que atacan a otras cadenas de radio, televisión, diarios o revistas, por dar una visión, en su opinión, frívola de la música. Incluso Radio 3, emisora en principio cercana a *Rockdelux*, con la que ha compartido trabajos de periodistas como Jesús Ordovás, Diego A. Manrique o Tomás F. Flores,

su actual director, recibe duras palabras en los editoriales de Santi Carrillo, como "Una vuelta de tuerca más" (número 80, noviembre de 1991). En él, el director de *Rockdelux* anuncia al lector algunos cambios en la maquetación, pero aprovecha además para arremeter contra las revistas *Boogie* y *Top Rock*, las emisoras de radio *Los 40 Principales* de la Cadena SER y Radio 3 de RNE –"un insulto a la inteligencia"– y Radio Televisión Española.

> En este tiempo, el criterio ha impuesto su ley y hemos abierto las orejas a cualquier tipo de música, seleccionando contenidos y procurando que el engranaje de la industria nos afectara lo menos posible. Otras revistas lo intentaron y acabaron pagando cara su ñoña dependencia (*Boogie*, *Top Rock*). En unos tiempos en los que no existe alternativa radiofónica a la fórmula 40 más que en programas especializados de emisoras municipales –oír Radio 3 es un insulto a la inteligencia– en que prácticamente casi todos los programas musicales de TV parecen ideados para subnormales profundos o para adolescentes sin recursos mentales… (Carrillo, 1991, *Rockdelux* 80, noviembre, p.3).

La acusación vertida a las revistas mencionadas alude a la dependencia de la industria musical –las considera medios de publicidad encubierta, algo que ya denunciaba *Vibraciones* en los setenta como mal endémico de la prensa musical española–, mientras que la mención a la televisión pública se traduce en multitud de artículos en los que se considera muy pobre y mal dirigida la oferta musical. En cuanto a Radio 3, la crítica a esta emisora no es tan obvia como la que se hace de modo tradicional y sistemático a la radio fórmula, por definición, en el otro extremo de una revista de crítica y análisis musical como *Rockdelux*. En un editorial de 1994 (número 106, marzo), Gerardo Sanz advierte de que la imaginación está desapareciendo de Radio 3. Ubica el comienzo de lo considera un "naufragio" en el momento en el que la emisora pública suprime "Caravana de hormigas", programa dirigido por Juan Francia y Jesús Beltrán, en 1989. Así recoge la noticia en su edición del 21 de septiembre el diario *La Vanguardia*.

> Sus responsables, Juan Francia y Jesús Beltrán, se habían venido quejando de recortes, trabas y prevenciones hacia el programa desde la llegada de Luis Solana. Durante el verano, los responsables del programa supieron que éste iba a desaparecer del esquema de la nueva temporada. Negociaron que se trasladase al fin de semana, pero al sospechar que estos acuerdos no iban a cumplirse, decidieron dimitir el pasado viernes, día en que ya no dejaron entrar en el locutorio a Jesús

> Beltrán, a pesar de las llamadas de los oyentes interesándose por el futuro del programa (*La Vanguardia*, 1980, consultado el 1 de octubre de 2014).

La eliminación de "Caravana de hormigas" es la primera de muchas. Luis Solana llega a la dirección de RTVE en lugar de Pilar Miró, en enero de 1989, lo que comporta muchos cambios de importancia en la radio pública española, como la polémica decisión de autorizar la emisión de publicidad en Radio 2 y Radio 3 para reducir gastos. En octubre de 1990, Radio 3 se transforma en emisora musical, pese a la petición de los trabajadores de la empresa de mantener los programas guionizados y los espacios de participación del oyente, elementos que, hasta entonces, eran señas de identidad de la emisora. Así lo cuenta *El País* el 9 de septiembre.

> Radio 3, de radio Nacional de España (RNE), será reconvertida a partir del mes de octubre en una emisora eminentemente musical, al estilo, según los responsables de los programas actuales, de las normas al uso de las radios de frecuencia modulada (FM) privadas, donde lo importante no es que la música se escuche, sino que acompañe (Castilla, 1990, consultado el 19 de enero de 2013).

El mismo artículo, redactado por Amelia Castilla, recoge las declaraciones de Carlos Tena, que ya ha aparecido en más de una ocasión en esta investigación. El periodista madrileño no aceptó la oferta de incorporación a la cadena que recibió por parte de la nueva directiva.

> Les auguro un futuro muy oscuro […] Van a perder su actual audiencia para ofrecer lo mismo que ofrecen otras cadenas de frecuencia modulada. Es muy triste que desaparezcan ciertos programas de una radio pública […] Desaparecerá el estilo, el color y el aroma. Algunos musiqueros cambiarán hasta de manera de hablar cuando empiecen a entrar los mensajes publicitarios y tengan que interrumpir el programa (Tena en Castilla, 1990, consultado el 19 de enero de 2013).

La mención que hace Amelia Castilla en el párrafo anterior a la función de la música como acompañamiento, y no como contenido con entidad propia, en la nueva Radio 3, explica el rotundo desmarque de *Rockdelux* respecto a Radio 3 en los noventa. Cobran sentido palabras críticas de Santi Carrillo sobre la programación de la cadena y el papel que juega en ella la música. Se publican muchas menciones al asunto en editoriales y demás artículos de *Rockdelux*, que se lamenta por la desaparición de programas como "Jack el despertador", "Tris tras tres", "La barraca" y "Perfil del ruedo", pero más aún por la nueva línea que adquiere la emisora. El

editorial más elocuente sobre este tema es el de Gerardo Sanz en marzo de 1994 (número 106). Gerardo Sanz incide en el criterio musical que, a su parecer, ha desaparecido de Radio 3.

> Desde que, en 1986, un directivo de RNE afirmara que Radio 3 solo la oían "putas, presos y maricones"[45], ha llovido mucho. Tanto que, después de ese proceso de destechado que comenzó con la eliminación de "Caravana de hormigas", continuó con la supresión de los informativos, y finalizó con la abolición de todo elemento creativo, los estudios de la Casa de la Radio permanecen inundados de medianía. Ahora no la escuchan ni siquiera putas, presos y maricones –putas, presos y maricones quizá, pero inteligentes–, solo descerebrados o almas impenitentes resignadas al "no hay más remedio" –de ahí vuestros votos "obligados" (ver pág. 20)[46] – de la dictadura del dial. ¿Servicio púbico una radiofórmula? Y, aunque así fuera, ¿Con qué fin? ¿De qué sirve pinchar El Inquilino Comunista si se intercala entre media hora de Manueles Illanes y Celtas Cortos? […] Radio 3 dilapida erario público intentando, que no consiguiendo, robarle audiencia a otras propuestas infinitamente más rentables. Y coherentes, porque la única diferencia estriba en que, mientras éstas no ocultan su apego por el dinero, Radio 3 malea al oyente con un paripé de criterio […] De esa radio fresca, irreverente y empirista solo queda un recuerdo; un abrigo para los nostálgicos, algo insignificante ante la urgencia actual. Los nuevos cachorros devoran el pasado y, con él, los restos del naufragio de Radio 3. Fuego al fuego; ni una lágrima (Sanz, 1994, *Rockdelux* 106, marzo, p.3).

Las palabras de Gerardo Sanz son claras; acusan a Radio 3 de pretender ser un servicio público imitando a una radio fórmula. Su voz es la de una indignación latente que se respira en los entornos periodístico-musicales de mediados de los noventa.

> El problema no es que copiasen a Los 40, el problema es que lo hicieran siendo una radio pública; eso era lo que nos indignaba a todos. Y ojo, porque Los 40, con toda la crítica que se le pueda hacer, era una radio donde los oyentes votaban; decidían lo que deseaban escuchar. En Radio 3 no; en Radio 3 se imponía lo que sonaba, eso no hay que olvidarlo (Entrevista telefónica a Patricia Godes, 2013, 15 de junio).

[45] La frase se le atribuye al político Eduardo Sotillos, portavoz del primer Gobierno de Felipe González (1982-1985) y director de RNE (1985-1988).

[46] Al hablar de votos "obligados", Sanz se refiere a los votos de los lectores sobre los mejores programas de radio del año anterior. La cadena mejor valorada es Radio 3, lo que achaca el autor a la falta de competencia.

Lo relatado explica que, en el posicionamiento de *Rockdelux* frente a otros medios, también haya un desmarque respecto a Radio 3. Puede explicar también la dureza con la que la revista acostumbra a referirse a la emisora y a los profesionales que permanecen en Radio 3 tras la polémica reconversión, como Ramón Trecet.

> "Busca la belleza, es lo único que merece la pena en este asqueroso mundo" (Ramón Trecet, mensaje cifrado en clave "poética-de-la-basura" con el que suele despedir su masaje new age en la sobremesa de Radio 3). Es sólo un ejemplo cogido al azar de las excelencias de su poemario de intenciones, aunque detestes la new age, cosa que suponemos, escucha a Trecet algún día: no saldrás de tu asombro. La música es infame, pero su verborrea cósmica es… ¡todavía peor! (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 102, noviembre, p.3).

A lo largo de la década estudiada, pueden detectarse en la revista muchas menciones y alusiones a los medios de comunicación con los que la revista no comulga, prácticamente todos. Periódicos, revistas de la competencia, programas de radio y televisión… el diagnóstico que hace *Rockdelux* sobre el tratamiento de la música y, por extensión, de la cultura en los medios, es desolador. *El País*, su suplemento *El País de las Tentaciones*, *Mondo Sonoro* y *aB*, dos revistas musicales gratuitas nacidas en los noventa, programas musicales de televisión… *Rockdelux* se desmarca de ellos, con alguna salvedad puntual, como el programa de TV3 "Sputnik", aunque no debe ocultarse que el director de la cadena es Francesc Fàbregas –antiguo director de *Rockdelux*–, y que, desde su director, Luis Hidalgo, el programa cuenta con personas muy vinculadas a la revista, como Jordi Fàbregas, Joan Pons y Roger Roca. En todo caso, el programa es considerado por Santi Carrillo como:

> …un oasis de sesenta cortos minutos […] no pretende ser minoritario ni críptico; simplemente rechaza la frivolidad y la tontería […] es ameno, no dogmático ni especialmente profundo, educa el gusto musical y facilita el conocimiento de las letras de las canciones en el subtitulado (Carrillo, 2001, *Rockdelux* 190, noviembre, p.75).

Se recupera el editorial de Santi Carrillo pese a ser de 2001 porque se refiere a una trayectoria de doce años, los que lleva en emisión "Sputnik" cuando escribe el texto. "Sputnik" es la excepción en un ámbito, el de la televisión, en el que la música no recibe un tratamiento acorde a su importancia, tal y como se entiende en *Rockdelux*. La llegada de la desregulación televisiva comporta el desembarco en 1990 de cadenas privadas, cuya actividad se observa con

escepticismo desde *Rockdelux*. Como se deduce de sus editoriales, las cadenas privadas no supondrán una mejora en la oferta musical ni en la profundidad con la que se aborda la música en televisión, una oferta basada en actuaciones en *playback* de los artistas más promocionados. Tampoco los pocos programas con música en directo, como "Séptimo de caballería", presentado en RTVE por Miguel Bosé, serán bien recibidos en *Rockdelux*, que observa su llegada con la misma desconfianza cargada de ironía con la que se refiere a las diversas galas solidarias que comenta Jordi Bianciotto en su espacio mensual de opinión "Desde el mundo real", o la que dirige a los Premios Amigo o Premios Ondas a través de decenas de artículos y editoriales. Los Premios Ondas, en concreto, son objeto de una crítica demoledora en los editoriales de Santi Carrillo o de otros firmantes, en los que se duda seriamente de la honestidad de los premios concedidos cada año por parte de la industria musical española. El editorial de Santi Carrillo se titula "Ondas 96, sobresaliente viene de sobre" (número 137, enero de 1997).

> ¿Y no es irónico considerar a Héroes del Silencio como mejor grupo en directo cuando, por suerte, nunca más volverán a pisar un escenario? ¿O agasajar a Los Del Río como si hubieran solucionado los problemas del globo con "Macarena"? Éstas son solo algunas perlas de los premios Ondas 96, creados para "distinguir los trabajos más sobresalientes". Si echamos una ojeada a los galardonados en los últimos años, vemos que se repiten varios nombres, como Luz, Ketama o Héroes del Silencio. Esta coincidencia indica dos cosas: o que en España solo existen estos artistas, o que hay una "mano negra" interesada en recompensar siempre a los mismos, abortando cualquier atisbo de creatividad. La justificación de este "expediente X" se esconde tras el eufemismo de la "decisión de un jurado independiente", formado por profesionales de la misma industria que, cómo no, barren para su casa, todo ello para convencernos de que son los premios más prestigiosos del país (Carrillo, 1996, *Rockdelux* 137, enero, p.15).

3.4.4 VALORES MUSICALES Y EXTRA MUSICALES DE LA ESCENA SEGÚN ROCKDELUX

En la visión de *Rockdelux* sobre la escena indie de España, deben diferenciarse dos fases: una primera de entusiasmo y apoyo incondicional y una segunda marcada por una mirada crítica y el escepticismo. Todo ello sucede, aproximadamente, desde 1990 hasta 1996. Como se ha explicado, tras el *boom* de ventas de Dover (medio millón de copias vendidas) y la disolución de Penelope Trip, grupo fundamental de la escena y último superviviente de la gira fundacional Noise Pop 92, *Rockdelux* llega a 1998 con un mensaje entre crítico y decepcionado ante una

escena que no ha revolucionado el panorama tanto como se esperaba. Ya se ha visto que la escena indie se da claramente por zanjada en el informe "La edad del indie" de 1998, de la que se ha extraído en otro apartado la frase de Xavier Cervantes: "Los mejores frutos se recogen cuando la escena, autocomplaciente corralillo, ya ha desaparecido".

a) UN RECORRIDO INVERSO: DE LA DECEPCIÓN FINAL AL ENTUSIASMO INICIAL

En este apartado, se propone al lector hacer un camino en sentido contrario al cronológico. Así, se identifican primero las razones por las que *Rockdelux* da por cerrada, de forma paulatina, una etapa histórica en la música popular española. A partir de esas razones, se regresa en el tiempo hasta el momento en que todo comienza, un momento de entusiasmo caracterizado por el deseo de hallar un relevo generacional y estilístico en la música pop rock española, combinado con la aparición de nuevos grupos en diversas regiones de España.

¿Cuándo comienza a advertir la revista esa autocomplacencia que menciona Xavier Cervantes? El análisis de contenido realizado señala como punto de inflexión nítido el editorial del propio Cervantes titulado "La hoguera de las vanidades" (número 112, octubre de 1994).

> El mimetismo es el peor mal de la independencia noisera española. Cierto que la infraestructura del invento y la pericia instrumental del 80% de los músicos no alcanzan niveles mínimamente dignos, pero el gran problema sigue siendo el mismo: el plagio como modus operandi. Los grupos que intentan escapar del envase noise-pop (prácticamente todos) aprovechan cualquier papel impreso para recordar que, de la explosión independiente, "al final solo quedarán los mejores". Pues bien, el final ha llegado. Es hora de afilar el acero. Se acabó la condescendencia con las toscas réplicas del primer estadio ruidoso (Cervantes, 1994, *Rockdelux* 112, octubre, p.3).

Antes de entrar a fondo en ese párrafo, de desentrañar el significado que encierra una palabra como "noise", -vacío aún de significado para el lector-, es necesario señalar que, en el mismo número de octubre de 1994, se reserva una andanada igualmente agresiva para uno de tantos grupos de la escena indie de aquellos días, que acaba de publicar su primer disco. Los Canadienses, al poco de leer esta reseña que Cervantes hace de su disco, deciden separarse.

> Ahora que hasta Mascis se copia a sí mismo, ha llegado el momento de repartir mamporros. Que me perdonen los que se sientan afectados, pero es que acabo de

> realizar un ejercicio, recomendable por lo esclarecedor, aunque de una crueldad excesiva. La tabla de gimnasia musical ha consistido en coger los discos nacionales de noise sección Sonic-Pavement-Jr. editados en los últimos meses, sentarse frente a la cadena (a poder ser hi-fi, pero dado el nivel de algunas grabaciones, casi da lo mismo) y escucharlos de una sola tacada. Salvarás un par. Al resto los puedes someter al detector de plagios. La máquina empezará a pitar frenéticamente. ¡Esa melodía! ¡Esa construcción rítmica! ¡Esa distorsión! ¡Esos finales acoplados! ¡Ese estribillo! ¡Ya está bien de utilizar a Neil Young y a los Beatles para defenderse y/o desmarcarse! ¿Qué habrá hecho el pobre dinosaurio para que otros se sirvan de su nombre para encubrir querencias garageras? En los diccionarios, hacia la mitad, más o menos, aparece una palabra de cinco sílabas: imaginación. ¿La conocen? En la O se pude encontrar otra: originalidad: luego, en la P: personalidad. Los Canadienses no fueron los únicos que hicieron novillos cuando se explicaba el significado de esas tres palabras, pero sus compañeros de fuga (The Frankenbooties, por ejemplo) se me han escapado. En la mayoría de las canciones de su primer álbum, Los Canadienses de Valencia saquean y copian. Ya no son unos principiantes (funcionan desde el 89, fueron segundos en el concurso de maquetas de *Rockdelux* de 1991 y grabaron un EP en 1992), pero la experiencia no les ha enseñado a esquivar el plagio. Ni siquiera se molestan en disimular. Alguien les dijo que parecerse a Dinosaur Jr. era bueno y, venga, a por Mascis: entre ellos se dieron cuenta de que Sonic Youth son de los más cool y se amorraron al cántaro. ¡Ah, Pavement!: Pues ¡hala!, otro chorrito de cubata noise de garrafa. Qué morro. ¿Me preguntas qué pasa entonces con Australian Blonde, Parkinson DC o El Inquilino Comunista? a) Los asturianos suenan frescos y sus estribillos bien valen un disco. b) Los catalanes suplen con personalidad sus carencias de originalidad e imaginación. c) Los vascos incluso empiezan a ser imitados. Mal andamos. Casi hubiera preferido que me engañaran copiando a un par de desconocidos grupos de Oregón. Oh, cielos, soy una bruja perversa que no apoya a la escena. Pamplinas. Atentamente (Cervantes, 1994, *Rockdelux* 112, octubre, p.62).

Para octubre de 1994, la postura de *Rockdelux* es muy clara. Terminada la fase de confianza, es hora de exigir más o dejar de apoyar. Xavier Cervantes explica que, pese a ser una reseña surgida de su opinión personal, los responsables de la revista pensaban parecido, por lo que decidieron darle a ese mensaje la dimensión y el espacio propios de un editorial.

> Lo de Los Canadienses, sí… No he hablado con ellos. Hablé una vez con la manager, Gemma del Valle, de Subterfuge, justo cuando hice la reseña, y me dijo que tras haberla leído uno de los músicos había estado vomitando varios días, que el grupo lo iba a dejar. En fin, no voy a asumir más responsabilidades de las que tengo. La famosa reseña de Los Canadienses la hago en la misma página en la que hago una de Tindersticks, creo recordar. Santi Carrillo o Juan Cervera podían haber dicho, mira, esta crítica es muy mala así que no la publicamos, pero no pensaron así, sino que la publicaron y una vez maquetada hablaron y dijeron, bueno, deberíamos reflexionar sobre esto y hacer un editorial ya, y me lo pidieron a mí. Entiendo que suscribían lo que yo había escrito, porque si no, no lo pasarían a un editorial (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

Santi Carrillo refuerza la importancia de este editorial de Xavier Cervantes cuando le explica a Nando Cruz que este texto estaba preparando el "cambio de paradigma".

> Por muy increíble que parezca ahora, quizá ya era demasiado tarde y, además, tuvieron la mala suerte de que Xavier Cervantes, harto ya de tanto mimetismo, los destrozó en la crítica y en un editorial que ya preparaba el terreno del cambio de paradigma. Quizá es que nos empezaba a desesperar tan poca ambición. Los Canadienses pagaron los platos rotos (Carrillo en Cruz, 2015, p.806).

Queda claro, según sostienen los datos y los testimonios, que en octubre de 1994 la mirada de *Rockdelux* hacia la escena indie es ya muy crítica. Y de lo recogido en los últimos párrafos se desprenden una serie de conceptos e ideas que conviene retener. En el primer editorial, Cervantes achaca a la escena falta de pericia instrumental y el plagio "como modus operandi", también alude a la calidad de las grabaciones ("a poder ser hi-fi, pero dado el nivel de algunas grabaciones, casi da lo mismo"). Menciona además lo que parece una etiqueta ("noise", que significa ruido en inglés) que opera como un paraguas bajo el que, al parecer, se protegen esos grupos. El uso que hace Xavier Cervantes del concepto noise no es positivo, todo lo contrario ("envase noise pop" denota falta de personalidad, y "cubata noise de garrafa" falta de calidad). Además, traduce la palabra noise para identificar el ruido como un primer estadio de algo ("primer estadio ruidoso"), de lo que se desprende que el noise o ruido tal vez no sea algo malo, sino algo que tuvo validez en su día, pero que debe llevar a algo distinto una vez evoluciona.

En la reseña del disco, Cervantes incide también en la falta de originalidad de los grupos y en el plagio por sistema aunque, acudiendo al símil que titula el editorial, salva de la quema a tres

grupos: Australian Blonde, Parkinson DC y El Inquilino Comunista. Lo hace por diversas razones: al primero por su frescura y sus estribillos, al segundo por su personalidad y al tercero por empezar a ser imitado, es decir, a crear escuela. Y hay algo más que se debe retener: la falta de ambición. Dice Santi Carrillo que en *Rockdelux* empezaban a estar "desesperados" por esa falta de ambición que detectaban en gran parte de los grupos. El propio Santi Carrillo escribe, a propósito del concurso de maquetas de *Rockdelux*, un editorial ("En cinta", número 133, septiembre de 1996) en el que incide en este aspecto. Es significativo el hecho de que el director de *Rockdelux* hable de la escena indie nacional como parte del pasado ("…es cierto que hubo una ligera conmoción…"), no ya en 1998, como hemos visto hasta ahora, sino dos años antes, en septiembre de 1996.

> Es cierto que hubo una ligera conmoción con la escena indie, pero, curiosamente, las propias aspiraciones –o limitaciones– de estos grupos parecen tan efímeras como caprichosas: unos años de rock'n'roll y después a ejercer de abogados, notarios o lo que les toque por tradición familiar. Y así no parece posible dar el salto (Carrillo, 1996, *Rockdelux* 133, septiembre, p.19).

Es una reflexión en voz alta sobre el papel que juega *Rockdelux* en los noventa como impulsor de la escena indie española mediante su concurso de maquetas, plataforma de lanzamiento de grupos emblemáticos de la escena como Penelope Trip, Los Planetas y Nosoträsh. Recordando aquella época y la labor que llevaba a cabo la revista como impulsora de aquellas ideas musicales, Santi Carrillo destaca en el editorial un "amateurismo desesperante mezclado con *estrellitis*". La revista tenía esperanza sobre esos grupos nuevos, pero también sus reservas.

Se retoma ahora el editorial de Xavier Cervantes ("La hoguera de las vanidades", número 112, octubre de 1994). El redactor da en él algunas claves más, importantes para la investigación.

> Sólo escaparán quienes sepan combinar imaginación, originalidad y personalidad y consigan comunicar o sugerir emociones en lugar de influencias. El elogio continuado propicia el inmovilismo. Las nubes están llenas de castillos que se desmoronan con las primeras brisas de otoño. Si público y prensa somos tontos, será que nos merecemos la sopa boba. Y entonces, los sellos independientes hacen bien al darnos no ya dos, sino hasta tres o cuatro cazos. Allá cada cual con su conciencia. Podemos cerrar los oídos y sonreír complacientes (Cervantes, 1994, *Rockdelux* 112, octubre, p.3).

Aquí asoma con claridad meridiana la responsabilidad de una revista en el arte del que habla. *Rockdelux* sabe que la tiene, y del párrafo se infiere que *Rockdelux* ha caído en el "elogio continuado". Y hay algo más. Un comentario sobre las compañías independientes que, por lo que se interpreta, están publicando discos de escasa calidad porque la crítica es decir, las revistas y la radio, lo permiten. Xavier Cervantes sugiere que no se está siendo crítico con la escena, o que no se ha sido crítico hasta ese momento, por lo que las discográficas independientes (las indies) continúan un juego que no beneficia a nadie: a los músicos, porque se pierden en el inmovilismo, a los críticos, porque les siguen llegando discos exactamente iguales, y a los aficionados, porque no encuentran nada interesante ni en los discos que compran ni en las revistas que hablan de ellos. Y así se llega a esa palabra que el mismo autor emplea años más tarde en "La edad del indie", número 152, mayo de 1998): autocomplacencia.

Sobre ese "elogio continuado" en el que, sin señalar a nadie en concreto, Xavier Cervantes engloba a la prensa musical especializada, Tito Pintado, de Penelope Trip, aporta algo más de información en una entrevista reciente de Nando Cruz.

> Todo era un poco… ¿"paternalista" es la palabra? Se mimaba mucho a ese tipo de grupos indies o noise. Prácticamente siempre tenían buenas críticas. Y eso no es bueno. Tampoco es cuestión de hacer la crítica destructiva como la que podían hacer los ingleses, pero en España se pasaban demasiado, Incluso con nosotros lo notábamos. Nos trataban bien y lo agradecíamos, pero no nos parecía muy realista (Pintado en Cruz, 2015, p.805).

De las palabras del músico asturiano se deduce que esa "Indieland", ese "corralillo indie" un tanto desprovisto de realismo del que *Rockdelux* se desmarca –como se ha visto varias veces–, no estaba solo en los grupos y las salas que los programaban, sino también en la propia prensa, que tiene su parte de responsabilidad, de acuerdo con el editorial de Xavier Cervantes en 1994, por su "paternalismo", en palabras de Tito Pintado.

El discurso de *Rockdelux* no se plasma solo en los textos de sus redactores. Las ilustraciones, especialmente en la sección de cartas de *Rockdelux* y en las páginas de cómic de Factory, inciden en la crítica, en este caso humorística pero igualmente punzante, de los grupos que componen esa escena indie española que por un lado se promueve pero por otro lado se trata con cierta condescendencia. Las alusiones a los grupos nacionales, a su falta de competencia y a su tendencia al plagio, alimentan gran parte de los contenidos de la sección de *Círculo Primigenio*. Juanjo Sáez, fundador del colectivo barcelonés, lo explica.

> Los del *Círculo Primigenio* éramos un grupo de amigos […] Unos estudiábamos en la Massana[47] y otros en la Joso, una academia de cómic. Entonces, todo el mundo hacía fanzines de cómics underground de yonquis, heavies, punkies y porreros, y un verano se me ocurrió hacer algo que no tuviera nada que ver con eso. No hicimos un fanzine para apoyar ninguna escena. Lo nuestro era una visión externa y de cachondeo. Era también por el carácter gruñón que tenemos. Era nuestra forma de divertirnos y de reírnos de todo. Y de nosotros mismos. En los conciertos de la final del concurso de *Rockdelux* repartimos el fanzine. Lo vendíamos a cincuenta pesetas. Ese mismo día Santi [Carrillo] nos dijo que nos pasáramos un día por la revista. Empezó a correr el bulo de que nos iban a fichar. Y cuando nos ficharon en *Rockdelux*, fue un hito: "¡Se nos ha reconocido nuestra importante labor!", Empezamos con una sección para el *Factory*. No recuerdo ninguna directriz. Solo que Santi me pegaba muchas bullas por las faltas de ortografía. Se sentaba a mi lado y me las hacía corregir: uve, coma… Estábamos muy obsesionados con los grupos que copiaban a los de fuera. Y caricaturizábamos a grupos que ni recuerdo quiénes eran- ¿Yellowfinn? "Swine Pox? ¿Quiénes eran? (Sáez en Cruz, 2015, p.585).

Ilustración 16. Círculo Primigenio en Factory nº 7 (julio de 1995. p.64)

En este punto, es interesante recuperar un texto publicado en *Rockdelux* en el año 2001. Pese a encontrarse fuera del arco temporal estudiado (número 182, febrero de 2001), alude directamente a la década de los noventa, y a un grupo, The Pribata Idaho, que aparecía en la

[47] Escola Massana, Centre D'art i Disseny de Barcelona

nómina del indie español confeccionada por *Rockdelux* en 1998. Se trata de una noticia breve acerca de la disolución del grupo madrileño. En un comunicado de prensa, The Pribata Idaho dan las razones por las que abandonan. Entre otras, mencionan la falta de pretensiones, es decir, de ambición, y la falta de auto crítica.

> En un aleccionador y lúcido comunicado de prensa, insólito también por su franqueza, Ernesto González, Manuel Serván y Pedro Miguel del Amo reconocen que la falta de pretensiones y la ausencia de autocrítica han sido determinantes en su decisión. "Con la certeza de que la falta de pretensiones no es un defecto de forma pero sí de fondo, y de que cualquier manifestación artística puede malvivir sin pretender, hemos intentado hacer válida y creíble una propuesta humilde y modesta, sin tener en cuenta que, lejos de ayudarnos a crecer, alimentaba el halo amateur que siempre han sabido ver otros en nuestro trabajo. La falta de autocrítica, por su parte, se ha convertido en la peor compañera de viaje y en el alimento de la autocomplacencia que nos asedia desde que alguna vez nos creímos importantes por el hecho de vender más de tres mil copias y de ser pinchados con regularidad en la radio" (Cervantes, 2001, *Rockdelux* 182, febrero, p.64).

"Aleccionador", "lúcido" e "insólito". Son las palabras de Xavier Cervantes para introducir el comunicado de prensa de The Pribata Idaho. El grupo podría haber dado cualquier otra razón para justificar el cese de su actividad, pero explica que ha sido la falta de pretensiones y de autocrítica la que les ha impedido avanzar. En un fugaz comentario, señalan también a Radio 3 como uno de los medios que contribuyó a lo que también ellos, igual que Xavier Cervantes, llaman "autocomplacencia". En el elocuente comunicado de The Pribata Idaho, se explica que la falta de autocrítica y la visión siempre positiva –paternalista, según Penelope Trip–, de los medios que hablaban sobre ellos los condujo a un "amateurismo prolongado", en el que no podían encontrar la vía para evolucionar o crecer como grupo.

No están muy lejos de sus planteamientos las declaraciones de David Rodríguez en la entrevista que le hace *Factory* a su grupo Beef (número 4, octubre de 1994). El grupo surge de la reencarnación de Bach Is Dead, uno de los cuatro grupos participantes en la gira Noise Pop 92. Con la distancia del año y medio transcurrido, David Rodríguez recuerda el disco que publicó aquel grupo como una obra deficiente, pese a los elogios que recibió en *Rockdelux* en su día.

> …consciente de lo poco que ha hecho (de momento) para merecer todo lo bueno que se ha dicho sobre él y, más en concreto, sobre Bach Is Dead. "Sacamos un

> disco pésimo. El hecho de que en aquel momento fuese prácticamente lo uno que había salido en ese estilo junto con Penelope Trip no justifica que fuese malo […] Teníamos mucha más imaginación de lo que la gente supone. A nivel escénico éramos pésimos, pero creo que merecimos mucha mejor suerte. Lo que ha quedado plasmado no hace justicia a lo que podíamos haber llegado a ser. Ahí había gente inquieta –no, no era yo– que tenía bastantes ideas (Rodríguez en Cruz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.57).

Al acudir a las entrevistas concedidas por el grupo, pueden hallarse algunas claves más. En enero de 1995 (*Factory*, número 5) Jorge Palomar (todavía con el seudónimo *Macondo*) dedica una página a entrevistar al trío poco después de haber publicado su segundo disco, *Sueroine* (Munster 1994). Desde la entradilla, queda claro que al redactor le entusiasma el grupo.

> Son, junto a Valendas, la coartada sixtie de Munster: Melodías frescas, guitarras jugosas y un amor apasionado por sonidos del pasado que no impide que suenen absolutamente contemporáneos (Palomar, 1995, *Factory* 5, enero, p.35).

De la primera pregunta del redactor, y de la respuesta que le da la banda, se deduce que el disco anterior del grupo (*Cactus Juice*, Munster 1992) tenía importantes carencias de producción. Los músicos reconocen que los medios fueron indulgentes con ellos pese al pobre sonido que presentaba ese disco. Lo que años más tarde entenderán como una perjudicial falta de crítica, en 1995 lo valoran como una muestra de confianza hacia ellos por parte de la prensa.

> ¿Os arrepentís de *Cactus Juice*? De cómo quedó, sí. El sonido es pobre. No cumplimos con una cierta expectación que habíamos creado con la maqueta. Los medios se portaron benévolamente, no nos masacraron por ello (The Pribata Idaho y Palomar, 1995, *Factory* 5, enero, p.35).

De entrada, el grupo reconoce un tropezón al comienzo en su carrera; un primer disco de sonido pobre que, sin embargo, no les acarrea duras críticas. El comienzo de la entrevista es particularmente interesante porque arroja luz sobre el papel de la crítica musical. No es dura con ellos, más bien los alaba. Seis años después, se retirarán precisamente por eso.

El editorial de Xavier Cervantes que hemos visto antes (número 112, octubre de 1994), ayuda a fijar el momento en el que *Rockdelux* decide terminar con la autocomplacencia de los grupos de los que trata en sus páginas y ser una revista verdaderamente crítica. Pero, para hallarlo con mayor precisión, habría que ir hacia atrás en el tiempo. Cuatro meses antes de que Xavier

Cervantes hable de "afilar el acero", Gerardo Sanz escribe otro editorial, titulado "Amanece, que ya es bastante" (número 109, junio de 1994), que anticipa en cierto modo la carga crítica de Xavier Cervantes, aunque con menor intensidad. En su caso, Gerardo Sanz –autor de una entusiasta crónica del festival Noise Pop 92 año y medio antes– utiliza el símil de un juicio en el que la escena indie como tal se sienta en el banquillo y escucha los argumentos del fiscal.

> A pesar de que periódicamente la defensa aporta testimonios –discos de grupos evolutivos, conciertos más profesionales, publicaciones modestas pero cuidadas– en apariencia concluyentes, el ministerio fiscal continúa reduciéndolos a pura pirotecnia. ¿Por qué? En gran medida, pon los vicios adquiridos – ¡diantre, qué celeridad! – por el estamento autoproclamado alternativo. A saber, tipos que creen que su mierda huele diferente pon el mero hecho de formar parte de una banda, fanzines de presunta referencia que, con una candidez que espanta, se delatan – "Scott Walker (no entendemos ni sabemos a quién se refiere)", escriben–, *popes* de la crítica que exigen que se agradezca su paternalismo momificado, sellos que padecen un mezquino quiero y no puedo multinacional y promotores que lo son solo de su economía personal, maltrecha, sin duda, por su incompetencia en otros campos ahora en barbecho. Y además, ese paripé de comportamientos *hard-boiled* y puñaladas traperas que siempre termina con el consabido examen de conciencia: "esto no ayuda en nada a que se consolide algo por lo que todos estamos luchando...". Y luego está el público o, mejor dicho, no está… (Sanz, 1994, *Rockdelux* 109, junio, p.3).

Gerardo Sanz reconoce en su editorial de 1994 que hay detalles que invitan al optimismo, como los conciertos más profesionales de los grupos partícipes en la escena, y las publicaciones (los fanzines) que empiezan a estar más cuidados en su factura. Pero no es suficiente; también advierte una falta de preparación alarmante en la gente que elabora esos fanzines, alude a lagunas informativas que tienen como consecuencia artículos escasamente válidos. En cuanto a los propios grupos, advierte arrogancia y vanidad en algunos de ellos. Hay un comentario dirigido a los medios que alientan el inmovilismo, que actúan con "paternalismo momificado", lo que nos lleva a lo que explica Tito Pintado, del grupo Penelope Trip (Cruz, 2015): ("…prácticamente siempre tenían buenas críticas. Y eso no es bueno"). Fácilmente se puede intuir en el editorial de Gerardo Sanz que *Rockdelux* está a punto de endurecer su postura respecto a muchos grupos de la llamada escena, de ser mucho más crítica de lo que había sido antes. Sanz dedica una frase también a los sellos discográficos, a los que Xavier Cervantes se

refiere meses después con un "…los sellos independientes hacen bien al darnos no ya dos, sino hasta tres o cuatro cazos…". Sanz, en la misma línea, habla de un "mezquino quiero y no puedo internacional". En definitiva, lo que Gerardo Sanz advierte en la escena indie española de 1994 es paternalismo, inmovilismo y grandes dosis de incompetencia, tanto en músicos como en los promotores y los medios que les dedican su espacio. Termina aludiendo a un aspecto importante: el público, de quien llega a decir que es una entelequia. La asistencia a los conciertos es tan pobra que hace pensar a *Rockdelux* en la verdadera dimensión de esa agitación independiente que, al principio de los noventa, parecía poder ser una alternativa real y un relevo cultural significativo a los ochenta y a la "movida" que caracterizó ese decenio.

El de Gerardo Sanz es un editorial que, parafraseando a Santi Carrillo, ya "preparaba el terreno del cambio de paradigma", en junio de 1994. De modo que, pese a que el informe-compendio a toro pasado "La edad del indie" se publica en primavera de 1998, cuatro años antes, en 1994, la revista advertía preocupantes síntomas de agotamiento en ese indie nacional al que se da en llamar escena. Gerardo Sanz explica, no sin crítica, el porqué del uso de esa palabra, en un editorial ya mencionado en otro capítulo.

> …cada vez que uno se encuentra con algún actante de la "escena" –término correcto, una de sus acepciones señala: manifestación en que se descubre algo de aparatoso, teatral y, a veces, fingido para impresionar el ánimo– independiente en viaje de negocios o de placer… (Sanz, 1994, *Rockdelux* 109, junio, p.3).

César Estabiel, llegado a *Rockdelux* en mayo de 1994 procedente del fanzine *Las Lágrimas de Macondo*, menciona la reseña de Los Canadienses a cargo de Xavier Cervantes y explica los peligros de una frase que, al parecer, se convierte en recurrente muletilla periodística en los círculos cercanos al indie nacional de esa época. El extracto pertenece a un reportaje titulado "El indie cumple veinte años" que el madrileño elabora para la web numerocero.es.

> Todos estamos en el mismo barco. Semejante reprimenda empieza a funcionar como argumento para mantener a raya las primeras críticas a la calidad –o falta de originalidad– de los nuevos grupos. La del estreno de Los Canadienses en *Rockdelux* expone a las claras que ya no se puede acudir a la fiesta de cualquier manera. Había que cerrar el grifo (Estabiel, 2013, consultado el 8 de enero de 2013).

Año y medio más tarde, César Estabiel aclara la reprimenda a la que se refiere en el artículo anterior (Cruz, 2015). Cuenta que, cuando él empezaba a escribir en *Rockdelux*, existía una consigna en el periodismo especializado de "hacer escena", es decir, de no criticar con dureza a los grupos que empezaban a conformar esa escena, pese a las carencias que tuviesen. Explica que Julio Ruiz, uno de los principales difusores de la misma desde Radio 3, le reprobó severamente por una crítica que había escrito en la que no ponía bien a uno de los grupos que emergían.

> Julio Ruiz se enfrentó a mí una vez diciendo que yo aún no había entendido que estábamos todos en el mismo barco. Él no entendía qué hacía yo despotricando de esto, con lo que había costado levantarlo y con los años que llevaba él en la radio intentando consolidar esto. Eso de "hacer escena" siempre me ha chirriado mucho (Estabiel en Cruz, 2015, p.805).

Nando Cruz da turno de réplica a Julio Ruiz en la misma página.

> ¿Qué no todo el mundo es bueno? Por supuesto, pero en ese momento no era políticamente correcto pegarle un viaje a alguien. Sobre todo, por las toneladas de ilusión que se ponen al hacer un disco. Esa era la perspectiva general. Y la mía es que yo nunca he puesto a parir a nadie (Ruiz en Cruz, 2015, p.805).

De las palabras de ambos se deduce que Radio 3, que es en ese momento la única emisora de cobertura nacional que presta atención a la escena indie emergente en España, tiene una actitud muy favorable hacia esos nuevos grupos y discos, y no muestra una mirada crítica hacia la escena para no hacerla tropezar nada más empezar a andar.

> Puede ser que se nos fuera la mano con el apoyo a las bandas que llegaban, a veces lo pienso. Pero era un momento ilusionante; algo estaba sucediendo de verdad en la música española, y todos deseábamos que algo sucediera. ¿Cómo no íbamos a celebrar cada maqueta, cada concierto? ¿Cómo no íbamos a pinchar a esos grupos y darles todo nuestro apoyo? (Entrevista a Julio Ruiz, 2013, 30 de enero).

La postura de *Rockdelux* es similar al principio. Intuye, en eso que aún nadie llama escena, (años 1990-1991), un posible relevo generacional y estilístico perfectamente válido que, en palabras de César Estabiel, pueda "ventilar la habitación" después de los ochenta. Pero ese entusiasmo inicial se diluye mucho antes que en Radio 3; las críticas al inmovilismo, falta de pretensiones y otras cuestiones que se desarrollan a continuación en este apartado empiezan a

arreciar desde la revista, no así desde Radio 3, que sigue con un apoyo incondicional. En parte, según su compañero en Radio 3, Ángel Carmona, por las características propias del medio.

> La radio, al dar la oportunidad de escuchar la música seleccionada, permite al oyente formarse una opinión crítica. La prensa escrita no puede ofrecer la música de un modo tan directo, debe argumentar mejor las razones por las que considera un artista más relevante que otro. Si pones un disco, lo pones, ya está. No hace falta que digas si ese disco es genial o no. El oyente sabrá lo que piensa. Pero claro, en la prensa no puedes hacer eso (Entrevista a Ángel Carmona, 2013, 29 de enero).

De todo lo expuesto se deduce que 1994 es el año del escepticismo por parte de *Rockdelux*. Un año que comienza con la edición de *Factory*, es decir, con un entusiasta intento de albergar en el temario de la revista lo que sucede en esa escena independiente. De las únicas cuatro portadas para artistas nacionales de la trayectoria de *Factory* salen ese mismo año: Negu Gorriak (número 1, enero de 1994), Penelope Trip (número 3, julio de 1994) y El Inquilino Comunista (número 5, octubre de 1994). El último de los tres sale en octubre de 1994, justo el mes en el que se publica el editorial "La hoguera de las vanidades" de Xavier Cervantes. Un repaso a las portadas de *Factory* a partir de ahí, indica claramente la decepción que se instala en los responsables de la revista al observar el desarrollo de la escena nacional. Australian Blonde son tema de portada en abril de 1995 (*Factory* número 6) pero ya no habrá en la misma más artistas nacionales, solo norteamericanos y británicos. Al mismo tiempo, las corrosivas viñetas de Miguel Ángel Martín y de Susipop (Sergi Padró) hacen sangre cuando se refieren a los grupos protagonistas de esa escena en la que *Rockdelux* advierte por entonces más vanidad y autocomplacencia que los valores artísticos que despertaron su interés años antes.

Por otro lado, octubre de 1994 es, también, el mes en el que *El País de las Tentaciones*, el suplemento de los viernes de *El País*, dedica un primer y extenso reportaje a la escena indie nacional. El suplemento, que nace un año antes (29 de octubre de 1993), sale a la calle el 7 de octubre de 1994 con un reportaje de cabecera: "El virus indie se extiende por España".

> Los lugareños no dan crédito. Desde la primavera, sus tranquilas costumbres se han visto alteradas por cientos de amantes del ruido. Visten desaliñados, con camisetas de sus grupos preferidos y viajan para ver la nueva agitación de bandas españolas, el llamado rock alternativo (Marcos, 1994, 7 de octubre de 1994, p.18).

El periodista Carlos Marcos incorpora el término indie a las páginas de *El País* y desglosa la escena en las escenas locales de Gijón, Madrid, Sevilla, Murcia, Granada y Cádiz. El reportaje propone un censo de grupos a los que presenta con una breve ficha informativa. Es la primera vez que *El País* presta atención a unas maneras artísticas que hasta entonces no había valorado. No deja de ser significativo que, justo en el momento en que *El País* vuelve su mirada hacia a escena indie española, *Rockdelux* se desmarque con editorial tan duro como el de Xavier Cervantes. Lo que para *El País* es súbita novedad ("…sus tranquilas costumbres se han visto alteradas…"), es decir, grupos que cantan en inglés y recurren al ruido, para *Rockdelux* ya no lo es. La revista se desmarca una vez más del diario; basta recordar que Xavier Cervantes habla de "primer estadio ruidoso" como algo que ya debe estar superado en 1994, cuando para *El País* el asunto del ruido es una absoluta novedad. Del enfrentamiento de *Rockdelux* con *El País* se ha hablado ya, pero puede ser oportuno recuperar un editorial de Gerardo Sanz publicado en 1994 (número 106, marzo).

> En otra de sus brillantes sabatinas intempestivas, el gran Gregorio Morán –una de las plumas más interesantes del país, que no, por supuesto, de *El País*, geriátrico intelectual de referencia– escribía, con su retranca habitual… (Sanz, 1994, *Rockdelux* 106, marzo, p.3)

"Geriátrico intelectual". Como ya se ha visto, es habitual en *Rockdelux* desmarcarse de determinados artistas y medios recurriendo a símiles sobre la vejez o sobre los dinosaurios, dos recursos muy empleados en los primeros años noventa en la revista. Manifiesta la opinión de *Rockdelux* sobre el diario generalista, nos percatamos de un concepto que ha vuelto a salir en la mirada que cada uno de ellos, revista y periódico, dirigen a la escena indie: el ruido.

Se aborda ahora el comienzo de la escena; el momento en el que *Rockdelux* abraza con entusiasmo los nuevos valores musicales y formales que descubre en grupos muy jóvenes que no están interesados en hacer una música parecida al pop y rock de los ochenta en España. Terminada esa década, y con los correspondientes informes y compendios del decenio publicados a modo de pasillo hacia la nueva década, *Rockdelux* busca un relevo musical a lo que entiende superado. En 1990, Santi Carrillo se deshace en elogios, entusiasmado ante el disco de una banda de Bilbao, Cancer Moon. El director de *Rockdelux* le otorga al disco *Hunted By The Snake* (Polar, 1990) carta de identidad para abanderar de un nuevo género/estilo al que llama, en inglés, "ruido blanco español". Una vez más, aparece el concepto de ruido.

> Bienvenidos a la puesta de largo del spanish white noise. Cancer Moon –tal y como pronostica Blas Fernández– podría ser el punto de fuga más importante de la tensión rock manufacturada hasta ahora en España (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 62, marzo, p.57).

Para comprender lo que *Rockdelux* valora en algunos grupos de principios de la década de los noventa, es oportuno acudir a la definición que hace Diego A. Manrique de la música indie en términos globales e históricos, el indie como alternativa al rock o como rock alternativo.

> El rock ha tenido siempre un componente de exhibicionismo que quedó totalmente desacreditado en los setenta con el punk y la new wave. Básicamente, el indie es matar al padre, romper con las expectativas del show business, que está basado en que el artista quiere complacer al público. Esa negación del ritual es esencial en el indie, una teórica desconfianza hacia la industria y el proceso comercial, cuando en realidad es todo lo contrario: una vez que grabas un disco, quieres que se oiga, quieres girar y tocarlo. La diferencia está en la actitud y en la resistencia a pasar por el aro de las convenciones. De ahí la renuencia a hablar, a presentar canciones, a hacer concesiones, a introducir las canciones como hace Springsteen o a decir la típica frase de "esta canción es del nuevo disco", que es una forma de mensaje publicitario. El repertorio es también parte del discurso, es reivindicar la libertad y exhibir su desprecio de las convenciones, evitando tocar éxitos, por ejemplo (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre).

Ahora que el lector conoce la postura de *Rockdelux* frente a la gran industria musical y los medios de comunicación, la desconfianza –casi rechazo– hacia los grupos que alcanzan grandes cifras de ventas y, en definitiva, su modo de enfocar el hecho musical y lo que podríamos llamar "el sistema", es fácil entender que todo lo que Diego A. Manrique manifiesta en la cita anterior es precisamente lo que convence a la revista de que hay algo válido en los grupos que así se manifiestan. *Rockdelux* penaliza el exhibicionismo, la afectación escénica y la arenga al público. Hay decenas de ejemplos, como la crónica que hace Luis Troquel de un concierto de El Último de la Fila, paradigma del desmarque generacional de la revista, en 1996…

> En un alarde de exhibicionismo, Manolo, ya en el bis, salta la barrera entre persona y personaje, pone en evidencia su divismo y se pasea, micrófono en mano, por todo el local, mientras la gente de uno a otro rincón se agolpa para tocarle, le sigue en

> multitud y le escucha cantar a su lado. ¿Estrella andando entre la gente u hombre normal caminando por el cielo? (Troquel, 1993, *Rockdelux* 96, mayo, p.47).

…o las palabras de Jordi Bianciotto sobre el festival Ayuda en Acción, un año antes:

> No ponemos en duda las intenciones de Ayuda en acción. Pero contemplando la hilarante pantomima de Amistades Peligrosas, la pretenciosa pose de Presuntos Implicados, la limitación expresiva de Antonio Flores –impagable su axioma: "menos Hispasat y más bocadillos de mortadela para la gente"-, la irritante acumulación de tópicos de Revólver e incluso el más bien charlotesco desfile de Mano Negra, es inevitable pensar en el triste destino de los aldeanos de El Salvador y Nicaragua (Bianciotto, 1995, *Rockdelux* 116, febrero, p.19).

La búsqueda de *Rockdelux* coincide con la edición de una serie de discos elaborados por grupos recién formados en diversas provincias españolas, discos editados por nuevos sellos independientes. *Rockdelux* ve en esa actividad discográfica algo que no tardará en llamar "escena", empleando el término habitual en la prensa musical anglosajona; una escena descentralizada y que maneja unos conceptos musicales y escénicos diferentes a los que se habían hecho populares una década atrás. A grandes rasgos, el sonido de determinados instrumentos muy presentes en el pop y el rock, como la guitarra eléctrica, el tratamiento de la voz o el compás de la batería no tienen nada que ver con lo que los productores reputados del pop y rock en España buscaban, un sonido limpio y contundente, en el que los instrumentos sonasen muy diferenciados, la voz estuviese en primer plano y con reverberación para destacar más, la presencia de teclados y sintetizadores, etc. Además, la gran mayoría de los grupos de la eclosión indie nacional cantan en inglés, aunque no lo dominen ni estén preparados para escribir letras en ese idioma, para no parecerse a las estrellas de los ochenta.

Al encontrarse *Rockdelux* con la existencia de algunos grupos nuevos que no exhiben ninguna destreza instrumental, componen y cantan en inglés, reniegan del sonido cristalino de los instrumentos en favor de la distorsión y el ruido, aparecen ataviados como cualquier persona del público y apenas saludan entre canción y canción, pone todo su interés en seguirlos. Entiende que ahí puede estar el relevo. Por eso, lo primero que demuestra *Rockdelux* respecto a la escena indie española es entusiasmo. La llegada de grupos y discos que, en la línea de lo que argumenta Manrique, no tienen entre sus influencias a los grupos y artistas que la revista considera caducos, discos con voces en segundo plano y canciones en las que no hay un solo

de guitarra ni un estribillo repetido en bucle, encaja con lo que la revista reivindica, el relevo de los patrones estilísticos que considera anticuados, heredados de los ochenta.

Los grupos que componen la escena indie de los noventa emplean la misma instrumentación que los de la generación anterior. Salvo algún detalle como la ausencia de teclados y sintetizadores, seña de identidad de los ochenta, -especialmente durante la movida-, la escena se compondrá de grupos que emplean, además de la voz, una o dos guitarras eléctricas, bajo y batería, la instrumentación típica del pop rock. La diferencia respecto a la generación anterior no está, por tanto en los instrumentos, sino en la forma de utilizarlos. En este apartado se delimitan las características más importantes de la escena indie española de los noventa desde un enfoque musical y paramusical. Aquí se explica cómo suenan los grupos, cómo cantan y sobre qué temas, cómo se comportan sobre el escenario y cómo se presentan a sí mismos, para lo que se recurre a la información que reside en las entrevistas de *Rockdelux* y *Factory*, en las preguntas que los periodistas les hacen y en las respuestas que los músicos dan. Se propone un desglose que ayude a similar mejor la información, pero es preciso advertir lo ligados que están entre sí los apartados que se presentan a continuación. En ocasiones, es más un artificio necesario que el reflejo de la realidad separar cuestiones como, por ejemplo, el uso del inglés y los temas sobre el que hablan las canciones, ambos conceptos van de la mano.

En 2014, con motivo del 30º aniversario de la revista, *Rockdelux* elabora una lista con los mejores discos del periodo 1984-2014 y sitúa en cabeza un disco de hip hop: *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, de Public Enemy (Def Jam Recordings, 1989). Uno de los temas más representativos de aquel disco es "Bring The Noise", lo que nos da pie para abordar una cuestión determinante en la primera formulación musical del indie en nuestro país.

b) EL RUIDO COMO CREDO ESTÉTICO

Se inicia el apartado dedicado a las características musicales y extra musicales de los grupos de la llamada escena indie por el concepto de ruido. La razón es que, antes de que la palabra indie apareciese impresa en una página de *Rockdelux* vinculada a la música española, la palabra que se empleaba para referirse a la nueva hornada de grupos era noise (ruido en inglés). También se extendió el uso de la palabra "alternativo". Este último concepto ofrece pocas dudas en cuanto a su significado: alternativo frente al mercado, a la industria, a eso que Frédéric Martel llama "mainstream" (ver capítulo 1). Sin embargo, el primer término, ese concepto de ruido o noise como un elemento musical, requiere de un mayor desarrollo.

El ruido como concepto musical, se traduce, en términos de pop y rock, en el uso de notas disonantes en contraste con el acorde o la melodía principal. La disonancia es, para los productores españoles de pop y rock de los ochenta, un error; la consecuencia de la falta de destreza –una incorrecta colocación de los dedos sobre el mástil de una guitarra eléctrica o una pulsación deficiente de sus cuerdas– propia del músico sin experiencia. Y esa disonancia, esa manera de tocar preñada de amateurismo, es también una respuesta que daban los músicos jóvenes que deseaban desmarcarse de lo que se estilaba en el pop rock español de los ochenta. Alejo Alberdi, de Derribos Arias, y Fino Oyonarte, de Los Enemigos (Cruz, 2015), dan algunas claves para comprender mejor el asunto. Ambos mencionan directamente a Paco Trinidad; sin lugar a dudas, el productor estrella de los ochenta en España. Paco Trinidad, productor habitual de bandas y solistas como Hombres G, Duncan Dhu o Luz Casal, obtiene el Premio Ondas al Mejor Productor de 1992. Conociendo la imagen que tiene *Rockdelux* de los Premios Ondas, es fácilmente deducible lo alejada que está la revista de este productor y de las bandas que produce. Pero lo interesante –y polémico– de las afirmaciones de Alejo Alberdi está en lo que apunta sobre grupos de música que no graban su propia música, algo alentado y promovido, en sus palabras, por el propio Paco Trinidad. Su testimonio es muy revelador porque ilumina cuestiones propias de la industria musical sobre la que es muy difícil conseguir que nadie habla con claridad. Alejo Alberdi habla de una época de prosperidad en el negocio de la música pop rock en España, mediada la década de los ochenta.

> Se hizo muchísimo dinero ya a mediados de los 80, pero no les debía bastar con los grupos que ya funcionaban y empezaron a aparecer grupos que no tocaban en sus discos: Duncan Dhu, Hombres G… Los grababan con un equipo muy reducido de músicos y el grupo prácticamente se limitaba a poner la voz. Paco decía que lo que quedaba era el disco y daba unas excusas bastante pueriles. Eso puede funcionar con un grupo de pop convencional, pero con nosotros era una aberración […] Entiendo que los indies estuvieran saturados con el pop comercial en castellano. Grupos que hoy ya no le suenan a nadie –como Sin Recursos, un montaje de Paco Trinidad con una niña mona que ponía la cara y no tocaban una sola nota en el estudio– vendían una barbaridad (Alberdi en Cruz, 2015, p.41).

Fino Oyonarte, bajista del grupo madrileño Los Enemigos, explica algo muy interesante sobre la grabación del disco de su grupo, *Un tío cabal* (GASA, 1988). Según su testimonio, las propias técnicas de grabación que se estilaban en la época hacían que los discos y las canciones tuviesen un sonido muy parecido. Aunque emplea un vocabulario algo técnico, se comprende

bien que el sonido de la batería en los discos que producía Paco Trinidad era siempre igual y que no dependía de la destreza o de la pegada del músico.

> Llegó un momento en que todas las producciones eran iguales. Se inventó el *trigger*, unas pastillas que se conectan a los parches y disparan un Sampler. El batería tocaba pero en vez de coger el sonido del micro, cogías la muestra de lo que se disparaba cada vez que el batería golpeaba la caja o el bombo. Tanto si le dabas fuerte como si le dabas flojo, siempre sonaba igual. En *Un tío cabal*, los *breaks* no están humanizados. Suenan siempre como un robot. Y los discos de Los Ronaldos, Hombres G, Duncan Dhu y muchos otros suenan igual porque usaban el mismo sistema (Oyonarte en Cruz, 2015, pp.41,42).

En una industria musical como la española de la segunda mitad de los ochenta, en la que los grupos que más posibilidades tienen de grabar discos y salir en los medios o ser premiados presentan un sonido muy uniforme, el amateurismo es una oposición frontal a lo establecido. La falta de destreza, también. Y el ruido, un recurso válido para expresar un rotundo no a la industria y a lo promocionado, al margen de su propio significado original en el ámbito de la comunicación, en el que representa la interrupción, el obstáculo a la comunicación.

La guitarra eléctrica es uno de los instrumentos que mejor ejemplifican el uso revolucionario y rupturista del ruido en la música rock. La retroalimentación de los amplificadores de guitarra causa acoples y zumbidos que algunos adelantados a su tiempo, como Jimi Hendrix, utilizaron en los sesenta para causar conmoción entre los asistentes a sus conciertos. Si Bob Dylan había sido transgresor al sustituir su guitarra acústica por la eléctrica a mediados de esa década, los que algunos grupos como The Jimi Hendrix Experience o The Velvet Underground hicieron al experimentar con el ruido que salía multiplicado de sus amplificadores, se considera determinante en la evolución de la música rock de forma unánime. Sus continuadores en el terreno de la exploración fueron algunos grupos norteamericanos que se especializaron en los ochenta en el uso del acople y el ruido, muy especialmente uno: Sonic Youth. En 1990, el grupo neoyorquino actúa por segunda en España. Juan Cervera (crónica) y Jordi Fàbregas (fotografía) se desplazan a la sala Studio 54 de Barcelona para relatarlo en *Rockdelux* y compartir con el lector su admiración el ver a la banda "redefinir el concepto del rock".

> Después de casi noventa minutos de explosión sónica, la respuesta es sencilla: por encima de ciertas formalidades exteriores, el germen que recorre cada una de las notas de los neoyorquinos es idéntico al que incubaron en las estrías de *Confusion*

> *Is Sex* o *Sonic Death*. Los Youth han dado pasos gigantescos en su restauración del rock removiéndose en el margen de los principios que los pusieron en movimiento. Decir que las mortíferas divagaciones iniciales perviven ahora dentro de formatos más acordes con el patrón de las canciones sería trivializar el valor de una reflexión (casi) sin precedentes que les ha llevado a redefinir el concepto del rock (Cervera, 1990, *Rockdelux* 69, noviembre, p.48).

En la redefinición del concepto del rock que entusiasma al redactor de *Rockdelux*, el ruido es un elemento de importancia. Juan Cervera detalla en qué consiste, en el caso de la banda norteamericana, la presencia del ruido, se plasma en forma de acordes disonantes, repetitivos y prolongados. Sonic Youth es un grupo muy valorado en *Rockdelux*; algunos de sus discos han sido discos del mes (número 89, septiembre de 1992 y número 108, mayo de 1994) y sus conciertos también son muy destacados en la revista. Sin embargo, lo que se valora en Rockdelux sobre Sonic Youth no es el ruido por el ruido, sino el dominio del grupo sobre esa masa de ruido que sabe generar y calmar en el momento apropiado. La desconfianza generalizada hacia los grupos españoles que incorporan el ruido a su música tiene relación con esto: el ruido puede interesar como respuesta al mercado, a la industria, a los conciertos y discos auspiciados por los canales masivos, pero no a cualquier precio. Sonic Youth son unos aventajados; experimentan con el conocimiento necesario para hacerlo, no así la gran mayoría de sus seguidores hispanos, en quienes *Rockdelux* tiene algo de confianza al principio pero pronto encuentra a faltar personalidad, entre otras cosas.

> Su maduración no ha domado ni anestesiado el impulso básico de dinamitar unos tópicos culturales extenuados hasta el límite y edificar con los restos un nuevo patrón que liga argumentos del pasado e incorpora retales de las últimas experimentaciones contemporáneas, sin olvidar su función primera de banda de rock'n'roll. Repetición, volumen, técnica, impulso, simulación, violencia… Sonic Youth achicharran cerebros. Los crescendos hipnóticos de las guitarras de Ranaldo y Moore, las pulsaciones extenuantes de Gordon y Shelley necesitan una respuesta de urgencia que desborda la expresión física y acaba de provocar cortocircuitos mentales. Ahí reside su fuerza, su terror: confunden, interrogan, exigen. El sonido de Sonic Youth es el muestreo de un compromiso (Cervera, 1990, *Rockdelux* 69, noviembre, p.48).

En el editorial que presenta el reciente número especial 30º aniversario de *Rockdelux* (número 333, noviembre de 2014), el director de la revista explica una vez más los presupuestos de los que parte la publicación a la hora de aproximarse al fenómeno de la música y destaca la capacidad expresiva de la guitarra como instrumento en el que se representa la evolución de la música en los últimos treinta años. ("…las múltiples declinaciones de un sonido, el de la guitarra, que parecía haber llegado a su límite expresivo"). Además, el autor hace referencia al caso de la música española, en la que ubica históricamente la escena indie como un relevo a la movida y la define con la palabra "zumbido". Más allá de la metáfora que puede aludir a un insecto que molesta e inoportuna (a la industria establecida), hay también implícita en la expresión una alusión al ruido como vía de expresión de aquella escena indie de los noventa.

Cinco años después de la elogiosa crónica de Juan Cervera del concierto de Sonic Youth, Anna Ramos entrevista para *Factory* al cuarteto neoyorquino. La redactora descubre que Lee Ranaldo, uno de los músicos, percibe algo que aparentemente no suena bien en la prueba de sonido, lo que la sorprende, dado lo agresivo que es el sonido del grupo.

> No he podido percibir ese error que tanto consterna a Lee. Y dudo que nunca pueda llegar a notarles nada fuera de lugar. Su complejidad sonora y su extraordinario dominio de la técnica me lo impedirían. Sonic Youth son profesionales […] Ellos son los primeros que disfrutan transformando las disonancias, el ruido y el caos en música. Sonic Youth son músicos (Ramos, 1995, *Factory* 8, octubre, p.5).

En la misma línea se expresa Javi Letamendia, del grupo El Inquilino Comunista (Cruz, 2015). La banda bilbaína es la encargada de abrir los conciertos de Sonic Youth en España en septiembre de 1990. Letamendia advierte, tras haber compartido escenario con la banda americana, la música que hace Sonic Youth no está tan basada en el ruido sino en el dominio sobre ese ruido. Destreza y trabajo, al fin y al cabo. No amateurismo.

> Sonic Youth hacían una música de otro nivel. Tenían una guitarra para cada canción y, detrás de cada una, una cinta pegada con la indicación de en qué nota afinar cada cuerda. En esa gira aprendí un montón: cómo ponían los pedales, cómo conseguían las intensidades, cómo se comunicaban a través de la música… No solo estaba detrás de Steve Shelley viendo cómo tocaba. También aprendí a colocar los micros a la batería (Letamendia en Cruz, 2015, p.496).

Uno de los autores que más han profundizado en el asunto del ruido como expresión artística es Luis Gámez, que desarrolla el concepto en *El arte del ruido* (Alpha Decay, 2012), libro en el que explora en los significados de esa idea ruidista en la música desde los futuristas italianos de Marinetti de principios del siglo XX. Gámez nos remite a Luigi Russolo, el compositor e inventor futurista creador de la maquina musical *Intonarumori*, generadora de ruido, defendía en su manifiesto de 1913 un " arte de los ruidos", con el fin de reclamar la inclusión del ruido como elemento de representación de los nuevos tiempos en la música del futuro.

> Movidos por el deseo de ampliar su capacidad expresiva, los músicos del siglo XX han creado modos de composición experimental y tipos de notación alternativa, además de emplear temas sonoros tradicionalmente ajenos a lo musical (atonía, disonancia) […] La proliferación de sellos independientes o autoediciones inspirados por la gestión D.I.Y. y apoyados en la popularización de la tecnología de producción y grabación (sintetizadores, porta estudios), o la creación de un circuito global de intercambio de casetes (en la línea del arte postal neo vanguardista) permitirá la eclosión de propuestas radicalmente marginales como las del industrial noise de Throbbing Gristle (Gámez, 2012, p.44).

Hay un matiz interesante que hacer acerca del ruido como concepto artístico. Los futuristas de Russolo y Marinetti creían en el ruido por cuanto representaba de avance del ser humano imponiéndose a su entorno, haciendo uso para ello de la industria y la maquinaria. Russolo sostenía que la música se había atribuido antiguamente a los dioses. Era, por tanto, algo ajeno al hombre, inalcanzable para sus posibilidades, mientras que el ruido era generado por las máquinas que él había fabricado, por lo que el ruido simbolizaba la conquista de un espacio que siempre se le había reservado a un ser superior, como un dios. El enfoque de Russolo, por tanto, es totalmente humanista, reivindica la mano del hombre frente a la deidad. Es un enfoque que va en la misma línea del de algunos grupos de fin del siglo pasado, especialmente los británicos Pink Floyd y los alemanes Kraftwerk, que emplean sonidos procedentes de cajas registradoras (“Money”, 1974), fábricas a pleno rendimiento (“Welcome To The Machine”, 1975), –ambas composiciones son de Pink Floyd–, o la maquinaria propia de una bicicleta (Tour de France”, 1983), de Kraftwerk. En España, el reflejo más claro del manifiesto futurista está en Esplendor Geométrico, grupo que toma su nombre precisamente de un poema de Marinetti y que es pionero en España, mediante su propio sello (Discos E.G.), en la edición de discos de música electrónica desde un sello independiente. Para estos grupos, y también para

los futuristas italianos, el uso del ruido es algo académico, que procede del estudio y del conocimiento, no hay cabida en la música para el espíritu amateur.

Sin embargo, el uso del ruido en la escena española indie de los noventa no tiene nada que ver con este enfoque. Es, de hecho, una respuesta al academicismo, la plasmación del DIY (hazlo tú mismo) incorporado por el punk británico en los setenta en un nuevo escenario; el músico amateur frente al músico con estudios y conocimiento sobre armonía, estructuras melódicas, etc. Al margen de lo puramente musical, el concepto del ruido desde el punto de vista de la comunicación, el reflejado por los estudios de Claude E. Shannon como su *Teoría matemática de la comunicación,* un ruido que incide sobre la señal recibida por el receptor y la altera, tiene una similitud clara con los comportamientos escénicos propios del indie, comportamientos en los que diversos elementos, como la poca disposición de los músicos a comunicarse con el público, obstaculizan una comunicación fluida entre artista y espectador.

Reparando solo en el uso de la palabra noise (ruido) en *Rockdelux*, es clara su importancia en el discurso de la revista sobre el indie cuando la gira que la revista considera fundacional de la escena (Noise Pop 92) incorpora esa palabra a su nombre. Por otro lado, explicado con anterioridad el papel de grupo fundacional de la escena que se le otorga a Penelope Trip, este grupo también remite a la palabra noise. Así explica Xavier Cervantes la importancia del primer disco del grupo (*Politomania*, Munster 1992) en el reportaje "La edad de indie" de 1998.

> Ruido amateur en un ejercicio de imaginación noise. ¿La piedra fundacional de la generación indie? La perspectiva del tiempo así lo indica: fue un álbum que empezaba a cerrar la puerta de la década anterior y abría una rendija hacia el futuro. Inimitables (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 153, junio, p.55).

Según el discurso de *Rockdelux*, en la escena indie, cuya piedra fundacional es el disco *Politomania* de Penelope Trip (Munster 1992), el comienzo lo marca el uso del ruido unido al amateurismo, es decir, al atrevimiento de personas que quieren hacer música y no saben apenas tocar un instrumento, lo que no les disuade de hacerlo. El viejo lema del punk –D.I.Y. o "hazlo tú mismo"–, adquiere una reformulación nueva al principio de la década de los noventa en España aunque, a diferencia del punk británico de los setenta, la música no es la vía de escape de la rabia de la juventud, ya que su vida es más bien cómoda. Desean hacer música, lo que no significa que tengan realmente algo que decir. Se incide en esto más adelante.

Entre las dos citas que se reproducen a continuación, hay cuatro años de diferencia. En la primera, ya vista en un apartado anterior, Santi Carrillo reseña el primer disco del grupo vasco Cancer Moon (*Hunted By The Snake*, Polar 1990), en el que menciona el concepto noise como una absoluta novedad, "una puesta de largo". En la reseña de Santi Carrillo (número 60, marzo de 1990) el ruido se considera algo positivo. La segunda pertenece a la entrevista de Gerardo Sanz al grupo catalán Paperhouse en 1994 (*Factory* número 4, octubre de 1994). En la entradilla, el periodista interpreta la voluntaria eliminación del ruido en su música como resultado de una evolución en la propuesta del grupo: "el inglés y el ruido se van". El ruido es algo negativo o, más exactamente, algo propio de la etapa de inmadurez.

1. Estruendosamente reconfortante en sus vapuleos […] alarde de dominio sobre la masa de volumen creada. Es cierto, pocos grupos nacionales han sabido interpretar con tanto rigor la polución de un noise temerario en apariencia pero formalmente convencional (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 62, marzo, p.57).

2. …con letras en castellano y mucho más lento, más personal, más intimista, más… maduro. El inglés y el ruido se van (Sanz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.52).

En el editorial de Xavier Cervantes "La hoguera de las vanidades" (número 112, octubre de 1994) comentado con anterioridad, el redactor de *Rockdelux* coincide con Gerardo Sanz en concebir el noise como un primer estadio ("primer estadio noise") de la música independiente. Lo considera como algo que, para cuando escribe, está ya superado. En 1994, la revista no considera el ruido como un valor positivo. Sí lo hacía en cambio al principio de la década.

Los reportajes especiales a modo de resumen de cada año condensan aquello que la revista ve destacable en el panorama nacional e internacional. Iniciando la revista en el comienzo mismo del arco temporal establecido para la investigación, acudimos al número 60 (enero de 1990). En el resumen musical del año 1989 no hay mención al ruido. En aquel especial, al margen del reiterado mensaje sobre un relevo generacional –el reportaje se titula "Black Power & tercera edad" –, lo que se destaca en la música pop y rock del mundo es el auge de la música negra y de baile y el de la llamada world music o música étnica.

> La música étnica se establece como una vía de escape más que razonable y el pop rock nacional está renqueante: demasiados esquemas establecidos, solo la escena

> garage y el descaro del rap autóctono suben como la espuma (Sin firma, 1990, *Rockdelux* 60, enero, p.4).

Un año más tarde, el resumen del año 1990 tiene un enfoque global, con breves alusiones a la música española. Se critica un panorama "cómodo, previsible y poco rebelde", pero sigue sin hablarse de ruido. Se menciona entre los grupos más destacados del año 1990 terminado a Sonic Youth, pero la mirada hacia una evolución de la música apunta de nuevo hacia la música de baile y "el mestizaje de ritmos, sabores y culturas" (Sin firma, 1991, *Rockdelux* 71, enero, p.42).

Muy distinto es el caso del siguiente resumen anual. En enero de 1992 (número 82), el reportaje "Crudos inviernos" –en referencia al grupo mejor puntuado, Negu Gorriak, cuyo nombre en euskera significa eso–, presenta una novedad significativa en cuanto al término "ruido". A la habitual alusión a la urgencia de un relevo ("…definitivamente, los grandes del rock nacional están prácticamente en la últimas") se incorpora por primera vez el concepto de ruido como algo renovador. Junto con el ruido, aparece otra cuestión igualmente importante: el inglés como idioma de expresión.

> Euskadi se impone por encima del resto; hay que añadir a los ya citados a La Perrera y La Secta, ruido anglófilo radical (Sin firma, 1992, *Rockdelux* 82, enero, p.4).

"Ruido anglófilo radical". Así es como *Rockdelux* destaca positivamente la aportación a la música de algunos grupos que hacen música en inglés y emplean el ruido en su propuesta, una propuesta que tiene su base en las guitarras eléctricas y deudora de la tradición punk anglosajona. *Rockdelux* presta algo de atención a algunos de estos grupos, como en el especial "Extra rock nacional: La Granja, La Secta y Lagartija Nick" (número 77, julio/agosto de 1991) pero su orientación claramente punk hará que no cuenten a la hora de censar esa escena indie sobre cuyo discurso se investiga aquí. El punk, junto con sus derivados, es un género que interesa mucho en *Ruta 66*, pero no en *Rockdelux*. Lo significativo es que el ruido y el inglés empiezan a aparecer en los informes anuales de la revista como elementos musicales que representan el desmarque estilístico respecto a la década anterior.

Como se ha explicado, el año 1992 es determinante en la configuración de una escena indie. Es el año en que el sello Elefant organiza la primera edición del festival Noise Pop 92, que se celebra en noviembre y diciembre, y es también un año clave por la publicación de algunos discos fundamentales: *Politomania* de Penelope Trip (Munster, 1992), *Sonotone* de Bach Is

Dead (Marilyn, 1992) y *Cactus Juice* de The Pribata Idaho (Munster, 1992) se publican en el olímpico año 1992. Los dos primeros grupos componen la mitad del cartel itinerante Noise Pop 92. El especial resumen del 1992 (número 93, enero de 1993), refuerza la importancia de Penelope Trip como grupo fundacional de lo que, ahora sí, la revista llama abiertamente "indie nacional". De la entradilla se deduce, si bien con algo de humor, que la revista se sabe relevante como publicación musical especializada, capaz de "bautizar" una incipiente escena.

> Pero son Penelope Trip los que se ponen a la cabeza del recién estrenado indie rock nacional –queda bautizado después de la entusiasta gira Noise Pop 92: concierto del año– unos jóvenes que, luchando contra su amateurismo, no desentonarían en un festival de Reading […] un año que entierra definitivamente el rock mainstream de los dinosaurios surgidos de la movida: a reconvertirse –y a bajar precio– o a morir, chicos (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 93, enero, p.4).

Ese relevo generacional por el que aboga *Rockdelux* desde años antes ya se está produciendo en 1993 ("un año que entierra definitivamente el rock mainstream de los dinosaurios surgidos de la movida"…). El símil se mantiene un año después, al resumir lo acontecido en el año 1993.

> Cuando los dinosaurios –del pop estatal– dominaban la tierra, el acné ruidista de una nueva generación larvaba, desde el underground de precarios locales de ensayo, una alternativa que, a pesar de mimetismos y referencias excesivamente evidentes, ya ha dado muestras de una entidad incuestionable (Sin firma, 1994, *Rockdelux* 104, enero, p.3).

Rockdelux reconoce la importancia que ha tenido el ruido en la primera configuración de una escena musical indie en España. Sin embargo, en 1994 empieza a darle a este concepto un carácter de proceso iniciático. Al identificar el ruido con la adolescencia ("acné ruidista") comienza a adoptar un papel de tutor, al mostrar un deseo de ver cómo evoluciona de esa adolescencia musical de camino a la madurez. 1994 es un año clave en la investigación; *Factory* está en la calle como complemento indie de la revista principal y es el año en que se publicarán los críticos textos sobre la escena indie que ya se han revisado en este capítulo, ambos firmados por el coordinador de redacción, Xavier Cervantes. Y es el año en el que *Rockdelux* muestra su primer distanciamiento claro respecto a la escena que con tan buenos ojos había visto hasta entonces. La segunda edición de la gira Noise Pop 92, llamada ahora Noise Tour y organizada por otra persona (José Boix, autor del diario de gira para *Ruta 66*), resulta un fracaso. Cuando

Gerardo Sanz entrevista a Paperhouse para *Factory* (número 4, octubre), el grupo se revela lejano ya en sus presupuestos del ruidismo que practicaba en sus inicios.

> Alberto insiste: "Nuestro gusto por la música también ha evolucionado. Antes, salía un nuevo disco de Sonic Youth e íbamos como locos a comprarlo […] Y pienso –completa Beto– ¿por qué tanto ruido si se pueden hacer canciones preciosas sin pisar el pedal[48] como un poseso? En ese sentido, me siento un poco viejo" (Paperhouse y Sanz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.52).

La entradilla de Gerardo Sanz juzga positivo el abandono que han hecho los componentes de Paperhouse de dos elementos presentes hasta entonces en su propuesta: el ruido y el inglés. En sus palabras, el grupo ha superado un proceso de aprendizaje y es consecuencia de esa evolución que ahora haya decidido suprimir esos elementos.

> Es el fin de Paperhouse tal y como los conocíamos. Terminó el proceso de aprendizaje de una banda que sobrevuela el panorama nacional con el depósito lleno de canciones ralentizadas, melodías brillantes y textos en castellano. El humo de *Planeador* escribe en el cielo: "Fuck the noise" (Sanz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.52).

El Inquilino Comunista es uno de los grupos que más claramente representan la querencia noise o ruidista de la mayoría de los grupos que componen la primera escena; recordemos que Xavier Cervantes apunta en noviembre de 1994 (número 112) que el grupo bilbaíno ya tenía hasta imitadores. La sintonía de Ediciones RDL/Rockdelux S.L. con El Inquilino Comunista se manifiesta en el mismo número 4 de *Factory* (octubre de 1994) en el que el grupo está en portada y es entrevistado por Joseba Martín en una pieza de cuatro páginas. Además, el grupo graba un EP de cuatro canciones exclusivamente para que se adjunte con ese número del trimestral. En la entrevista, los hermanos Real (Álvaro y Santi) dicen haber definido más claramente su sonido, tras un primer disco demasiado lineal en su tratamiento sonoro. Los músicos explican que han grabado sus nuevas canciones con tres guitarras superpuestas pero, a diferencia del ruido que buscaban en su disco anterior, esta vez han preferido grabarlas con sonido limpio. También El Inquilino Comunista, claro representante del ruido como recurso en el indie nacional, comienzan a buscar un sonido más definido y más limpio.

[48] Una de las formas más empleadas para causar distorsión con una guitarra es el uso de pedales de efectos.

> Yo había grabado dos guitarras, básicas y simples. Entonces, se puso a tocar Álvaro la Jazzmaster[49] limpia con el Fender limpio y a mí se me caía la baba (risas colectivas). Y luego, además, ellos tenían allí una Jaguar. Y Álvaro dijo que iba a tocar otra vez todo con ella. Así que le dije a Ian: "venga, graba todo". Y han quedado las dos guitarras doblándose clavadas, iguales, limpias…(Real en Martín, 1994, *Factory* 4, octubre, p.4).

El último grupo nacional en aparecer en portada de *Factory* es Australian Blonde (número 6, abril de 1995). También este grupo reconoce ante Xavier Cervantes una paulatina desaparición del ruido en su propuesta. La banda explica que sus canciones son más sencillas y que, al parecer, esto ha causado cierto rechazo en parte de su público.

> (Fran): "Creo que la historia viene porque hemos entrado por la vía del noise-pop y del ruido, pero, en realidad, en el Pizza Pop teníamos canciones que no eran noise pop, sino rock bastante clásico…" (Fernández en Cervantes, 1995, *Factory* 6, abril, p.4).

El resto de la entrevista transita por cuestiones como la del idioma de las canciones. Se recuperará al abordar ese asunto. La tendencia de los grupos de hablar de una eliminación progresiva del ruido en su música y de las dos revistas estudiadas por preguntar sobre ello y valorarlo positivamente se mantiene a lo largo del tiempo. A veces la forma de hacerlo es muy explícita y a veces sutil, pero el mensaje se transmite igual. Al mismo tiempo, el interés por los grupos que cantan en castellano es cada vez mayor, con los manchegos Surfin' Bichos –y sus dos escisiones, Chucho y Mercromina– y los granadinos Los Planetas como referentes.

Años más tarde, en enero de 1998 (número 7), Pablo Gil, colaborador de *Rockdelux* y *Factory* y autor, un año antes, de *Guía de la música independiente en España* (Ed. Vose, 1997), titula su entrevista para *Factory* a Cecilia Ann, grupo granadino segundo en el concurso de maquetas de *Rockdelux* de 1996, como "Cecilia Ann, en la quinta dimensión del pop no ruidoso".

> Forman parte de una generación de grupos que recuperan el pop melódico lleno de voces, estribillos e inocencia. Así que no lo dudéis amiguitos, el ruido ha muerto (Gil, 1998, *Factory* 17, enero, p.45).

[49] Jazzmaster y Jaguar son modelos de guitarra eléctrica de la marca Fender, que también fabrica amplificadores.

El grupo al que entrevista Pablo Gil está de acuerdo en que el noise o ruido pertenece a una etapa anterior de la escena indie nacional. Habla de noise pop como un concepto del pasado y abogan por "sacrificar un poco de ruido" en virtud de un mejor tratamiento de las voces.

> Aunque parezca contradictorio, el sonido de Cecilia Ann también es como el de un grupo noise-pop, de los que hace dos o tres años dominaban la escena, pero sin ruido. "En el noise-pop hubo muchas cosas buenas, pero también mucha mediocridad. Lo que nosotros intentamos, como otros grupos que están saliendo ahora, es completar esas carencias; sobre todo, mucho compromiso a la hora de tratar las voces, no encubrirlas, y por tanto sacrificar un poco de ruido" (Cecilia Ann y Gil, 1998, *Factory* 17, enero, p.45).

La explicación del grupo de Granada apunta a un aspecto musical directamente relacionado con el ruido: el de las voces en segundo plano. Como es fácilmente imaginable, en el espectro esas bandas jóvenes que apenas sabían tocar sus instrumentos y que conforman la escena indie española, la técnica vocal es muy precaria. Quieren evitar parecerse a los músicos mainstream de los ochenta, pero no tienen estudios ni experiencia en el ejercicio vocal, y tampoco saben exactamente qué pedir al productor cuando éste les graba, por lo que la tendencia generalizada es esconder las voces debajo de una masa de ruido. Por lo tanto, el ruido funciona también como recurso para ocultar las carencias vocales y la absoluta falta de técnica de la gran mayoría de los grupos. En *Rockdelux* se valora que los grupos del momento no tengan entre sus referentes a las estrellas de la década pasada o a los que en ese momento suenan en las radiofórmulas y los grupos también representan ese desmarque. Especialmente en los primeros años noventa, exponen no querer parecerse a Loquillo, Enrique Urquijo (Los Secretos) o Soledad Giménez (Presuntos Implicados). Pero lo cierto es que, en cuanto a técnica, difícilmente podrían; su preparación vocal está muy por debajo de todos ellos.

Santi Carrillo menciona, en un editorial de 2010, a un grupo que puede considerarse el grupo bandera de *Rockdelux*: Los Planetas; una banda con la que la revista se alinea de manera explícita. Una de las características que definen al grupo es el tratamiento de la voz de J, su vocalista, siempre semi oculta bajo una masa de sonido que originan las guitarras eléctricas. El de Los Planetas es un caso particular como lo es su propio sonido. En la música del grupo el ruido está presente y las voces se graban en un segundo plano, tanto que cuesta entender lo que dicen sus letras. Sin embargo, la revista aplaude la evolución del grupo, pese a que mantiene esos dos elementos que podrían ser propios de un primer estadio, el propio ruido y la voz

escondida. Especialmente desde 2007, cuando el grupo edita *La leyenda del espacio* (RCA, 2007), la progresiva asimilación del flamenco que hace el grupo recibe encendidos elogios en *Rockdelux*. Pero en los noventa, cuando Los Planetas no indagan todavía en sus raíces flamencas, reciben también el beneplácito de la revista por su personalidad y por la profundidad de sus letras. Esto está por encima de sus carencias.

> …eso de las voces en España es un mal endémico porque, volviendo a los de Granada, no nos olvidemos de que la única objeción que se le puede hacer a Los Planetas es que J, aunque perfectamente integrado en el ruidoso torbellino psicodélico de su grupo, no se impone vocalmente como debería hacerlo, lo que va en contra de la comprensión de las letras, tan cuidadas, de las canciones. Pero sin J, claro, no habría Planetas (Carrillo, 2010, *Rockdelux* 283, abril, p.3).

Dos años más tarde, Carrillo es invitado a escribir una columna en la revista *Rolling Stone*, una publicación que está en las antípodas de la línea editorial de *Rockdelux* como se deduce del título de la sección: "El enemigo en casa". Santi Carrillo comienza su columna exponiendo lo alejado que se siente de los artistas nacionales que promociona *Rolling Stone* –menciona a Pereza, Sidonie, Bunbury y Joaquín Sabina–, y explica las razones de la admiración que la revista que dirige profesa a Los Planetas, con quienes reconoce incluso haberse puesto pesado. Reconoce abiertamente las deficiencias vocales del líder de ese grupo y también que esas carencias no son obstáculo para encontrar la música que hace profundamente interesante.

> Somos así de raros. E incluso, básicamente, nos gustan cosas bastante deficientes: no hay más que ver lo pesados que nos hemos puesto a lo largo de tantos años con Los Planetas, el grupo con uno de los peores cantantes de la historia universal de la música. ¿Responsable? La chulería de su líder, J, quien no se ha esforzado ni un ápice en mejorar a lo largo de toda una vida y quien, no obstante, a pesar de esa clamorosa deficiencia, lleva unos años en permanente estado de gracia. Las muestras son claras: su reinterpretación del flamenco psicodélico con Los Planetas y sus aventuras paralelas con Grupo de Expertos Solynieve y Los Evangelistas son canela fina (Carrillo, 2012, consultado el 3 de marzo de 2013).

Como argumenta Santi Carrillo, Los Planetas gustan en *Rockdelux*, entre otras cosas, por la personalidad de su vocalista y líder. Cuando la revista hace balance de 1998, un año crucial en la existencia del grupo por la publicación de su disco mejor considerado (*Una semana en el motor de un autobús*, RCA 1998), el grupo es también encumbrado en el recuento de los

mejores conciertos de artistas nacionales. El concierto de septiembre en el festival BAM de Barcelona (dirigido artísticamente por *Rockdelux*) es considerado el mejor de los artistas nacionales en el año terminado. Xavier Cervantes menciona dos de los aspectos que más identifican a Los Planetas: lo irregular de sus conciertos –la crónica del festival de Benicàssim no fue positiva– y, de nuevo, las carencias vocales de J. En el primer aspecto, Cervantes explica que el grupo ha mejorado en consistencia gracias a la entrada de Eric Jiménez, poniendo orden en lo que el periodista califica de "desidia". En el segundo, admite que la voz de J y su manera de cantar están lejos de ser perfectas, pero la revista sigue aplaudiéndole.

> 1998, el gran año de Los Planetas, también en directo. La entrada de Erik Jiménez a la batería ha puesto orden a la desidia, y dese atrás, son renuncias n traiciones (J no cambiará nunca de voz), la orquesta química ha empezado a funcionar. Benicássim fue una anécdota extraviada, un viaje incómodo, casi insignificante frente a una rutilante y, por momentos, embriagadora gira de presentación del nuevo álbum que culminó en el BAM. Por fin Los Planetas asumiendo quiénes quieren ser. En la distancia corta y ante grandes audiencias. Con convicción y sin más concesiones que las necesarias (Cervantes, 1999, *Rockdelux* 159, enero, p.57).

Se ha tratado en este apartado el asunto del ruido pero, ¿es el ruido una propuesta artística renovadora o es el parapeto donde esconder la falta de destreza? La incógnita nunca termina de resolverse. El ruido sorprende al principio de la década de los noventa y engancha a nuevos grupos que quieren empezar a hacer música, pero también oculta palabras, enterradas bajo la masa de guitarras pasadas de distorsión. Y, ¿qué dicen esas palabras? Es decir, ¿tienen algo que decir? Esto nos lleva a la segunda cuestión a analizar, directamente relacionada con el ruido: el uso del inglés como idioma de expresión. A modo de bisagra, este breve extracto de una entrevista de Gerardo Sanz para *Factory* sitúa la cuestión. El periodista cuestiona al grupo Moving Pictures por el uso del inglés en sus canciones (*Factory* número 7, julio de 1995).

> "Cantar en castellano da un poco de vergüenza, y así, con el inglés, que es más íntimo, no se entiende. Entonces, si tu audiencia es británica, tampoco se te entiende, porque no pronuncias bien, y eso es divertidísimo. ¡Nadie te entiende!" Joako, más serio, le echa un capote: "Fonéticamente hablando, resulta mucho más fácil componer en inglés, ya que el ochenta por ciento de las palabras son bi o monosílabas, mientras que en castellano ese porcentaje corresponde a tri o

> cuatrisílabas, con lo que manejarlas se hace mucho más difícil" (Sanz, 1995, *Factory* 7, julio, p.37).

c) IDIOMA Y CONTENIDO: EL INGLÉS, UN PARAGUAS CERRADO

En su apreciación de la respuesta recibida, Gerardo Sanz ejerce en cierto modo de tutor exigente. Deja caer, al hilar las dos declaraciones, que la primera respuesta no puede tomarse en serio, y que la intervención de su compañero le "echa un capote", es decir, necesita mejores argumentos porque los suyos son pobres. No es casual que la entrevista se titule "Regalos y pastelitos"; recuperando el eslogan de un bollo industrial muy popular entre los niños en los ochenta, el periodista emite un juicio acerca de la inmadurez de los entrevistados. De un modo similar –y paralelo– al caso del ruido, el inglés como idioma de expresión deja de ser un valor para *Rockdelux* y empieza a revelarse como una excusa para no tener que decir algo relevante en las canciones. Las entrevistas de esta época muestran a diversos grupos que abandonan el inglés para comenzar a cantar en castellano, algo que *Rockdelux* y *Factory* aplauden. También hay detalles sutiles, pero importantes, con algunos comentarios que se vierten aquí y allá en las páginas de *Rockdelux* y *Factory* en relación con la presencia del inglés no ya en las canciones o en los títulos de los discos, sino en todo el campo musical, hasta los nombres de compañías discográficas, promotoras y festivales. Pese a que, como se ha visto, la anglofilia está muy presente en *Rockdelux* (ver 3.3.2: "El uso del inglés en *Rockdelux*"), pueden advertirse algunos apuntes críticos con ello desde dentro de la propia revista, como el comentario que hace Víctor Lenore en su crónica del festival Alternative Tour de 1993.

> El "Alternative Tour 93" (¿por qué no "Tour Alternativo 93"?) es otra más que estimulante propuesta de la independencia española… (Lenore, 1993, *Rockdelux* 103, diciembre, p.51).

Algunos músicos entrevistados consideran que el rechazo al castellano como idioma para elaborar sus canciones se debe a un cierto complejo respecto al idioma, complejo combinado con la costumbre de escuchar música en inglés. En la entrevista de Gerardo Sanz a Paperhouse anteriormente comentada (*Factory* 4, octubre de 1994), también aflora este asunto y refleja la importancia que tienen algunos grupos de la escena –se cita a tres– al atreverse a cantar en castellano, lo que anima a otros a hacerlo también.

> Nacho recuerda que cuando empezó a componer, tenía muchos prejuicios con el castellano. "Me sonaba a Hombres G… Los Planetas, Silvania y Sr. Chinarro nos

> ayudaron a comprender que el problema no era la fonética" (Umbert y Sanz Sanz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.52).

El propio Nacho Umbert, de Paperhouse, reconoce años después, entrevistado por Nando Cruz, la revelación que supuso para él la escucha del primer EP de Sr. Chinarro (Cruz, 2015) y el modo en que le ayudó a desprenderse del prejuicio que reconoce haber tenido acerca del castellano como idioma de sus canciones.

> Acababa de salir el *Pequeño circo* y nos había dejado pasmados. Fue una epifanía. De repente, me dije, "¿qué hago cantando en inglés?". Por lo menos eso lo vi muy rápido: no tenía sentido cantar en inglés, siendo catalán o español. Gracias al primer LP de Los Planetas y a ese de Chinarro, nuestro LP ya fue en castellano (Umbert en Cruz, 2015, p.589).

Precisamente las letras de sus canciones es lo que más destaca *Rockdelux* sobre Sr. Chinarro. El grupo, que debe su nombre Fernando Chinarro –actor conocido por los programas de televisión *Estudio 1* y *El gran circo de RTVE*–, tiene en el sevillano Antonio Luque a su indiscutible líder, compositor, vocalista y letrista. Y en él se centra la mirada de la revista cada vez que habla sobre el grupo andaluz. La reseña del disco *Compito* (Acuarela, 1996) de Sr. Chinarro es especialmente reveladora en este aspecto, pero también en otros. El disco es reseñado en primer lugar porque es el disco del mes (número 133, septiembre de 1996). Juan Cervera, autor de la reseña, hace primero un comentario que deja a las claras ese desmarque gradual de *Rockdelux* respecto a la escena indie española, a la que miraba con escepticismo ya en 1994. Cervera argumenta que Antonio Luque es una excepción, un brillo de talento en medio de la mediocridad ("la maraña del noise español"). A continuación, desarrolla dos terceras partes de la reseña exclusivamente sobre las letras de sus canciones.

> En su triple aparición en el sampler que el Colectivo Karma publicó en 1993, ya era evidente que al Sr. Antonio Luque había que darle de comer aparte, que diría Gerardo Sanz. Su inclusión en toda la maraña del noise español es un mero accidente, un capricho del tiempo y de la casualidad. El talento de Chinarro, tan raro y particular, es de esos que pueden florecer en cualquier momento y lugar, ajeno a la clasificación y resistente a la uniformidad de las etiquetas. Ahora se refresca en los vientos de Tarifa y parte sin amarras en busca de las claves de un tiempo adormecido en el trasfondo de los sueños, el de la infancia, irremediablemente perdida, pero siempre presta a hacer su aparición, esplendorosa,

> entre los versos de hierba y ámbar de los mejores poetas. Y *Compito*, en uno de sus posibles y variados saltos mortales, es eso, una reinvención mágica, perversa, tierna, cotidiana y deformada de la infancia (vivida o soñada) enterrada que revolotea por ocho canciones –nueve, la perla no acreditada con Reyes Magos despistados, recortables, tortas de "Los payasos de la tele" y su brisa a New Order sirve de perfecto epílogo/aclaración – que abren la cancela del vergel del jardín de los senderos bifurcados recurriendo a la palabra centelleante de los simbolistas franceses e invitando en el mismo festín a Lorca –traspuesto en Columbia University– al Gómez de la Serna (don Ramón) más pinturero y a la frase hecha –y deshecha– del sabio refranero popular (Cervera, 1996, *Rockdelux* 133, septiembre, p.56).

A primeros del 1998 (*Factory* número 17, enero), Jorge Palomar hace una entrevista de dos páginas a Antonio Luque en el que ambos, periodista y artista, conversan largamente sobre los textos de Sr. Chinarro. Jorge Palomar advierte que, contrariamente a lo que habitualmente se encuentran los periodistas cuando preguntan a los grupos indies, Antonio Luque es un gran conversador. En relación a sus letras y a la técnica que describe para construirlas, queda claro que Antonio Luque está en las antípodas de aquellos grupos que confiesan no tener nada que decir en sus canciones o que no saber cómo hacerlo.

> El remache a esos detalles lo pone Luque en los textos. Menciones a refranes, a canciones, a juegos infantiles y a frases populares se mezclan con difuminadas historias de encuentros y desencuentros, logrando como resultado emocionantes pictogramas al borde de la incomprensión. "Empleo muchas frases que sirven como eslabones, como asociación entre una frase y otra; entonces, no solo te tienes que acordar de los siete folios que estás contando, sino de los veinticinco que implican los siete en que han quedado condensados" (Palomar, 1998, *Factory* 17, enero, p.14).

En un párrafo anterior, los músicos de Paperhouse hablaban de perder el complejo a componer y cantar en español y citaban a Sr. Chinarro y a Los Planetas como dos de los grupos que les habían ayudado a hacerlo. En primavera de 1998, Los Planetas publican su tercer disco, *Una semana en el motor de un autobús* (RCA, 1998), con doce temas cantados en castellano. Se convierte en disco del mes nada más salir (número 152, mayo de 1998). Pero el paso del tiempo no hará sino aumentar su verdadera dimensión a ojos de *Rockdelux*: mejor disco nacional de

1998 (número 159, enero de 1999), decimoctavo puesto entre los mejores discos nacionales del siglo XX (número 223, noviembre de 2004), y objeto de un libro de Nando Cruz sobre el proceso de composición y edición del disco: *Una semana en el motor de un autobús, la historia del disco que casi acaba con Los Planetas* (RCA, 2011). Juan Rodríguez (J), vocalista y autor de las letras de Los Planetas, hace una reflexión acerca del idioma en las canciones que Joan Pons, su entrevistador (*Factory* número 19, julio de 1998), considera oportuno destacar.

> …los temas de amor solo se componen al principio o al final de una relación, nunca durante. En este sentido, *Una semana en el motor de un autobús* (RCA 98) es un disco descaradamente *post*. J, letrista en estado de gracia, lo secunda. "Es cuando se tienen las sensaciones más fuertes. A mí son los momentos que más me interesan, como las emociones que te producen las drogas, que también son muy fuertes. Son sentimientos muy complejos. No es que sean difíciles de explicar en castellano; lo son en cualquier idioma" (Pons, 1998, *Factory* 19, enero, p.24).

De acuerdo con J de Los Planetas, el problema no es el idioma. El argumento del inglés como elemento novedoso en la música pop española le sirve a *Rockdelux* por menos tiempo aún que el del ruido. Aunque esta entrevista es de 1998, puede retrocederse bastante más en el tiempo para advertir esto en los textos publicados por la revista principal o su apéndice. Se refleja, por ejemplo, en la entrevista de Blas Fernández al grupo andaluz Maddening Flames, que emplea el inglés en sus canciones. La entrevista mantiene un tono elogioso en todo momento, pero, cuando el grupo tiene ocasión de explicar algo sobre el contenido de sus canciones y el significado de los títulos, el periodista se encuentra con que el grupo no tiene ninguna razón para titular de un modo determinado su disco, la frase no parece significar nada para ellos.

> *Six Ways To Sunday*[50], el título, ¿significa que os cuesta trabajo arrastrar los días, completar las semanas? "No nos cuesta un trabajo especial llegar al final de las semanas. En realidad, el título no tiene ningún significado concreto, solo que nos sonaba bien" (Fernández, 1996, *Rockdelux* 126, enero, p.10).

La respuesta que dan los músicos de Australian Blonde a Xavier Cervantes cuando los entrevista en primavera de 1995 (*Factory* número 6, abril) es más extensa y profundiza en aspectos interesantes. El grupo ha publicado recientemente su segundo disco (*Aftershave*,

[50] "Seis caminos hacia el domingo". (Traducción propia).

Subterfuge 1994), con catorce canciones cantadas en inglés. El periodista pregunta por el contenido de las letras y el uso del inglés. Tilda de "bastante comunes" ambas cosas.

> Las letras de *Aftershave* siguen hablando de emociones bastante comunes, con un vocabulario bastante común. (Tito) "Para empezar, el inglés que tiene Fran es precario, es inglés de COU y con ese nivel no puedes hacer letras de una profundidad excesiva. Lo máximo que puedes hacer es transcribir lo que piensas, pero con un vocabulario limitado". (Fran) "Es una actitud que mantenemos en la música. Se trata de coger algo sencillo, porque es lo que vamos a saber hacer, cosas sencillas, pero intentando ponerle todo el sentimiento posible. De mis letras, lo único que puedo decir es que son sinceras y que hablan de amor…" (Roberto) "No somos tan mayores para haber sufrido una vida azarosa y poder hablar del dolor o del hambre". (Fran) "Yo me considero una persona bastante feliz, entonces me provoca muy poca necesidad hablar de temas existenciales o de la vida sórdida de la ciudad, porque son completamente ajenos a mí. Los conozco porque los he leído" (Cervantes, 1995, *Factory* 6, abril, p.4).

Se apunta en estas declaraciones una cuestión de la que se ha escrito mucho en los últimos años, la extracción social de los integrantes de la escena indie de los noventa, universitarios en su mayoría, sin supuestamente urgencias que comunicar o una rabia que sublimar. Esto ha originado artículos y libros acerca del fenómeno indie en nuestro país, como el que Víctor Lenore publica al tiempo de elaborarse esta Tesis: *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural* (Capitán Swing, 2014). Lenore, citado aquí en más de una ocasión, entra en *Rockdelux* procedente del fanzine *Malsonando* en 1994 y colabora regularmente en las dos revistas que aquí se analizan desde entonces hasta la publicación de su libro, tras el que las diferencias entre él y la revista que dirige Santi Carrillo se revelan del todo insalvables. Lenore acusa en su libro a *Rockdelux*, y a sí mismo por su participación en la revista, de haber contribuido a una dominación cultural, atendiendo al título de su libro, de una cultura indie que, como ya había hecho otros ensayos, considera un tribu urbana cargada de petulancia y pretenciosidad, con muy poco de contenido real. En relación a la extracción social de los grupos de la escena indie española, esto es lo que explica Lenore en su ensayo de 2014.

> Hace poco, repasando viejos vídeos en YouTube, me desarmó la manera tan literal en la que el indie español se ceñía a los códigos prescritos desde el ámbito anglosajón, empezando por el idioma. El indie fue una banda sonora del desarraigo,

> del vacío cultural, de la desconexión con la realidad inmediata para ciertos jóvenes de clase media (Lenore, 2014, p.140).

La Tesis que sostiene Víctor Lenore es que los grupos de la escena indie no tenían nada que contar, razón de que la mayoría cantase en inglés. Lenore va más allá al incluir en esa categoría también a los grupos que cantaban en castellano. A su parecer, tampoco tenían gran cosa que contar, especialmente acerca de donde vivían o las cosas que sucedían a su alrededor.

> Las dos estrategias básicas de los grupos eran la reclusión en el refugio (especialidad de Le Mans y La Buena Vida) o proyectarse hacia el espacio sideral (recurso de Family o Los Planetas). Canciones como "Galaxina" de Penelope Trip, "Apathy" de Eliminator Jr., "Viaje a los sueños polares" de Family, "Por tres años" de Le Mans, o "De viaje" de Los Planetas confirman lo poco que tenían que decir esos grupos y lo menos todavía que éramos capaces de exigir nosotros. "Creo que el indie, políticamente, vive en el hiperespacio. Tú escuchas Australian Blonde y puede ser un grupo de Gijón o de Nueva Zelanda. Penelope Trip podrían venir de Rumania perfectamente. Sobre todo los grupos que cantaban en ingles dan poca importancia a lo que está pasando socialmente", me explicaba el periodista Jesús Ordovás en 2013. Está claro que nadie podría adivinar qué estaba pasando en nuestro país a partir de discos como éstos (Lenore, 2014, p.140).

Lo que sostiene Lenore choca con la historia de la música popular urbana, tradicionalmente un vehículo de expresión para los jóvenes, también en España. Kiko Mora y Eduardo Viñuela recuerdan en *Rock Around Spain, historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Universidad De Lleida, 2013), volumen del que son editores, algunos de los más significativos ejemplos, en la historia reciente del país, en los que los grupos de diversas regiones españolas plasman en sus canciones algunas situaciones que se viven en la sociedad y la condicionan, desde el aperturismo tras la dictadura de Franco a la represión policial o la incorporación a la OTAN en la década de los ochenta.

> La concepción que de la Movida se ha hecho como metáfora del cambio cultural que la Transición democrática llevaba en su equipaje no se entiende del todo si no se incluyen en ella otros discursos musicales de diversa naturaleza que estaban presentes en aquel momento […] El rock […] se había propuesto poner sobre la mesa no solo los problemas heredados por la alargada sobra de cuatro décadas de totalitarismo. Problemas con la represión policial ("Cucarachas", de Leño; "Barrio

> conflictivo", de Barricada), la cuestión agraria ("Campo amargo", de Barricada); la influencia de la Iglesia Católica ("La catedral", de Topo); la emigración ("El emigrante", de Asfalto), el inmovilismo del estamento militar ("El general", de Barricada); sino también las dificultades aparejadas a los cambios políticos, sociales (locales y globales) de la Transición; la masificación y alienación urbana ("Son como hormigas", "Incomunicación" y "Campo de concentración", de Barón Rojo; "Este Madrid", de Leño), la drogadicción ("Un caballo llamado muerte", de Miguel Ríos, la reconversión industrial y el desempleo ("El paro", de Los Suaves), el aburguesamiento de la revolución de 68 ("Mis amigos dónde estarán", de Topo), el imperialismo ("Atacó el hombre blanco", de Barón Rojo, "La hora del carnaval", de Barricada) y los peligros medioambientales ("Pesadilla nuclear", de Obús, "La paz es verde", de Asfalto). No es casualidad, por tanto, que grupos como Barón Rojo rechazaran la oferta de servir de fondo sonoro a un Gobierno socialista que, si bien realizó reformas importantes, apoyaría el voto afirmativo en el referéndum de la OTAN y vería emerger desde sus propias filas el terrorismo de estado, la *beautiful people* y la "cultura del pelotazo". Ante este panorama, fueron a nivel nacional el PCE, el PCPE y la CNT los que canalizaron las esperanzas y las frustraciones que se gestaba fundamentalmente en las áreas rurales, los cinturones industriales, las ciudades-dormitorio y los barrios más humildes de las urbes de toda condición. Para entonces estaba claro que "Hoy no me puedo levantar" de Mecano difícilmente podía identificarse con la forma de vivir de una reponedora de alimentos, un peón albañil o un jornalero del campo (Mora y Viñuela, 2013, p.12).

Jesús Ordovás, citado por Víctor Lenore, sostiene en el párrafo anterior de Víctor Lenore que nada podía saberse de lo que sucedía en España en los noventa por las canciones de los grupos indies, ya que no reflejaban aspectos sociales o políticos en sus letras. El propio Lenore escribe un capítulo dedicado a la música popular en *España en CT o la Cultura de la Transición, crítica a 35 años de cultura española* (Debolsillo, 2012), capítulo que titula "Música en la CT, los sonidos del silencio" en alusión a la renuencia a mostrar el contexto social en las canciones de la música popular urbana en España.

> La inmensa mayoría de los grupos españoles se forman entre jóvenes que pueden permitirse comprar discos, instrumentos y viajes al extranjero. El lógico que sus canciones reflejen precisamente los valores de las clases media y alta (aunque sería

> deseable que aprendieran a combatirlos o al menos desmontarlos). Tenemos que agradecer a la Movida que aplicase un tratamiento de shock al pop franquista, pero el movimiento no tardó en convertirse en una fiesta estirada, medio autista y tirando a egomaníaca (Lenore en Martínez *et al.*, 2012, p.120).

Años antes de la publicación de este libro, en 2004, *Rockdelux* celebra su vigésimo aniversario con un número especial (número 223, noviembre de 2004) ya mencionado en anteriores apartados. En el especial, el propio Víctor Lenore entrevista a uno de los grupos que menciona en el párrafo antes visto de su ensayo, Penelope Trip. Uno de los temas sobre los que Lenore pregunta al grupo asturiano es la supuesta falta de interés político de sus canciones. El grupo explica que la postura de Penelope Trip respecto a lo social o político no tiene por qué estar impresa en las canciones, y uno de ellos relata que, en sus inicios (29 de julio de 1991), Penelope Trip actuaron en Gijón en un concierto en solidaridad con los trabajadores de la naval. La respuesta del grupo resulta convincente para el redactor, que titula el apartado "Deshaciendo tópicos", aparentemente de acuerdo con el argumento recibido como respuesta.

> La conversación con quienes fueron componentes de Penelope Trip sirve también para repasar los rasgos (quizá tópicos) que se atribuyen al indie español. Primero: movimiento musical de clase acomodada. Pedro: "Nos tildaban de pijos solo porque el padre de uno de los miembros había sido un político importante en Asturias. Pero éramos de barrios normales; Juan Carlos y yo de barriada obrera". Segundo: los grupos de esa hornada son alérgicos a meterse en política. David: "Penelope Trip tocamos en apoyo a la Naval (trabajadores de los astilleros asturianos) o por los insumisos presos. Yo siempre milité en movimientos nacionalistas asturianos y de izquierda, pero para mí Penelope era música, una forma de divertirme. Simplemente, eran cosas distintas. Eso sí, teníamos algún prejuicio más bien de tipo estético, una reacción contra la llamada *música con mensaje*. Otro recuerdo: un miembro de otro grupo de Xixón salió en un periódico defendiendo la pena de muerte para los terroristas. Entonces yo pensé ¿Pero con qué gente nos estamos tratando?" (Penelope Trip y Lenore, 2004, *Rockdelux* 223, noviembre, p.57).

En apariencia, el caso de Penelope Trip no se ajusta con esa idea que el propio Lenore defiende años más tarde de la despolitización del indie, aunque su postura no se refleja tanto en las letras de sus canciones como en sus actos. Penelope Trip no prestan especial atención al contenido

hablado de sus canciones; en las entrevistas que conceden, sus miembros explican que no les interesan los grupos que cantan en inglés pero tampoco quieren darles a sus letras una transcendencia mayor que la de la propia composición, lo que entienden que sucedería se cantasen en castellano. Así lo explica el vocalista del grupo en una entrevista concedida a José Antonio Pérez, colaborador de *Rockdelux* (número 74, abril de 1991).

> Y Tito, voz del grupo y en el teléfono. Que, por cierto, canta en inglés o algo parecido. "Hay algunas canciones que tienen letra en inglés, que son las primeras que hicimos. En el disco hay dos de ellas. Las otras son en una especie de spanglish, no tienen letra. Es lo típico del ensayo: comienzas a cantar sin decir nada, nos gustaba cómo sonaba y seguí haciéndolo. Yo no soy de los que piensan que la letra es el cincuenta por ciento de una canción; para mí lo importante es a música. Yo no tengo nada que transmitir con la letra, la verdad (Pérez, 1991, *Rockdelux* 74, abril, p.17).

David Guardado, miembro de Penelope Trip, explica de forma aún más clara (Cruz, 2015), la razón por la que el grupo asturiano se decide a cantar en un idioma que no es ni español ni inglés. El hartazgo del llamado rock urbano de los ochenta está en el fondo de la cuestión, pero también el no querer alinearse en la homogénea batería de grupos indies de los noventa.

> Diferenciarse de los que cantaban en castellano era algo que teníamos clarísimo; toda la música que no nos gustaba se hacía es castellano. Odiábamos el rollo panfletario. Estábamos hasta los cojones del rock urbano. Por el ambiente en el que nos movíamos, estábamos muy cerca del rock radical vasco y quizá por diferenciarnos optamos por un rollo purista musical. ¡Lo llevamos hasta el extremo de no tener letras! Era una opción estética, evidentemente. Pero eso no quita que estuviésemos en contra de otro tipo de cosas. Es importante el matiz (Guardado en Cruz, 2015, p.282).

Estanis Solsona, redactor, entre otros, del sitio web *cuandoeramosalternativos.blogspot.com*, un blog dedicado a la música indie española y extranjera, explica el significado que encierra el hecho de que un grupo como Penelope Trip cantase en un inglés prácticamente inventado. Más allá del rechazo a las convenciones de un mercado discográfico dominado por el español en los ochenta, Solsona ve en el gesto de Penelope Trip una crítica inteligente a los grupos de la escena indie que cantaban en inglés sin saber muy bien por qué lo hacían o, como explican los miembros de Australian Blonde en este mismo capítulo, con "un inglés de COU".

> Guiarse por la fonética espontánea de la melodía para hacer las letras es algo que hacen prácticamente todos los compositores, pero Tito se quedaba con esa fonética a secas sin ver la necesidad de buscar palabras y encajarlas. Inconscientemente o no, una burla mordaz ante la frecuente (y justificada en la mayoría de casos) crítica a los grupos nacionales por cantar en un inglés mal redactado y pronunciado (Solsona, 2010, consultado el 15 de diciembre de 2010).

Otro grupo gijonés de la misma época, Eliminator Jr., explica en *Factory* (número 3, julio de 1994) su rechazo a incluir un determinado mensaje político o social en sus canciones. En línea con Tito Pintado, para el grupo Eliminator Jr. la letra está al servicio de la melodía. Dicen no ser "poetas del rock" y sostienen su argumentación precisamente en el caso de Penelope Trip.

> Te encuentras con gente que no puede concebir música sin mensaje, pero nosotros no somos poetas del rock. Lo más importante es la melodía. Penelope Trip no hacen textos y pueden llegar a comunicar muchas más cosas que si lo hicieran. Nos parece estúpido juzgar a un grupo por sus letras. Y mezclar la política con la música, con el arte, me resulta inconcebible; algunos caen en el panfletismo, son demasiado explícitos; para eso que escriban un libro (Martínez en Sanz, 1994, *Factory* 3, julio, p.63).

Es Rafa Martínez el que habla. En su grupo, Eliminator Jr., milita en ese momento Nacho Vegas, hoy solista, autor del prólogo para el mencionado libro de Lenore sobre el indie. Poniendo ese prólogo en contraste con la entrevista a Eliminator Jr. de 1994, se aprecia que Nacho Vegas, o bien no estaba de acuerdo con la desafección política y social que sentían sus compañeros de grupo, o bien lo estaba, pero el tiempo le ha hecho cambiar de opinión.

> …uno de mis compañeros llevaba puesta una camiseta de Fugazi. Y me consta que era fan de la banda y que tenía sus discos. Fugazi, una de las bandas de rock más extremadamente comprometidas políticamente, desde el mensaje de sus canciones hasta la forma de distribución y difusión de su música. Y sin embargo, lo que parecía interesar más eran sus fantásticos ritmos sincopados y sus guitarras cortantes. En eso nos vamos a fijar, decíamos, pero de política que hablen ellos, que con nosotros no va el tema (Vegas en Lenore, 2014, p.16).

En relación a la cita anterior, la de Rafa Martínez, del grupo Eliminator Jr., es oportuno incorporar una información. La entrevista que hace Gerardo Sanz se titula "Póngase, el

chándal, cambie de vida", en alusión directa al título del disco *Chándal* (Elefant, 1994), que el grupo había publicado poco antes. En otra entrevista, concedida por Nacho Vegas a Nando Cruz, el músico asturiano admite que no había nada oculto bajo el título del disco, ningún mensaje ni significado. El propio periodista, Gerardo Sanz, hace más trabajo para incorporar la palabra chándal al título de su texto que el grupo para justificar el uso de la palabra en el título de un disco suyo. Es un dato muy significativo.

> Cuando grabamos *Chándal*, David [Guardado] siempre nos preguntaba, "pero, ¿qué queréis decir con eso de chándal?". No queríamos decir nada. Ese era el problema: que no se quería decir nada. Siempre me pareció una vergüenza poner ese nombre al disco. En Eliminator Jr., como yo estaba un poquitín más comprometido que ellos con la insumisión o la oficialidad del asturiano, en cuanto yo quería hablar de política, rafa siempre decía, "¡panfleto, panfleto!". Y los demás se reían. Era una forma de decirme, "estás dando el coñazo, cállate la boca". Y me callaba. Esta anécdota explica mucho cómo eran las cosas. Meterte en esos temas iba a ser demasiado obvio, y lo olvidábamos. Pero, en realidad, yo también caía en ello porque me quedaba cortado (Vegas en Cruz, 2015, pp.281, 282).

Carlos Prieto, autor de *Cajas de música difíciles de parar, el desencanto de Nacho Vegas* (Lengua de Trapo, 2013), recuerda que, aún en 2003, cuando Nacho Vegas inicia su carrera en solitario, cantar en castellano con una guitarra acústica de acompañamiento es recibido con rechazo por buena parte de los asistentes a sus conciertos, que identifican la propuesta escénica y musical con el estilo, para ellos anticuado, de los cantautores de otra época.

> Los indies noventeros, en efecto, tenían sus propias querencias musicales. Pero el problema de Vegas no era solo que los jóvenes indies no estuvieran acostumbrados a las canciones crudas en español; para un tipo tan tímido no debía ser fácil compartir sus fregados personales con el público, mirar los conflictos a la cara, enfrentarse a la realidad (Prieto, 2013, p.11).

Prieto no se refiere a canciones *con mensaje* o con contenido social, sino a fantasmas interiores, a pensamientos íntimos del autor acerca de la vida; las drogas, su propia sexualidad o las relaciones familiares. El envoltorio, es decir, las palabras en castellano y la guitarra acústica, es lo que incomoda a parte de los seguidores de Nacho Vegas.

> En un inesperado giro autobiográfico, Vegas se haría popular en el siglo XXI revelando experiencias íntimas de alto voltaje. Asuntos privados que un tímido enterraría en el fondo de su mente y no haría públicos ni bajo amenaza de muerte (Prieto, 2013, p.12).

Esto sucede en 2003, pese a que, para entonces, especialmente durante la segunda mitad de los noventa, *Rockdelux* y *Factory* refuerza en su discurso la valoración positiva de los grupos que se atreven a cantar en castellano. Hasta 1995, las revistas se muestran relativamente indulgentes con los grupos que deciden cantar en inglés, aunque las razones que los músicos dan cuando se les pregunta por esta cuestión rara vez parecen convencer al entrevistador.

1995 marca un punto de inflexión. El primer número del año de *Factory* (número 5, enero), presenta algunas entrevistas particularmente relevantes. Nando Cruz entrevista al grupo aragonés Nothing, que canta en inglés. Es inevitable que la cuestión del idioma lleve a otros aspectos relacionados, como el contenido de las canciones. Mediada la entrevista, Nando Cruz enuncia una relación de grupos británicos y norteamericanos en los que entiende que se inspiran los aragoneses Nothing. Su forma de plantear la pregunta implica una segunda, latente, aunque no la llega a formular: ¿dónde está la personalidad del grupo?

> "La verdad es que no nos preocupa mucho marcar una personalidad o que se note que nos parecemos a algo. Lo único que queremos es seguir tocando, grabar lo que podamos y pasarlo bien", asegura Ernesto, con total impunidad, antes de escudarse en el mal de muchos. "Está claro que tenemos nuestras influencias y se notan, pero igual pasa con el 99% de los grupos" (Cruz, 1995, *Factory* 5, enero, p.29).

La expresión "con total impunidad" encierra una valoración negativa de periodista sobre la contestación recibida. Lo mismo se puede decir de "escudarse en el mal de muchos". A continuación, el periodista se dirige al lector para compartir con él una reflexión que empieza a hacer, no solo él, sino toda la redacción de *Rockdelux* y *Factory* –a la vista de los editoriales publicados pocos meses antes–, sobre la falta de personalidad de parte de la escena.

> Queridos indie-kids, aquí tenemos ejemplificada la pusilanimidad de la música alternativa en España, el gran mal de una generación de la que a duras penas trascenderá un diez por ciento de sus referencias. Porque sí, Mercury Rev y Teenage Fanclub ya han hecho historia, pero, ¿quién se acordará dentro de diez años de aquél grupo que imitaba tan bien a Sonic Youth, en un país en el que Sonic

> Youth no son nadie? En otras palabras, ¿no es esa actitud de no-quiero-no-puedo un lastre para la creatividad? (Cruz, 1995, *Factory* 5, enero, p.29).

Hay una valoración cuantitativa del periodista: en su opinión, solo un diez o quince por ciento de los grupos de la escena trascenderá, es un juicio que va en la línea del que hacen unos meses antes Xavier Cervantes y Gerardo Sanz en los editoriales ya revisados. Nando Cruz combina, en su entrevista a Nothing, los diversos aspectos que configuran una escena musical indie española, sobre la que expone su opinión. El mimetismo que denuncia Xavier Cervantes (número 112, octubre de 1994), traducido en copiar (bien, pero copiar) la música de sus referentes anglosajones, la falta de objetivos profesionales –que Nando Cruz identifica con "pusilanimidad"– y, finalmente, el diagnóstico pesimista que hace de una escena musical a la que, en enero de 1995, no augura ya una gran trascendencia.

Otra entrevista elocuente de este número 5 de *Factory* (enero de 1995) es la que David F. Abel realiza al grupo madrileño Vancouvers, que también canta en inglés.

> Lo malo es que es imposible vivir de ello; tan solo contadísimos grupos con un estilo musical no comercial han logrado hacer profesión de ello […] de todos modos, para eso tendríamos que cantar en castellano (Vancouvers y Abel, 1995, *Factory* 5, enero, p.30).

La reflexión que hace el grupo acerca de cantar en castellano como vía para tener una mayor difusión y, en consecuencia, posibilidades de profesionalización, introduce un tema que el periodista no había puesto aún sobre la mesa, pero la da opción para abordarlo. En la forma en que plantea la pregunta –en realidad no lo es– puede verse que la cuestión de idioma es, para la revista, "la controversia del año". El periodista argumenta que la elección del inglés como idioma de expresión es más un obstáculo que una ventaja.

> Vamos a ver, ponedme vuestro granito de arena en la controversia del año. Vale que prefiráis cantar en inglés, pero entonces sois vosotros mismos los que ponéis la primera barrera entre el público y lo vuestro (Vancouvers y Abel, 1995, *Factory* 5, enero, p.30).

La respuesta del grupo muestra una postura defensiva. Aunque David F. Abel no ha llegado a ser tan duro como Nando Cruz en la entrevista anterior, la reflexión que ha planteado a modo de pregunta implícita les ha hecho sentirse señalados.

> La música acaba entrando como sea, ya que es un lenguaje propio, universal. Casi todo el mundo compra música en inglés, no tendría por qué chocarles lo nuestro. Además, letras en castellano se entienden aún menos que las que están escritas en inglés. Mucha gente insiste en que los grupos que escriben en inglés lo hacen porque no son capaces de inventarse buenas letras en castellano y así lo ocultan, pero echas un vistazo a lo que se hace ahora, y casi siempre ocurre lo contrario, salvo honrosas excepciones (Vancouvers y Abel, 1995, *Factory* 5, enero, p.30).

Como se ha señalado antes, idioma y contenido de las canciones son cuestiones que se enredan continuamente. Al hilo de apunte que hace Víctor Lenore acerca de la extracción social de los grupos indies de los noventa, es oportuno volver a la entrevista de Nando Cruz al grupo aragonés Nothing para *Factory* (número 5, enero de 1995). El periodista les pregunta por el contenido de sus textos. La respuesta del músico entrevistado ("hablan de amor y cosas así") delata la escasa importancia que recibe este aspecto en la obra de Nothing.

> Y ya que estamos, seguimos con el tema de las letras. "Las demás hablan de amor y cosas así. En realidad, las de otras tres canciones del EP están escritas en el estudio cinco minutos antes de entrar a grabarlas. Soy un poco vago a la hora de componer las letras. La verdad es que no tenemos mucho que explicar, no nos ha castigado la vida ni nada de esto". Lo creo, dos estudiantes de 19 años y otro de 22 que regentan una tienda de ropa no dan para muchos capítulos atormentados (Cruz, 1995, *Factory* 5, enero, p.29).

El comentario final que hace Nando Cruz remite directamente a la conversación que mantiene Xavier Cervantes con los asturianos Australian Blonde también en *Factory* (número 6, abril de 1995). Pese a que el grupo le reconoce al periodista la influencia de "la poesía de los 50, la generación de Blas de Otero, que hacían una poesía bastante sencilla y desnuda, pero muy cuidada", lo cierto es que sus letras no alcanzan la profundidad que quisieran porque sus vidas –vienen a decir– son más bien cómodas.

El resumen anual, correspondiente al recién terminado 1994, no recoge ninguna mención explícita al idioma de las canciones, pero hay datos que confirman la apuesta de *Rockdelux* por el castellano como idioma de expresión de los músicos. En la categoría de mejor disco nacional de 1994, se encumbran dos discos ex aequo: *Moor Room* (Radiation, 1994) disco de un grupo ya anteriormente muy defendido por la revista (Cancer Moon), y *Un soplo en el corazón* (Elefant, 1994) ópera prima y a la postre última de un grupo donostiarra llamado Family, cuya

propuesta a medio camino entre el pop y el techno pop con letras en castellano, entusiasma a *Rockdelux*, que otorga a la canción "Nadadora" la categoría de "cima del pop contemporáneo".

> …hay que rendirse ante el último vástago de la hornada pop donostiarra. Javier Aramburu […] e Iñaki Gametxogoikoetxea se muestran sobrados de talento como letristas: "Nadadora" es ya una cima del pop contemporáneo. "La noche inventada" es la canción de las mil imágenes, la canción del video-clip imposible. Ingenio y visión de conjunto tampoco les faltan (Cruz, 1994, *Rockdelux* 110, julio/agosto, p.63).

Además, 1994 ha sido también el año en el que se le había dado visibilidad a la corriente en la que *Rockdelux* enmarca la música de Family, el llamado "Donosti Sound 94", en el que Ricardo Aldarondo engloba, en un minucioso reportaje titulado "Familia con actitud" (número 108, mayo de 1994) a cinco grupos con una ciudad en común (San Sebastián) y el castellano como idioma de expresión de sus canciones: Le Mans, Daily Planet, La Buena Vida, El Joven Bryan Superstar y Family.

> Las votaciones de *Rockdelux* de 1993, las de casa y las de los lectores, destacaron sin tapujos el primer álbum de La Buena Vida, paso de gigante con respecto a las maquetas y EPs previos, punto justo entre el impulso natural y sin complejos que siempre les ha caracterizado y la madurez necesaria para hacer la propuesta útil (Aldarondo, 1994, *Rockdelux* 108, mayo, p.45).

El año 1994 termina dejando síntomas claros del viraje hacia el castellano como idioma del indie en el que *Rockdelux* aún confía. Un vistazo al disco del mes de cada uno de los once número del año proporciona datos claros y una lectura inequívoca: de once, tres discos son españoles: *Un soplo en el corazón*, de Family (número 110, julio/agosto), *Super 8* de Los Planetas (número 111, septiembre) y *El amigo de las tormentas* de Surfin' Bichos (número 114, diciembre). Los tres están cantados íntegramente en castellano. En el caso de los manchegos Surfin' Bichos, uno de los aspectos que más se destacan sobre ellos es siempre el de los textos, particularmente personales, donde son habituales las referencias religiosas. En la reseña que hace del disco (número 114, diciembre de 1994) Jorge Palomar incide en esto, con recado final a "los del noise pop", dirigida a los grupos que siguen cantando en inglés.

> Así podría intentar desgranar todas y cada una de las canciones de "El amigo de las tormentas" y diseccionar esos textos enfermizos (me arrodillo ante "Si tengo que

> cambiar") pero es algo para lo que no hay ni tiempo ni espacio. Otra lección magistral. Y a tomar nota los del noise-pop (Palomar, 1994, *Rockdelux* 114, diciembre, p.51).

En la música pop nacional que propone *Rockdelux*, el inglés y el ruido desparecen. No sucede así en lo que a discos internacionales respecta. Pavement, Sebadoh y Sonic Youth, grupos pioneros del noise rock norteamericano, comparten categoría de disco del mes junto con destellos del nuevo brit pop (Suede) y una controvertida sorpresa: Sepultura, un grupo habitual en las revistas de heavy metal pero no en *Rockdelux.* La elección origina cierta discusión en la sección de correo de la revista durante algunos meses.

En el número 6 de *Factory* (abril de 1995), Gerardo Sanz entrevista a Iluminados. El periodista destaca las letras en castellano del grupo de Murcia, aunque las considera "adolescentes" y "decididamente naif". Isa Espín, voz y guitarra del grupo, contesta, a pregunta de Gerardo Sanz, que los grupos nacionales que le interesan son aquellos cuyas letras puede comprender. Tal y como lo expresa, cantar en inglés no solo no es un valor para la vocalista de Iluminados, sino que lo entiende como un obstáculo.

> … nos siguen gustando Stone Roses, Blur, Stereolab, Belly, Lush… Y de aquí, lo que más, Los Planetas y Yellowfinn, que, aunque canten en inglés y no los entienda, deben decir cosas bonitas" (Sanz, 1995, *Factory* 6, abril, p.17).

Un año después (número 129, abril de 1996), llega a *Rockdelux* el editorial más rotundo acerca de esta cuestión, que sirve, además, para cerrar este apartado de la investigación. Lo firma Luis Troquel y se titula "Contradicciones". El título alude a la paradoja que se produce cuando, en una escena indie mayoritariamente dominada por el inglés, los grupos que más destacan y mayor visibilidad alcanzan son los que componen y cantan en español. Es el paso más decidido de *Rockdelux* en favor del abandono del inglés en la música indie nacional.

> Sin pretender emprender cruzada alguna contra lo indie, y reconociendo de entrada sus innegables aciertos, no estaría de más cuestionarse, antes de que pase del todo la moda, algunos de sus más chirriantes errores. O, mejor dicho, contradicciones (Troquel, 1996, *Rockdelux* 129, abril, p.19).

De entrada, Troquel no otorga a la escena indie española una categoría mayor a la de una moda pasajera ("antes de que pase del todo la moda"). De hecho, de su expresión se deduce que esa moda ya ha empezado a pasarse. Es abril de 1996.

> Debería ser innecesario recodar que lo alternativo nace como opción, como escapatoria a la imposición de ciertas formas y actitudes. Sin embargo, cuando uno se mueve por canales donde está casi vetado aquello que no desprende cierto olor a alternativo, el término pierde su sentido y todo acaba funcionando como el más podrido de los establishments. Sonando tan devaluado como el "auténtico" de los ochenta o el "enrrollao" de los setenta […] Como ejemplo de un fenómeno no exclusivo de Indieland, ¿por qué "Qué puedo hacer" se convierte en el tema más emblemático de Los Planetas, cuando justamente es la composición más cercana a muchos de los nombres más vetados? En la misma estela, aún es más enigmático ver cómo los castellano-parlantes Planetas y El Niño Gusano se convierten en favoritos de una escena que utiliza masivamente el inglés. Motivos para cantar en inglés hay muchos: mimetismo, legítima elección estética, falta de letristas o la –menos reconocida, pero más alarmante– falta de vocalistas. Pero las consecuencias prácticas, teóricamente, deberían ser como jugárselo todo a una carta: o logras trascender fronteras o apenas pasas de un círculo restringido. Artísticamente, y por lo oído, es todo lo contrario; cantando el inglés es fácil conseguir el aprobado, mientras la lengua materna da pie a los mayores bodrios, pero también a los logros más encomiables (Troquel, 1996, *Rockdelux* 129, abril, p.19).

El periodista de *Rockdelux* refuerza una vez más el valor de quienes se atreven a cantar en castellano pese al complejo histórico de relacionar la movida y la posmovida con este idioma como vía de expresión. Luis Troquel destaca además a dos grupos que componen y cantan en castellano y reciben elogios de forma regular en las revistas estudiadas: El Niño Gusano (Zaragoza) y Los Planetas (Granada). En adelante, las listas con los mejores discos nacionales de cada año irán mostrando esa preferencia por los artistas que cantan en castellano. Si se toman las listas desde 1992 veremos esta tendencia. Al no haber una escena indie como tal hasta 1992, año del festival fundacional de la escena (Noise Pop 92), los datos sobre discos del año cantados en español en 1990 y 1991 son engañosos; no pertenecen a grupos de una escena que aún no existe, sino que remiten a grupos y estilos todavía muy ligados a los ochenta, como el flamenco pop (Pata Negra, La Barbería del Sur y Ketama) y veteranos del pop hispano (Radio Futura y Siniestro Total). Sin embargo, a partir de 1992, los discos seleccionados como discos del mes pertenecen a la escena indie.

En el cuadro que se adjunta a continuación se puede comprobar que la presencia de discos cantados en español se mantiene entre cuatro y siete y aumenta a ocho en al año 2000, mientras

que los cantados en inglés ven reducida su presencia, especialmente desde 1993, y llegan a desaparecer en el año 2000, el de mayor presencia de discos en lengua castellana en las listas de discos nacionales de *Rockdelux*.

Etiquetas de fila	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	Total general
Castellano	5	5	7	4	7	7	6	5	8	54
Catalán	1							1	1	3
Euskera		1		1				2	1	5
Inglés	4	4	3	5	3	3	4	2		28
Total general	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**10**	**90**

Ilustración 17. Discos nacionales del año en Rockdelux divididos por idioma (1992-2000)

En el editorial de Luis Troquel anteriormente visto, el periodista menciona a dos de los grupos que, cantando en español, mejor se valoran artísticamente en *Rockdelux*: Los Planetas y El Niño Gusano. Los primeros publican sus discos en una multinacional (RCA, perteneciente a la alemana BMG). Los segundos están todavía en la escudería indie aragonesa Grabaciones en el Mar, pero su siguiente disco (*El escarabajo más grande de Europa*) lo publicarán, en 1998, también con RCA lo que en absoluto resta elogios por parte de la revista, interesada por muchos aspectos de estos dos grupos, pero especialmente la profundidad de sus letras. La irrupción de una multinacional en la escena indie nacional no es obstáculo para seguir valorando positivamente a los grupos que firman contrato con RCA-BMG. Todo ello nos lleva a abordar un nuevo asunto relacionado: la postura de los grupos de la escena indie con respecto a la industria discográfica y musical.

d) INDUSTRIA: INDIE VS. INDEPENDIENTE, NI LO MISMO NI PARECIDO

En enero de 1992, *Rockdelux* muestra su plena identificación con la propuesta de un grupo, Negu Gorriak, que es quien obtiene el primer puesto entre los mejores discos de 1991 por *Gure jarrera* (Esan Ozenki, 1990). Negu Gorriak es un grupo que no aparece censado en la escena indie según *Rockdelux*. Su estilo musical no se parece al de los grupos que la componen: el grupo canta en euskera, huye del ruidismo en busca de un sonido brillante y nítido, emplea secciones de metales y sus canciones están cargadas de mensajes políticos y ritmos festivos. A todo ello se suma un afán comunicativo, focalizado en su vocalista Fermin Muguruza, siempre dispuesto a conceder entrevistas y explicar los presupuestos musicales y extra musicales de su

banda. Obviamente, todo ello situaría a la formación de Irún en las antípodas de la escena independiente española. Pero, al mismo tiempo, el grupo guipuzcoano es el paradigma del funcionamiento independiente y de la autogestión mediante su propio sello, Esan Ozenki.

La identificación de *Rockdelux* con Negu Gorriak es manifiesta a lo largo de la década: entrevistados en *Rockdelux* en 1991 (número 71, enero y número 79, octubre), 1993 (número 98, septiembre), 1995 (número 122, septiembre) y 1999 (número 166, septiembre), portada y diario de gira en *Factory* (número 1, enero de 1994) y grupo de cabecera de la fiesta de celebración por el décimo aniversario de *Rockdelux* (noviembre de 1994, sala Zeleste, Barcelona). Así explica esa afinidad entre revista y banda Xavier Cervantes:

> La feliz colaboración RDL-NG no es casual. Unos apoyaron la inteligente propuesta del grupo cuando éste daba sus primeras señales de vida, hace ya casi cuatro años. Nunca fue un apoyo incondicional de los que segregan baba, sino el reconocimiento crítico, riguroso y meditado –profesional– de un trabajo independiente, original, inquieto. A los otros, a los de Irún, no les importa reconocer que esta revista ha contribuido, en la medida en que una publicación dispone de medios –influencia sobre sus lectores– para hacerlo, al desarrollo de Negu Gorriak. ¿Quién podía representar mejor la particular idiosincrasia de esta revista? (Cervantes, 1993, *Rockdelux* 102, noviembre, p.3).

En cuanto a sus discos, Negu Gorriak también han sido destacados en las listas anuales: tercer puesto en la lista de 1989 (*Negu Gorriak*, Oihuka 1989), primero en 1991 (*Gure jarrera*, Esan Ozenki 1990), primero también en 1991 (*Borreroak baditu milaka aurpegi*, Esan Ozenki 1991) y cuarto en 1999 por el disco de Fermin Muguruza, *Brigadistak Sound System* (Esan Ozenki, 1999). Sin embargo, Negu Gorriak, grupo ejemplar de la infraestructura independiente, no consta como parte de la escena indie. ¿Por qué? El reportaje "La edad del indie" de 1998, lo menciona pero no llega a argumentar las razones. El periodista emplea, sorprendentemente, la forma impersonal: "se ha convenido" en que el grupo se quede fuera de la denominación indie. *Rockdelux* es la revista que censa la escena, la que relata su historia desde un estado embrionario hasta que, agotada, la propia revista la considera terminada. *Rockdelux* es la autoridad sobre el tema, la que hace y deshace. Sin embargo, a la hora de explicar ausencias y presencias de determinados artistas en esa escena indie, parece atribuir la decisión a una autoridad ajena a la revista, e incluso muestra una cierta disconformidad. Lo mismo se aprecia en un artículo que se verá enseguida, en este mismo apartado, a cargo de Anna Ramos.

> Pero al hablar de independencia se ha convenido que quedaban fuera de su órbita sellos como Mil A Gritos o Esan Ozenki, por citar dos ejemplos de sólida infraestructura autónoma […] asumen un ideario realmente comprometido con la consolidación de unos circuitos de grabación, promoción, distribución y conciertos propios, y que han demostrado la viabilidad de unos proyectos que han alcanzado cifras de venta respetables y una amplio respaldo de público en sus giras. Para ellos, el pase a una multinacional sí significaría una renuncia ideológica que no están dispuestos a ceder (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 154, julio/agosto, p.60).

De la explicación de Xavier Cervantes se deduce que independiente e indie no significan lo mismo. Ser independiente, en cuanto a funcionamiento, autogestión, vías de distribución, etc. no significa ser considerado indie. La escena indie, tal y como la considera la revista, reúne a una serie de grupos que combinan ciertos rasgos estilísticos además de funcionar en un sello independiente, pero tampoco este es un elemento definitorio. En las listas y censos a lo que podría llamarse "estado de la nación" indie por parte de *Rockdelux*, aparece con alta presencia una compañía multinacional (RCA, perteneciente a la alemana BMG), pero no aparece Negu Gorriak –ni ningún otro grupo de su escudería Esan Ozenki. A pesar de su indiscutible independencia industrial –que *Rockdelux* aplaude–, el grupo tiene otros rasgos de estilo. Sin embargo, grupos que tienen un contrato firmado con una multinacional (una en concreto, RCA) sí son considerados miembros de pleno derecho de la escena indie. Xavier Cervantes titula su artículo "La otra independencia: al otro lado del espejo", significando que hay artistas que funcionan de manera independiente pero que no son considerados parte de la escena indie, el caso de Negu Gorriak. Conclusión: una cosa es indie y otra cosa independiente.

En la misma línea, la redactora Anna Ramos aporta algo de luz al hecho de que determinado estilo musical tampoco sea considerado parte de la escena indie. Ramos se refiere al hardcore, que funciona, sobre todo en Barcelona, mediante la edición en compañías independientes como Romilar D y B-Core. Son independientes, sí, pero no indies. En sus palabras, la reflexión se condensa en una frase "Hardcore: ovejas negras". La redactora vuelve a emplear un registro impersonal al hablar de una serie de grupos que también funcionan con la independencia industrial por bandera, no son considerados parte de la escena indie. *Rockdelux* es la única revista que elabora censos como el de este extenso informe, pero en ningún momento reconoce ser decisoria en la configuración de esos compartimentos en los que va quedando configurada la escena indie española de los noventa.

> Independiente por definición, pero a menudo no incluido en el saco indie, el hardcore estatal ha querido seguir a rajatabla los cánones musicales y conceptuales dictados, primero, desde Estados Unidos, y luego, desde Europa. Para bien y para mal. Enamorados del positivismo de ese punk de segunda generación, distribuidores y fanzines han proliferado como setas entre los seguidores de este género creando un circuito increíblemente sólido y efectivo (Ramos, 1998, *Rockdelux* 153, junio, p.51).

En el revelador reportaje "La edad del indie" de 1998, se asume que la escena indie, tal y como la define y censa *Rockdelux*, no abarca a todos los artistas que son independientes, y que acepta como parte de la misma a determinados grupos que entran en una multinacional en concreto (RCA-BMG), única en invertir en los grupos de la escena, cuya labor se entiende en las páginas de la revista como algo positivo. No en vano, la multinacional alemana está presente en un porcentaje significativo de los discos anuales destacados por *Rockdelux* en el apartado nacional, un 17% que lo coloca en cabeza, por delante de los sellos independientes Elefant (13%) y Acuarela (13%). Al margen de una mínima aparición de Virgin, RCA-BMG es la única multinacional que se refleja en esos listados.

El editorial más significativo sobre la relación entre la escena indie y los sellos multinacionales es de Xavier Cervantes en 1996 (número 127, febrero de 1996). En él se habla de algo que es noticia en ese momento: los acuerdos recién firmados por RCA con la compañía independiente Subterfuge para trabajar conjuntamente en la promoción y distribución de algunos grupos de la escena indie muy representativos: Australian Blonde, El Niño Gusano y Penelope Trip. En un momento en el que las cartas de la sección de correo de la revista muestran la preocupación y hasta enfado de muchos seguidores de la causa alternativa ante la irrupción de la multinacional RCA-BMG en la escena, Xavier Cervantes escribe este editorial, que titula "Cartas sobre la mesa". En él se dice que no hay nada malo en que una multinacional invierta dinero en los grupos que conforman la escena indie. Al contrario.

> Antes de levantar la voz en defensa de la integridad independiente para condenar a quienes han claudicado ante el perfume del papel bancario, mejor atendamos a un par de razones. Es fácil. El trato consiste en un respaldo económico de RCA para que los sellos independientes implicados produzcan, distribuyan y promocionen los discos de las terceras partes contratantes. Si la tarea sucia de levantar a los grupos llega a un resultado satisfactorio, cifrado en un número de copias vendidas que

> varía según cada caso, Australian Blonde, Penelope Trip y El Niño Gusano pasarán automáticamente a RCA. […] ¿Qué hay de malo en ello? Cartas sobre la mesa; ganan todos. El grupo, sin necesidad de renunciar a su integridad artística, puede alcanzar el sueño de vivir de su arte. Luego, no claudica; y si lo hace, da igual, porque, como dijo Frank Zappa, solo estamos aquí por la pasta. RCA, si todo va bien, recupera la inversión y mantiene su apuesta para obtener resultados a medio plazo. ¿Y el pobre y afligido sello independiente que, como el amante despechado, pierde su objeto de deseo? Probablemente, sea el más beneficiado; él y el resto. Pongamos que Australian Blonde vende, es un decir, cincuenta mil copias. Eso significa que existen cincuenta mil consumidores potenciales de material independiente. El mercado crece y, por pura lógica capitalista -¿ahora te das cuenta?- aumentan las posibilidades de que los pequeños sellos editen discos para satisfacer una demanda que la multinacional, el ogro de los cuentos indies, se ha encargado de alimentar (Cervantes, 1996, *Rockdelux* 127, febrero, p.23).

Si algo resulta patente del análisis de contenido realizado, es que el discurso de *Rockdelux* sobre la industria musical española evita la visión maniquea de identificar a las compañías independientes como panacea y a las multinacionales como algo forzosamente negativo. Denuncia incluso esa visión reduccionista en comentarios como el que hace Cervantes al final de su editorial ("la multinacional, el ogro de los cuentos indies…"). Esto lo refrendan algunos de los grupos que entrevista a lo largo de la década estudiada, como Lagartija Nick, que explican su postura sobre las independientes con las que han tratado y no dejan lugar a las dudas. Habla Eric Jiménez, entrevistado por Nando Cruz en 1995 (*Factory* 118, abril).

> A mí quien más me ha robado durante toda mi carrera han sido las independientes; no me han dicho que existían derechos editoriales ni derechos de autor; me han hecho firmar contratos que luego no servían para nada; me he pateado giras de setenta conciertos y en cincuenta y dos ciudades no había llegado el disco (Jiménez en Cruz, 1995, *Rockdelux* 118, abril, p.32).

El titular que escoge Nando Cruz para la entrevista es elocuente: "Multinacionalidad militante". No es una visión aislada, sino que contribuye a lo que otros autores como Gerardo Sanz, Xavier Cervantes o el propio Santi Carrillo ofrecen acerca de la cuestión. El propio director de *Rockdelux* habla de deudas impagadas a la revista por parte de compañías independientes en el libro de Nando Cruz *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (Contra, 2015).

> La Fábrica Magnética presentó en sociedad a Surfin' Bichos, Los Del-Tonos, El regalo de Silvia, Beef… no estuvo mal. La lastima fue que, finalmente, se convirtió en un sello sin identidad, sin estética y, al final, vulgar. Además, en otro orden de cosas, a *Rockdelux* nos dejó a deber dinero por publicidades que, sistemáticamente, se negó a pagar (Carrillo en Cruz, 2015, p.331).

En el mismo, que desentraña aspectos hasta ahora desconocidos de los tejemanejes económicos de la escena indie de los noventa, es frecuente hallar menciones, entre quejosas y resignadas, a todo tipo de impagos entre salas y músicos, salas y sellos, sellos y músicos, etc. En este caso, Antonio Luque (Sr. Chinarro) se refiere a Jesús Llorente, redactor de *Rockdelux* y fundador del sello Acuarela, y al primer disco que publicó con el sello: *Pequeño circo* (1993).

> Yo pensé que había vendido quinientos porque un día lo vi fabricado en blanco y negro y le dije: "los quinientos ya los has vendido porque a este ya le has cambiado la portada". No cobré royalties de ninguno. Si encima resulta que vendió dos mil y luego lo fabricó en blanco y negro, ya es *pa* matarlo. Igual con ese dinero sacó a Paperhouse, a Pequeñas Cosas Furiosas… Y lo que ganó con el mío lo perdió con esos otros. Yo intuía que algo de eso pasaba. Y le decía, "para colmo te estás gastando mi dinero en unos discos que…". Bueno, me gustaban más o menos, pero no tanto como los míos (Luque en Cruz, 2015, p.427).

En las entrevistas y reportajes de *Rockdelux*, se destaca el valor de las compañías independientes al poner en marcha sus respectivas iniciativas partiendo de ínfimas infraestructuras y vías de distribución. Pero, ni la compañía independiente tiene ganado el halago de *Rockdelux* por serlo, ni la multinacional es necesariamente mal recibida. En cuanto a los grupos a los que se entrevista, los músicos rara vez se plantean las posibilidades de vivir de su música, aunque la mayoría ve el posible pase a una multinacional como algo positivo en su carrera, en la línea del discurso de *Rockdelux* y *Factory*. El caso de El Niño Gusano es uno de los pocos de los que *Rockdelux* se encuentra con gente que de verdad hace una reflexión acerca de su lugar en la industria musical y sus posibilidades de éxito.

> Pero, ¿de verdad quiere El Niño Gusano hacerse mayor? (Vinader): "Para ser un grupo grande hay que sentarse y pensar cómo conseguir algo perfecto y comercial. Es un asunto que no nos preocupa. Si sale, seremos los primeros en disfrutarlo" (Algora): "Si El Niño Gusano hubiese querido hacerse grande, podría haber fichado

> directamente por RCA; ahora te importan más otras cosas. Si no hay que renunciar a nada, crecerá" (Vinader en Sanz, 1996, *Factory* 10, abril, p.12).

Conocido el espíritu crítico de *Rockdelux* y consciente el lector de lo escéptico de su mirada hacia la industria musical, no debe pensarse que en su discurso todo sean parabienes hacia RCA, ni mucho menos. Pese a trabajar juntos en la organización del concurso de maquetas de la revista, es relativamente frecuente hallar en *Rockdelux* menciones no del todo positivas hacia la RCA, a pesar de ser la única multinacional que invierte dinero, como la propia *Rockdelux* reconoce y aplaude, en el impulso a nuevas bandas de la escena indie.

> No lo entiendo. Que este álbum lleve casi dos años grabado y que hasta ahora su compañía no se haya decidido a publicarlo es algo que no puedo comprender. Que el mejor grupo del país en décadas se haya separado por culpa de la falta de interés de un sello que presume de alternativo es algo que deja las cosas bien claras sobre las posibilidades de una música que requiere un mínimo número de dedos de frente para crearla y disfrutarla en España (Palomar, 1994, *Rockdelux* 114, diciembre, p.51).

Jorge Palomar dirige en esta reseña una mirada escéptica hacia RCA. A pesar de ser el único sello perteneciente a una multinacional en apostar por el escena indie, el redactor critica que haya dejado pasar dos años antes de publicar el quinto disco de uno de los grupos más aplaudidos en *Rockdelux*, Surfin' Bichos. Palomar entiende que, de haberse publicado antes el disco y de haber sido debidamente promocionado por el sello, tal vez el grupo no se hubiera separado. RCA había estado detrás de tres de los cuatro anteriores discos de Surfin' Bichos, *Fotógrafo del cielo* (Virus-RCA, 1991), *Hermanos carnales* (Virus-RCA, 1992) y el disco de versiones *Family Album* I (Virus-RCA, 1993) y los había promocionado de forma satisfactoria para el grupo, llegando a conseguir que el grupo fuese telonero de Nirvana en España en el momento de apogeo y popularidad del grupo norteamericano. En esa época (número 88, julio/agosto de 1992) el redactor Blas Fernández se deshace en elogios hacia el grupo al que considera punta de lanza de una escena local que se aventura a bautizar "Albacete Sound" y subraya el papel que juega RCA en la consolidación del grupo.

> Parece que por fin les llega el momento de asaltar el mercado con el apoyo de su compañía, la RCA, que como todas las multinacionales anda deslumbrada con el boom Nirvana. No en vano los Surfin', junto a Teenage Fanclub, son los teloneros

> en la gira española de los de Seattle (Fernández, 1992, *Rockdelux* 88, julio/agosto, p.35).

La entrevista que hace Blas Fernández al grupo manchego aborda la cuestión. El redactor pregunta a Surfin' Bichos qué es lo que piensa sobre la postura de la compañía multinacional y qué grado de confianza tiene en ella. El grupo se muestra a la espera de ver los movimientos de RCA con respecto a su obra, pero no están seguros del apoyo de la compañía si las ventas no responden. En la parte que se extracta se refleja el modo en el que opera RCA respecto a los grupos que están en escuderías independientes. Al inicio de su trayectoria, Surfin' Bichos están en el sello La Fábrica Magnética, con quienes editan su primer disco, *La luz de tus entrañas* (1989). La multinacional RCA acuerda con La Fábrica Magnética sacar a la luz una nueva subsidiaria llamada Virus, con la que edita los discos de Surfin' Bichos a partir del segundo.

> Aunque con el sello de Virus, aquella entente cordial entre La Fábrica Magnética y BMG, "Hermanos carnales", como producto, es cien por cien RCA. Y en el concierto de presentación de Virus tocasteis con Aerolíneas Federales. Ellos eran las estrellas, vosotros lo hicisteis casi de tapadillo. Ahora la compañía apuesta por vosotros. ¿Cómo lo veis, qué les ha motivado a ese cambio de estrategia? "Supongo que las críticas, el ver que al público especializado le hemos gustado mucho. Ellos son conscientes de que el disco anterior, aunque a nosotros nos guste mucho, deja que desear en cuanto al sonido final, no suena como debería haber sonado. Debería haberse hecho con el mismo concepto, pero con más calidad, entonces hubiera vendido más. Llegó al público que está acostumbrado a escuchar una producción no del todo buena, pero que sabe discernir, escuchar música. A ese tipo de gente le gustó el disco, igual que a mí me gusta. Pero a la gente más normal, lo oía y... nada […] Creo que, como esta vez no les salga, nos darán una patada en el culo (Alfaro en Fernández, 1992, *Rockdelux* 88, julio/agosto, p.35).

Las dudas que presenta el grupo en 1992 se confirman dos años después. Efectivamente, en 1994 el apoyo de la multinacional a su música no es tan decidido como en 1992. El quinto disco no serán tan promocionado por RCA, lo que terminará precipitando el final de Surfin' Bichos, que se escinde en dos nuevas formaciones, Chucho y Mercromina, lideradas por los dos músicos de más peso en Surfin' Bichos: Fernando Alfaro (Chucho) y Joaquín Pascual (Mercromina). Tiempo después de la disolución de Surfin' Bichos, Nando Cruz entrevista a

ambos. En la conversación con el Fernando Alfaro, el periodista recuerda que el grupo en el que militaba se sintió poco valorado por en 1994 su discográfica, RCA.

> Los recuerdos son más fáciles de extirpar que el talento: también son menos útiles, aunque nadie puede vivir sin recuerdos, y sí sin talento. Fernando anestesió su memoria tras luchar lo indecible para que *El amigo de las tormentas* (94) viese la luz y, una vez conseguido, dio la espalda a la música. Se enemistó incluso con la guitarra acústica que había comprado a los quince años con el dinero que ganó vendimiando en Francia (Cruz, 1997, *Rockdelux* 142, junio, p.8)

La reseña que antes se ha visto del disco *El amigo de las tormentas*, de Surfin' Bichos, se publica en diciembre de 1994 (número 114), una época en la que, como se ha visto en los editoriales revisados, *Rockdelux* afina su línea de pensamiento respecto a la escena indie que había celebrado años antes. Se muestra exigente y empieza a hacer criba, a separar el grano de la paja y dedicar a aquellos grupos en los que realmente ven un valor artístico añadido unos elogios que ya son menos frecuentes y encendidos mediada la década. Algunos de esos grupos publican sus discos en RCA, lo que no enfría el interés que la revista tiene en ellos. Uno de esos grupos es Los Planetas, grupo bandera de *Rockdelux*. Ese mismo año 1994, se publica uno de los discos más representativos de este grupo de Granada, *Super 8*, de Los Planetas. Así lo reseña Víctor Lenore (todavía Víctor *Malsonando*).

> Ya han dado el primer paso en la carrera de cualquier estrella pop: se habla de ellos. Sus primeras composiciones llegaron a nuestros oídos y la enfermedad se convirtió en epidemia. Ganaron el corazón de esta revista, el de los oyentes de "Disco Grande", fueron escogidos para el Alternative Tour y atraen más fieles que nadie dentro del incipiente culto indie a pesar de algunos polémicos directos. ¡Ah! Se me olvidaba que les ha fichado una multinacional, aunque me perecen incomprensibles las felicitaciones de que han sido objeto, ya que hasta que se vea el trabajo de promoción y ventas no se podrá juzgar el cambio (Lenore, 1994, *Rockdelux* 111, septiembre, p.48).

Víctor Lenore refleja la cautela con la que *Rockdelux* observa el hecho de que Los Planetas haya fichado por la multinacional RCA. No lo considera una mala noticia, pero queda a la espera de ver el modo en que RCA trabaja en la promoción del grupo y en la distribución de su música, conocido el caso de Surfin' Bichos.

La relación entre RCA y Los Planetas pasa por todo tipo de estadios. Los dos libros que escribe Nando Cruz sobre la banda granadina (Cruz, 2011) y sobre el indie nacional (Cruz, 2015), lo reflejan en diversos apartados. En el segundo de ellos, Paco López, manager del grupo, explica la situación que se vive entre banda y compañía en 1998.

> Con el *Pop* y el *Motor de un autobús*, la compañía aún tenía esperanzas de doblegar a J y lograr que Los Planetas fuera un grupo superventas. Después del cuarto disco, RCA dijo "Esto es una batalla perdida". Nadie pensaba que pudieran vender más y que fueran a salir de su nicho. A Los Planetas se les ha permitido en una multinacional lo que no se le ha permitido a nadie. Por lo menos, en este país. Nunca enseñaban maquetas, no admitían una sola crítica cuando presentaban las grabaciones… Cuando renegociamos el contrato, fue alucinante la cantidad de cláusulas que les hicimos cambiar. Todo por la cabezonería de J. Yo le decía, "J, estás rozando lo paranoide". Pero él insistía, "eso o nada, eso o nada" (López en Cruz, 2015, p.636).

De éste y otros testimonios recogidos, y de las entrevistas publicadas por *Rockdelux* y *Factory*, se desprende que Los Planetas es un grupo, personalizado en su indiscutible líder, J, que tiene las ideas claras en cuanto a lo que quiere publicar, el sonido que desea obtener y las vías de promoción y distribución que quiere emplear. Es, sin duda, un grupo incómodo para la discográfica con la que trabaja y muy exigente a la hora de negociar las condiciones del contrato. Los Planetas nunca dejan de ser un grupo independiente, por más que tengan el cobijo de una compañía multinacional. Es el caso que mejor refleja que, en el discurso de *Rockdelux*, la independencia como postura no está reñida con la relación con una multinacional. Pero no es el único ejemplo; en la elogiosa reseña que se hace del disco *¿Quién puede matar a un niño?* (Astro-RCA, 1996) de Penelope Trip –disco del mes (número 130, mayo de 1996) – se explica con claridad esta postura de *Rockdelux*. El disco está producido entre un sello independiente, Astro, creado por los propios músicos de Penelope Trip, y una multinacional (RCA). Joan Pons expresa con rotundidad lo que esto significa: autonomía creativa (Astro) y comodidad (RCA), una combinación en la que, obviamente, no ve nada negativo.

> Con la autonomía creativa que asegura estar en un sello propio, Astro, y las comodidades que garantiza pertenecer a una multinacional, RCA, Penelope Trip han pulido la que hasta el momento es su obra maestra (Pons, 1996, *Rockdelux* 130, mayo, p.58).

En ese sentido, el discurso de la revista va en la misma línea que el de David Hesmondhalgh. El especialista británico es autor de un interesante estudio sobre la relación entre compañías británicas independientes y multinacionales. Analiza los casos de Rough Trade y On Little Indian, dos de los sellos independientes más respetados del Reino Unido, y concluye que en ambos casos el papel jugado por multinacionales que trabajan en colaboración con estos sellos independientes (cita entre otros a EMI, Sony y BMG) es fundamental para su crecimiento y para hacer populares a grupos básicos del indie británico, como The Smiths.

En enero de 1997, a la hora de hacer balance sobre el recién terminado año 1996, Xavier Cervantes habla de una escena indie que presenta claras señales de agotamiento y hace una sutil mención a RCA y a su labor promotora de los grupos más interesantes de la misma. Sostiene que RCA se ha "autoproclamado" el sello discográfico líder de la escena. Cervantes sostiene que, pese a los esfuerzos que pueda hacer una discográfica fuerte como RCA, hay dos males endémicos que pesan sobre el indie nacional y le impiden avanzar: la falta de ambición de muchos de los artistas englobados en esa escena y las escasas posibilidades de alcanzar altas ventas en un país dominado con los grandes nombres auspiciados por otras multinacionales. Es enero de 1997; aún no ha llegado el boom mediático y de ventas de Dover ni puede imaginar nadie unas ventas de medio millón de discos de la mano de una independiente como Subterfuge.

> Así las cosas, RCA se ha autoproclamado director de pista tratando de devolver al circo aquel brillo, más imaginado que real, de hace un par de temporadas. A su apuesta más clara, Los Planetas, ha sumado a El Niño Gusano y Penelope Trip y sigue mareando la perdiz con unos Corn Flakes cada vez más adultos e inspirados. Pero, en el fondo, no dejan de ser palos de ciego, a pesar de que esos nombres son los que podrían dar mejores resultados comerciales. Otros, como El Inquilino Comunista o Parkinson D.C., no hace mucho puntas de lanza de lo alternativo, ejemplifican ese mal -¿o era un bien?- de la independencia ibérica: no hay ambición ni ganas de trascender, dedicarse a la música no es más que un entretenimiento para hacer más llevadera la post-adolescencia. Así estamos, con unos indies enanos que no quieren crecer y otros que, paradoja cruel, desean hacerlo, pero no pueden porque el público, el grande, sigue prefiriendo Rebecas, Rosanas, chicas que bailan solas, Sabinas… (Cervantes, 1997, *Rockdelux* 137, enero, p.3).

Dos años después, en enero de 1999 (número 159) *Rockdelux* hace balance de un año 1998 que deja a su paso la constatación de los granadinos Los Planetas como el grupo triunfador –en

términos artísticos– de la escena indie iniciada en la primera mitad de los noventa, y la confirmación de que la revista, que ya dio la escena indie por terminada en los diversos reportajes publicados a lo largo del año, encuentra nuevos focos de interés en el hip hop y en la música electrónica. Aunque el texto editorial es un tanto críptico, todo ello se condensa en cuatro líneas que, además, dedican una velada alusión a dos de los discos nacionales más destacados en el resumen anual: *Así duele un verano* (Acuarela) del grupo madrileño Migala, en segundo puesto, y *Nadie hablará de Nosoträsh* (RCA) del grupo asturiano Nosoträsh. Por delante de ambos, en primer lugar, está *Una semana en el motor de un autobús* (RCA), de Los Planetas. Por encima de los datos, una frase repetida: "se esfumó la escena".

> Se esfumó la escena. Se materializan los sueños. Así duele un verano que fue una pesadilla. Doce meses para recordar. Todos hablarán de Los Planetas. Mejor disco, mejor canción, mejor concierto. Admitámoslo: si es preciso, que se encierren otra semana en el motor de un autobús. Se esfumó la escena. Llegan nuevas rimas. Retorno al futuro. Un mugido electrónico. ¿No es maravilloso? (Sin firma, 1999, *Rockdelux* 159, enero, p.56).

La grabación de uno de los discos más emblemáticos del indie en España, tal y como lo valora en su día *Rockdelux*, da una ocasión oportuna para abordar, siquiera brevemente, la forma de funcionar de una multinacional como RCA, la encargada de publicar el disco de Los Planetas. Para ello, es necesario situar en su contexto una figura profesional vinculada a la gran industria musical: el A&R (Artista y Repertorio) Son la multinacionales las que cuentan con uno o varios A&R como intermediarios entre la compañía y los artistas. Como explica Charles Gillet en el primer volumen de su *Historia del rock, el sonido de la ciudad* (Robinbook, 2003), es una figura existente en la industria musical desde los años cincuenta del siglo pasado.

> Seis grandes compañías dominaban el mercado de la música popular. Todas tenían un sistema de distribución propio que aseguraba que cualquiera de sus discos llegase a los puestos de venta de cualquier mercado regional. Cada una de ellas tenía su propio equipo de producción: los encargados de Artistas y Repertorio (del inglés "Artist and Repertoire" o A&R) que decidían los cantantes que emplearían y las canciones que se grabarían. Las compañías independientes, en cambio, disponían de una red endeble de distribuidores regionales independientes, a los que debían convencer cada vez que distribuyeran sus productos (Gillett, 2003, p.29)

Durante los años clave de esta investigación, RCA tiene en David López a su A&R. Él es quien ejerce de intermediario en la gestación y creación de uno de los discos más más relevantes de la escena indie española, *Una semana en el motor de un autobús* (RCA, 1998), de Los Planetas. El grupo le presenta las maquetas –primeras grabaciones caseras– al A&R y negocian con él las canciones que serán grabadas para el disco y su orden, las que se van a seleccionar para los diferentes formatos en los que serán editadas, y todas las cuestiones relativas a la obra que ellos pretenden publicar y la que la compañía que invierte su dinero quieren que publiquen. Se trata de una función delicada, en busca de un equilibrio difícil entre los diversos intereses.

> Un sello discográfico suele tener entre uno y tres A&R. Cada A&R conduce, por término medio, entre cinco y diez proyectos artísticos por año y va incorporando anualmente a su repertorio entre uno y tres artistas nuevos. Existen muchos mecanismos a través de los cuales el A&R llega a seleccionar al artista. Cada A&R tiene su estilo, que puede consistir en frecuentar salas de conciertos, escuchar maquetas, recibir sugerencias de los representantes de grupos y artistas, etcétera, en definitiva, trata de estar pendiente de las nuevas expresiones musicales y, en general, de estar presente, directa o indirectamente, en todos los ámbitos donde se generan los cambios de tendencias y gustos (Buquet en Bustamante *et al*., 2002, p.75,76).

El libro de Nando Cruz sobre el proceso de elaboración del disco antes mencionado de Los Planetas, *Una semana en el motor de un autobús, la historia del disco que casi acaba con Los Planetas* (Lengua de Trapo, 2011), proporciona una valiosa información sobre el papel de David López en RCA como A&R de la compañía y, además, principal valedor del grupo.

> Pero más allá de David López, J tampoco tenía apoyos en RCA. Los Planetas nunca habían despertado entusiasmo alguno en las convenciones de la compañía. Allí era unos tocapelotas. En las altas esferas soñaban con colocarles un productor de pop rock español como Carlos Nerea o paco Trinidad y espabilarlos. Adrián Vogel, director de RCA y superior inmediato de David, había oído la primera maqueta sin demasiado interés. Era de los muchos que decían que Los Planetas eran como Los brincos pero desafinados. Pero su puesto ya estaba siendo discutido y pronto el presidente de la multinacional BMG asumiría personalmente las riendas del subsello RCA. Esa persona era José María Cámara. (Cruz, 2011, p.89).

David López es la persona clave para entender las relaciones entre una multinacional como RCA y la escena indie española de los noventa. Explica que pudo actuar con libertad pese a estar en una multinacional, porque José María Cámara se lo permitió.

> José María Cámara era el presidente de RCA España. Nos daba mucha libertad, pero era bastante veleta, tan pronto le daba por el hip hop y se llenaba el coche de grafitis como por el flamenco o por el indie. Con él al mando, RCA no era exactamente una *multi*. En mi opinión, era un sello independiente internacional. Se encargaban del trabajo de un sello indie, solo que con unos medios un poco mejores y con mayor difusión, pero no como lo que se entiende por una multinacional, que deja la música a un lado. En RCA teníamos la sensación de trabajar en un sello indie con una infraestructura grande. Ahora hay sellos indies que tienen la misma infraestructura que tenía RCA en aquellos momentos. Empecé en RCA como promotor de radio y a los dos años pasé a ser A&R, durante cuatro años más. Se funcionaba así: las RCA del mundo firmaban a artistas locales y, en caso de que alguno de esos artistas locales tuviera un enorme éxito, para eso estaba la infraestructura de la multinacional, para hacerlo llegar a todas partes. Nosotros editábamos a muchos artistas que interesaban al perfil de *Rockdelux:* Los Enemigos, Los Planetas, El Niño Gusano, Corn Flakes, Australian Blonde, Nosoträsh, o recopilatorios como el de *Ruido!*, Es normal que tuviéramos espacio en *Rockdelux* porque dábamos salida a bandas que gustaban a la revista (Entrevista a David López, 2013, 3 de agosto).

Como se ha explicado anteriormente, RCA es la única multinacional que invierte dinero en la promoción de grupos de esa escena, y esto le permite tener una imagen relativamente positiva en *Rockdelux*. Relativamente porque el propio Santi Carrillo explica que no siempre actuaron con la presteza que hubiera sido deseable al publicar algunos discos de importancia. Define la relación *Rockdelux*-RCA como turbia.

> La relación con RCA fue turbia desde el primer año con premio, en 1993. Javier Liñán quería que ganasen Los Planetas y estos hicieron un show muy propio de ellos (malo). Así que vencieron Eat Meat, muestra de un esperanzador hip hop que también sugería un cambio de coordenadas musicales aquí. RCA publicó el disco, sí, pero no hizo nada por él. El siguiente año fue para Penaut Pie y RCA desvió el premio hacia Cosmos, que lo publicó tarde, dos años después. Después fue el turno

> para Nosoträsh, que sí salió por RCA, el álbum, pero tres años después. Digamos que las circunstancias no fueron las más propicias para algunos de estos grupos, que tampoco ponían mucho de su parte con un amateurismo desesperante mezclado con estrellitis aguda (Entrevista a Santi Carrillo, 2013, 5 de septiembre).

La conversación con David López, fundamental para poder llevar esta investigación adelante, permite, entre otras cosas, poner algo de luz sobre la cuestión de las ventas en el indie español, algo a lo que también ha contribuido el reciente libro de Nando Cruz, *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (Contra, 2015). En opinión de David López, las ventas del indie no han sido nunca muy altas –salvo el boom de Dover en 1997–, pero "ahora, visto con la distancia adecuada, tampoco estaban tan mal".

> El primer disco de Nosoträsh (*Nadie hablará de… Nosoträsh*, 1997) se quedó en 7.000 ejemplares vendidos. Los Planetas, vendieron 3.500 copias de *Super 8* (1994) nada más salir, después llegó a 30.000. Luego llegó el single *Nuevas sensaciones* (1995) y, como el tema tenía tanto potencial y el disco era reciente, decidimos relanzarlo. Con esos discos llegamos a vender 7.000 más. Sacamos *Pop* (1996) y llegamos a 15.000 copias vendidas. Lo bueno es que la gente que va llegando echa la vista a atrás y compra esos discos. Los Planetas nunca han dejado de vender sus discos (Entrevista a David López, 2013, 3 de agosto).

La imagen de RCA como poderosa multinacional le causa tantas adhesiones como rechazos. Si *Rockdelux* era crítica y, en cierto modo, escéptica sobre la labor de RCA, también los grupos la observaban así. Queda para la historia del indie español de los noventa el recuerdo de El Inquilino Comunista cantando "Nunca iré a RCA" en la canción "Pop-Star" (*Test*, Radiation, 1994).Una actitud a medio camino entre la rebeldía y la pose, al querer mostrar un espíritu que no se "se vende". Es algo muy habitual en la tradición indie anglosajona; el artista que critica a su sello. Lo hacían The Smiths, por ejemplo, en la canción "Frankly Mr. Shankly", y no en una multinacional sino en una independiente (Rough Trade). También era una postura común en Los Planetas, lo que causaba el enfado de su A&R. En el caso de El Inquilino Comunista, nunca llegan a firmar un contrato con RCA pese a lo cerca que están de hacerlo. En la primera entrevista para *Factory* (número 4, octubre de 1994), el grupo le explica su postura al entrevistador, Joseba Martín, que arranca la conversación con preguntas sobre este tema. La explicación de Santi Real da detalles sobre el modo de operar de esta compañía multinacional.

> Contactaron con nosotros en Madrid. Nos invitaron a cenar y hablamos de todo un poco. Después de la oferta nos mandaron el contrato, la primera vez por fax ¡cuatro páginas![51] Mucha cláusula. Lo miramos bastante a fondo y no nos convencía. Propusimos varios cambios. Por ejemplo, la compañía tenía que oír las canciones antes de que se decidiera la publicación en disco, la consabida maqueta previa. Y ellos tenían decisión sobre ello. Nosotros no queríamos pasar por ese aro; hacíamos nuestras canciones, las presentábamos y ésas eran. Decían que esa cláusula era solo para evitar que a un grupo se le ocurra, por ejemplo, grabar un disco solo con eructos, y así poder pararlo a tiempo. Pero no sé. Era todo así. Todo parecían simples formalismos pero… Una multinacional impone: grabas un disco, no les gusta demasiado y te aparcan ahí (Martín, 1994, *Factory* 4, octubre, p.4).

David López sugiere que al grupo El Inquilino Comunista, procedente de una ciudad próspera como Getxo y sin apreturas económicas, le tenían que haber ofrecido algo más que dinero para poderlos fichar para RCA. Menciona a Paco Martín y Javier Liñán, de RCA,

> El Inquilino eran más pijos que Paco y Liñán juntos, ¿Qué iban a venderles? ¿Iban a ponerles un plato de jamón y convertirlos en estrellas del rock? Les dieron con la puerta en las narices. No necesitaban a RCA para nada. Y encima les dedicaron su mejor canción (López en Cruz, 2015, p.498).

La cautela que expresa el grupo de Bilbao en sus declaraciones a *Factory* ejemplifica la postura de los artistas que temían perder parte de su libertad creativa o el control sobre su obra al pasar a una multinacional. Existía una idea, extendida entre los músicos, de que no alcanzar determinada cifra de ventas en una multinacional podía significar perder el apoyo de la compañía. Siendo la del indie una escena enfrentada desde su mismo origen a la estructura musical establecida por la industria tradicional, no deja de ser lógica esa postura. Sin embargo, aprovecha también para cargar contra esa postura de algunos grupos que ven en las multinacionales el causante de todos los males de la música. Lo hace mediante las afiladas viñetas de los dibujantes de *Círculo Primigenio*, como la que se reproduce, encabezada por la frase "La multinacionales juegan con los sentimientos del adolescente".

[51] En *Pequeño circo, historial oral del indie en España* (Contra, 2015), el mismo Santi Real dice que el contrato enviado por RCA era de cuarenta páginas, no cuatro (p.498).

Ilustración 18. Círculo Primigenio en Factory nº 10 (abril de 1996, p.64)

e) ACTITUD ESCÉNICA: A LA LUZ DE DOS VELAS

En términos de espectáculo, pocas cosas se desaconsejan tanto como dar la espalda al público. Sin embargo, esa una de las características más llamativas de Los Planetas, grupo bandera de *Rockdelux*, en su primera época. A mediados de los noventa, es que la bajista de grupo, May Oliver, acostumbra a tocar de espaldas al público, aspecto del que se mofa el dibujante Susipop en una viñeta de *Factory*. También César Estabiel se refiere al asunto de la imagen sobre el escenario en su artículo retrospectivo sobre el indie en la web *numerocero.es*.

Ilustración 19. Círculo Primigenio en Factory nº 6 (abril de 1995, p.64)

> Miedo escénico, sonrisas tímidas, letras en inglés, elogio de lo pequeño, acoples que simulan rebelión y disimulan ineficacia. Aquella falta de arrojo de los grupos ofrecía dos lecturas. Se aplaude esa actitud amateur, tan antagónica de una profesionalización que se consideraba exclusiva de la radiofórmula y la multinacional (Estabiel, 2013, consultado el 8 de enero de 2013).

En el artículo escrito en 2013 para el sitio web cultural numerocero.es, César Estabiel recuerda los aspectos definitorios de la escena indie veinte años después. El colaborador de *Rockdelux*, autor de una gran cantidad de textos periodísticos sobre esa escena en la época analizada, menciona hoy el miedo escénico y las letras cantadas en inglés como un recurso para disimular eficacia. Pero, además, explica que ambas cosas fueron aplaudidas en su momento por cuanto significaban de desmarque respecto a la profesionalización de los artistas de la década anterior, los ochenta. Con matices y diferencias entre unas y otras bandas, los asuntos a los que apunta Estabiel en su frase están muy presentes en la escena indie de los noventa, condensadas en un concepto: el amateurismo. No mirar al público mientras se actúa –más aún, darle la espalda– es toda una declaración de principios en cuanto a la negación de lo que el rock'n'roll siempre ha sido, desde los primeros tiempos del soul en los sesenta del siglo pasado: una ceremonia, un acto comunicativo en el que la estrella sobre el escenario complace al espectador que se ha gastado su dinero para ir a ver el espectáculo (Gillet, 2003).

Durante una entrevista personal, Diego A. Manrique explica que él entiende el indie español como un ejercicio de rebeldía, no del todo sincera, frente a la gran industria musical. La expresión que utiliza el periodista burgalés es la necesidad de "matar al padre", en el sentido de que, los grupos de la escena indie, por ese deseo de desmarcarse de la generación anterior, adoptan una forma de actuación en el escenario opuesta a lo tradicionalmente había sido el rock'n'roll. Una postura que empieza en el propio repertorio, en la renuencia a tocar hits o canciones conocidas, a conceder bises, a presentar canciones y, en definitiva, a plegarse a los deseos del público asistente. El indie es la representación del desprecio a esas convenciones.

Habría que viajar lejos en el tiempo para hallar el principio de esa liturgia que se produce entre músico y público en total comunión. Al menos, hasta los tiempos en los que, artistas poseedores de un magnetismo explosivo, como James Brown, cautivaban al público congregado en las salas donde actuaban haciendo una exhibición física, enardeciendo a los asistentes a voces, presentándose a sí mismos o con ayuda de un maestro de ceremonias, presentando a los músicos

y permitiéndoles hacer un breve fragmento instrumental –comúnmente llamado "solo" – para después recibir un aplauso individualizado. Lo explica así el especialista Charles Gillett.

> En el escenario, la inventiva de las técnicas era evidente, pero su impacto era más fuerte aún que en los discos. Cada actuación seguía un patrón similar, aunque él siempre instigaba un clima de intenso entusiasmo en su público. Después de los tiempos de las bandas de blues, [James Brown] fue uno de los primeros cantantes en reunir un grupo de cantantes de apoyo y en hacer giras por el país con su propio espectáculo. Al principio, los cantantes de apoyo eran su propio grupo vocal, los Famous Flames, cuyos miembros a menudo realizaban discos, de manera individual, con sus propios nombres y así podían ser anunciados por separado en los carteles y ofrecer sus "números" propios en el espectáculo. Ayudaban de caldear el ambiente del público antes de que Brown hiciera su parte del espectáculo (Gillett, 2003, p.270).

Esa liturgia escénica a la que alude Diego A. Manrique queda totalmente deslegitimada a finales de los setenta con la violenta irrupción del punk en el Reino Unido. Sin embargo, pasada la oleada punk, la gran industria musical se sigue alimentando en los ochenta de artistas que perpetúan esas mismas actitudes escénicas. El propio Manrique reconoce en los grupos de heavy metal de los primeros ochenta ese aspecto ceremonial y de comunión entre artista y público, aunque con una simbología concreta y un mensaje que él relaciona con una pasividad negativa. Lo escribe en el primer número de *Rock Espezial*, en septiembre de 1981.

> Todo un ritual de iniciación sacralizada por la comunión eléctrica. La vibración colectiva se establecía entre los sumos sacerdotes y los enfervorizados seguidores: los oficiantes subían al altar y descargaban sus hachas liberadoras a base de decibelios hasta hacer temblar las paredes del templo (Manrique, 1981, *Rock Espezial* 1, septiembre, p.40).

Pero, en el ritual del rock'n'roll en cuando a la relación entre artista y público, no todo es gestualidad o exhibición física, tampoco musical. Este género llamado rock'n'roll recogió la tradición narrativa de los primeros bluesmen norteamericanos, que inventaban sobre la marcha historias desesperadas de deseo, pérdida y desarraigo, mientras acompañaban el relato de fraseos de guitarra o de ritmos sincopados. Posiblemente, el norteamericano Bruce Springsteen es el artista que mejor ha ejemplificado el ritual de los conciertos de rock en la relación artista/público. Son legendarios los conciertos en los que Springsteen lleva al paroxismo a

miles de personas a la vez combinando la música de su banda y su propio rol de estrella del rock de energía sobrehumana, subiéndose al piano, cantando desde el suelo, levantándose como un resorte y lanzando frases o fragmentos de letras que el público repite en una suerte de enardecida ceremonia religiosa. Pero también fue el artista que popularizó la introducción hablada de sus temas en directo, acompañando sus palabras de un tenue rasgueo de guitarra y elevando la emoción cuando deseaba hacerlo. Queda para la historia su célebre caja de cinco discos en directo *(Live 1975-85)*, en la que la canción "The River" (once minutos y cuarenta segundos) viene precedida de una introducción hablada de cinco minutos y medio. Es una forma de actuar, completamente entregada al público –Springsteen llega, en sus últimas giras, a atender las peticiones de un público que se manifiesta con carteles en los conciertos pidiendo a su ídolo que interprete una u otra canción– que otros artistas de importancia en los ochenta y noventa, como U2, han practicado después. En su libro sobre el músico de Nueva Jersey *Bruce Springsteen On Tour 1968-2005* (2007), Dave Marsh explica de este modo la actitud escénica de Bruce Springsteen y el lugar que ocupa el aspecto del drama en sus actuaciones.

> Absorbió las elaboradas reacciones tardías de Jack Benny, la mirada psicótica de De Niro en *Taxi Driver*, el movimiento pélvico de Elvis y la forma de gesticular de los predicadores televisivos, desde el Reverendo Ike hasta Jack Van Impe. Con ademanes seudocómicos, melodramáticos, aparecía en el escenario como una extensión inolvidable de su personaje […] A veces presentaba un tema con una historia, o dejaba de cantar a media canción (o casi al final) para hacer aquello que sus fans denominan "stage rap", rap de escenario, pero que en realidad son respuestas tragicómicas y cargadas de rock'n'roll a los cuentos del tío Remus[52] (Marsh, 2007, p.16).

La técnica narrativa de Springsteen es compartida por otros artistas especialmente reconocidos por su trabajo en escena, caso de Tom Waits. No en vano, en su último disco en directo (*Glitter & Doom*, 2009), se completa con un CD extra (*Tom Tales*) que recoge los monólogos que ofrece el artista a modo de introducción de sus canciones.

Frente a eso, frente a la entrega al servicio de un público expectante, está exactamente lo contrario. La actitud de negación del ritual, que empieza en el propio atuendo de los músicos. Nada de colores refulgentes, ni brillos ni complementos sorprendentes, a diferencia, por

[52] Uncle Remus es un personaje de ficción, identificado con un narrador de historias propias del imaginario de la vida del campo estadounidense en el siglo XIX.

ejemplo, de la movida. Los artistas de la escena indie española de los noventa visten –en general– igual que su público, camisetas de los grupos que les gustan, vaqueros y zapatillas, es difícil distinguirlos cuando no están sobre la tarima.

> Les echábamos en cara que subieran al escenario con la misma ropa con la que iban a la universidad al día siguiente. Para ellos eso era actitud, pero para mí no estaba bien; hay que tenerle un respeto al escenario, al hecho espectacular, teatral, para mí eso ha sido siempre muy importante. Por eso me siento más cercana al gótico que al indie (Entrevista a Elena Cabrera. 2013, 2 de marzo).

La actitud característica del indie se representa en el gesto de mirar al suelo. Más exactamente, a los zapatos. "Shoegaze", que en inglés significa "mirarse a los zapatos", es el término que se acuña en los países anglosajones para referirse a la actitud escénica de la no-comunicación, y termina por emplearse como etiqueta para designar un género musical, el indie rock británico y norteamericano. Simon Reynolds es uno de los especialistas que emplean este término para englobar la música de los grupos puntales del indie británico y norteamericano de los noventa.

> Se llama shoegazing (los "mirapiés", por estar con la cabeza gacha y con los ojos mirando los pedales de distorsión) a los grupos británicos de comienzos de los 90 que imitaban los logros de Sonic Youth, Loop y A.R. Kane, como Ride, Pale Saints, Curve, Lush y otros (Reynolds, 2012, p.65).

Por su lado, Igor Paskual (Mora *et al.*, 2013), aporta su lectura de la actitud escénica indie de los noventa en España, e incorpora un detalle significativo: los grupos no aparecen prácticamente nunca fotografiados en las portadas de sus discos. Es una forma más de romper con la tradición de la industria fonográfica, en cuya lógica el artista desea vender su producto y, por tanto, aparece en la portada para seducir/convencer al posible comprador. De la lista elaborada por *Rockdelux* de los veinte mejores discos y los diez más significativos de la escena indie (Informe "La edad del indie", 1998), en solo tres se muestra a los miembros del grupo en la portada: *El Inquilino Comunista* (1993) de El Inquilino Comunista, *¿Quién puede matar a un niño?* (1996) de Penelope Trip y *Nadie hablará de… Nosoträsh* (1998) de Nosoträsh. Toda una declaración de intenciones sobre la actitud escénica, aunque la generalización que hace Igor Paskual ignora las diferencias que hay en las formas de presentarse ante el público y actuar de tantos grupos –especialmente en el caso de El Niño Gusano y Penelope Trip, que despliegan una soltura poco común en sus apariciones– sí que puede hablarse de unos rasgos y actitudes que se reproducen de manera regular en la escena.

> Y si el mensaje literario no es relevante, tampoco lo es el emisor. Observando una portada de un disco o un videoclip de la época se percibe inmediatamente un cambio en el modo de presentarse al público. La ropa de los músicos no es llamativa, las prendas de escenario no difieren de las que lleva el público y todos los grupos visten de manera similar. En las fotografías no suelen mirar directamente a la cámara y tampoco resulta fácil distinguir a primera vista quién es el cantante, algo que tiene su lógica si pensamos que ni la voz ni las letras tienen una relevancia especial, por lo que tampoco tiene sentido destacar al vocalista del resto de instrumentistas. En los conciertos no hay excesos escénicos ni teatralidad alguna: son los herederos del shoegaze británico, actitud representada por bandas británicas de finales de los 80 como My Bloody Valentine o Spacemen 3, que tocaba literalmente mirándose a los zapatos (Paskual en Mora *et al.*, 2013, p.57).

Las razones para mirarse a los zapatos mientras se actúa pueden ser muchas, y no todas necesariamente relacionadas con una negación consciente y sistemática de un rito establecido. La timidez, consecuencia de la falta de experiencia, lleva a no saber hacer frente a las miradas del público que, lógicamente, espera recibir algo del artista. Otro detalle: esa falta de destreza con los instrumentos conduce, especialmente a los guitarristas, a concentrarse del todo en el trabajo que hacen con sus pedales de efectos, que accionan mediante una pisada en el momento justo. El guitarrista que mira todo el tiempo al suelo puede que lo haga por timidez pero también puede que sea porque el dominio de esos pedales de efectos como la distorsión o el eco, le obligue a estar ausente de todo lo demás, especialmente si tiene poca experiencia y habilidad.

La reflexión de César Estabiel anteriormente vista condensa en una sola frase todo lo que en este apartado se ha ido desarrollando acerca de la escena indie nacional. "Acoples que simulan rebelión y disimulan ineficacia", dice Estabiel. Obviamente, ese uso de los acoples y la distorsión dista mucho del que hemos visto que emplea la banda de referencia de la mayoría de los grupos indies de los primeros noventa en España, los norteamericanos Sonic Youth, ante quienes la redactora Anna Ramos, rendida a su profesionalidad, reconoce, como se ha explicado en un apartado anterior, que "son profesionales […] son músicos".

César Estabiel parece estar dispuesto a cargar cierta responsabilidad en el hecho de que las actitudes escénicas basadas en la incomunicación y el amateurismo de los grupos de la escena fuesen aceptadas por la crítica musical. Sin embargo, ya se ha podido comprobar que él era crítico con esto en sus artículos, y que su postura le granjeó algunos desencuentros con

compañeros de la prensa como Julio Ruiz, de Radio 3 (ver 3.4.4.a: "Actitud escénica, a la luz de dos velas"). Como se ha explicado en el primer capítulo, en los últimos tiempos se ha visto una postura de *mea culpa* en antiguos colaboradores de *Rockdelux* y *Factory*, como Nando Cruz y –especialmente– Víctor Lenore, autores de libros que se han publicado en torno a la escena indie española de los noventa, en los que califican poco menos que de un error el trabajo periodístico y divulgativo que hicieron en su día en las revistas aquí estudiadas. Tanto los libros que han editado como las entrevistas que a raíz de su edición han concedido los muestran arrepentidos de la labor que hicieron en los noventa como impulsores de esa escena tan cargada de amateurismo.

Sin embargo, un repaso detallado de todos y cada uno de los artículos que se publican en los noventa, entrevistas y reportajes, reseñas de discos, crónicas de conciertos, editoriales y demás textos, arrojan la conclusión de que *Rockdelux* no aplaude estas actitudes ni contribuye a perpetuarlas. Su visión, y la de su apéndice, *Factory*, poseen una mirada crítica sobre estos aspectos. Los pueden llegar a perdonar, sobre todo al principio de la década, por la confianza que la editorial deposita en grupos y artistas distintos a los anteriores, radicalmente opuestos, pero eso no significa que no se penalicen, sobre todo a partir de 1994, un año clave como ya se ha visto. En 1994 llegan los editoriales más duros y exigentes con la escena, a cargo de Gerardo Sanz (junio) y Xavier Cervantes (octubre). Por otro lado, es también el año en que *Rockdelux* dirige artísticamente el festival BAM de Barcelona, en coordinación con su máximo responsable, Jordi Gratacós. Ese año 1994, el BAM acoge a algunos de los grupos nacionales más seguidos en la época en las diversas sesiones de *Rockdelux*, como Penelope Trip, La Buena Vida, Australian Blonde, Cancer Moon, Los Planetas, Le Mans, Corcobado, Maddening Flames y El Inquilino Comunista. Hasta Ciutat Vella (Barcelona) se desplazan seis redactores y tres fotógrafos de *Rockdelux* para cubrir el evento, y sus crónicas no ocultan lo decepcionante de varias de las actuaciones. En cuanto a actitud escénica, solo Penelope Trip, su vocalista, son destacados. Lo hace Xavier Cervantes, que también tiene buenas palabras para Los Planetas, pero no tanto para alabar una actitud determinada en escena sino porque el grupo ofrece un buen concierto, cuando el grupo arrastra mala fama en cuanto a sus actuaciones.

> Los Planetas por fin ofrecieron el concierto que se esperaba pero nunca llegaba. Entre la versión de Television Personalities y "La caja del diablo", los de Granada hicieron olvidar aquellos discretos directos anteriores y, de paso, consiguieron que sus canciones fueran coreadas en una ceremonia de entrega que ni ellos mismos esperaban (increíble lo de "Qué puedo hacer"). También Penelope Trip superaron

> el trance de actuar en un escenario grande, dominando las tablas –Tito– y empujando las canciones hasta un final impecable (Cervantes, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.38).

Las críticas más positivas de los conciertos del BAM 94 en *Rockdelux* aluden a la belleza de las canciones y las letras, caso de los donostiarras Le Mans y La Buena Vida, cuyo magnetismo Gerardo Sanz elogia, pese a la sencillez de la propuesta escénica ofrecida. Ramón Llubiá destaca también las tablas y el liderazgo de los bilbaínos Cancer Moon en su actuación acústica. Sin embargo, el resto de las crónicas de grupos nacionales tachan de demasiado evidentes las influencias anglosajonas que tienen y afean la falta de carisma y la "apatía escénica" de algunos, como hace Nando Cruz acerca del concierto de los gaditanos Maddening Flames.

> Maddening Flames lo tenían más que fácil, pero lo suyo no llega a despegar. Sus canciones se parecen demasiado entre sí y, en conjunto, a Neil Young. Y cuando melodías tan agradables aburren al poco rato, no podemos culpar solo a la apatía escénica de Muni & Co (Cruz, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.37).

Esto se puede extraer de las cónicas del BAM 94: Xavier Cervantes achaca a los bilbaínos El Inquilino Comunista "un repertorio mal planteado", que deriva en una "pobre impresión causada". Luis Troquel dice del grupo donostiarra Parafünk que tiene buenas ideas, pero "mejor buscar un rapper correcto" para mejorar su directo, Nando Cruz considera bueno el directo de los gijoneses Australian Blonde, pero no su versatilidad, dice que su baza es el directo siempre que sea "en eléctrico, no en acústico". Además, Anna Ramos achaca a los nervios del grupo mallorquín Sexy Sadie que el concierto no fuese como se esperaba y dedica el siguiente párrafo a los zaragozanos Nothing, grupo en cuya actitud verá reflejada Nando Cruz, meses después, (*Factory* 5, enero de 1995) la "pusilanimidad" de la escena indie española (ver 3.4.4.c: "Idioma y contenido; el inglés, un paraguas cerrado").

> …Nothing, quienes, pese a haber cuidado esmeradamente su pose indie –con Adidas y mucha apatía, naturalmente– no consiguieron que su pop resultón, valga la redundancia, resultase […] Tan dulces como estáticos y miméticos (Ramos, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.40).

En el informe "La edad del indie" (número 153, abril de 1998), Jesús Llorente dedica un artículo al asunto de la imagen. Tras asistir a muchos conciertos y festivales con grupos de la escena indie como protagonistas, concluye titulando su pieza, sin ambages, "Sin magnetismo".

> Viajemos hasta la única piscina del backstage del primer festival de Benicàssim, año 1995. Un artista extranjero se acerca en bañador y pregunta: "¿Y dónde están los grupos españoles?". Alguien se los señala en la piscina uno a uno, y mientras los mira frunciendo el ceño (calzones de *Mundobasket* ellos, michelines ellas, ojeras como tazas de café todos...) "¡Pero si parecen pipas!" […] Sin querer sacralizar porque en el fondo sabemos que echar un vistazo a la escena británica es como visitar una exposición de los marcos de cuadro más ornamentales del mundo, hay que reconocer que la mayoría de los grupos independientes españoles han hecho caso omiso a ese aspecto tan vendible como es la apariencia, el atractivo. ¿Alguien se imagina a un adolescente colgando en su habitación posters de El Inquilino Comunista, Dover, Beef, Migala, Le Mans, Pribata Idaho o Penelope Trip? ¿Es posible encontrar en las carpetas de estudiantes de COU -casi siempre más indicativas de su carácter que su expediente disciplinario- los rostros de los Automatics, Sr. Chinarro, Mercromina o La Buena Vida? Difícil, por no decir imposible. Ni Los Planetas, una banda tan vibrante en otros sentidos y tan cerca de un devoto fanatismo por sus letras y estribillos, han podido conseguirlo […] Bueno, no era mi intención hablar de imagen como lo que se entiende por ella (maquillaje, glamour, pose) sino de magnetismo. El que tienen Patti Smith o Nick Cave, el que ha conseguido que Will Oldham rompa corazones, el que hace de PJ Harvey una mujer más atrayente que todas las modelos que caminen por las pasarelas en los próximos diez años. Magnetismo que falta en nuestra "escena", que nunca ha existido, por mucho que grupos como Peanut Pie o Glamour (qué casualidad... de Barcelona... y ya desaparecidos) lo hayan intentado. Una imagen sin canciones vende discos, unas canciones sin imagen lo tienen mucho más difícil. Pero cuando ambas cosas van de la mano… vean si no a Jarvis Cocker, el hombre capaz de convertir al 90% de los hombres en homosexuales con solo un movimiento de caderas (Llorente, 1998, *Rockdelux* 153, junio, p.51).

La investigación dirige ahora una nueva mirada al concierto fundacional del indie español, el primero de la gira Noise Pop Tour, celebrado en sala Garatge de Barcelona el 28 de noviembre de 1992. En su crónica del evento, Gerardo Sanz solo hace mención una vez a la comunicación entre músicos y público. Por lo que se deduce de la crónica, en el caso de tres de los cuatro grupos que actúan, es como si no hubiese público, o como si no importase. Solo en el relato

del concierto de Penelope Trip dedica unas palabras a su actitud escénica, que destaca por el "desparpajo arrollador" de su vocalista, Tito Pintado. Es la excepción.

> Tito –el joven Ian Curtis con pandereta– canturrea spanglish de local de ensayo, presenta los temas con un arrollador desparpajo y precipita los finales con un "gracias", contraseña para que su banda suspenda la intensidad (Sanz, 1993, *Rockdelux* 93, enero, p.46).

Penelope Trip, considerado por *Rockdelux* el grupo fundacional y definitorio de la escena indie española de los noventa, es una de las excepciones más notables en cuanto a su presencia escénica. En una escena caracterizada por la falta de comunión entre artista y público, Si bien no se comunican apenas con el público, Gerardo Sanz advierte un "arrollador desparpajo" en su líder. No se comunica con el público al estilo de los artistas de los ochenta, jaleando a los espectadores o haciéndolo participar en los coros, pero sí demuestra carisma y personalidad, a diferencia de la mayoría de los grupos censados en la escena. David López, A&R (Artista y Repertorio) de la multinacional RCA y años después fundador de la compañía independiente Limbo Starr, recuerda el impacto que supone a primeros de los noventa la irrupción en escena del grupo asturiano. También alude a la cuestión de ruido.

> Para mí el gran shock de la gira Noise Pop fue Penelope Trip. Llegué a casa con un pitido en los oídos impresionante. Ver a Cova y no saber si era un chico o una chica, ver a Tito tirándose por el suelo y pegando gritos… yo no había visto grupos así. Los grupos de los años 80 venían del rollo hortera, con el frontman corriendo arriba y abajo. Ellos estaban concentrados cada uno en su instrumento, con esa tensión… Tenían una energía muy especial (López en Cruz, 2015, p.405).

Junto con la falta de tablas o carisma escénico, *Pequeño circo, historia oral del indie en España* (Contra, 2015), el extenso estudio de Nando Cruz, apunta otro asunto importante; Muchos de los grupos a los que Nando Cruz entrevista recuerdan excesos etílicos y de drogas antes de salir al escenario y reconocen haber actuado entonces sin casi poderse tener en pie. Como recogen los testimonios de Edu Hernández, de Parkinson D.C., y Murky López, de Patrullero Mancuso, había algo de no tomarse en serio a sí mismos en todo ello; una carencia de aspiraciones profesionales combinada con miedo escénico que cercenaba las posibilidades de la escena de avanzar hacia un estadio de madurez.

> Eliminator Jr. hicimos un concierto horrible. Salimos colocados de tripi. En una canción intentamos hacer una especie de desarrollo –post rock ates del post rock–, una cosa insufrible. Fue una vergüenza. Nos empezaron a tirar cosas. Creo que nos sacaron del escenario (Vegas en Cruz, 2015, p.279).

> Él solo cantaba, pero yo además tenía que tocar. Y no di pie con bola. Toqué la primera canción y, a partir de ahí, Jaime me desenchufó el bajo para que no se me oyera y así ellos pudieran tocar. En Patrullero no sabíamos contenernos. Bebíamos al ritmo normal de una noche de juerga y, cuando nos queríamos dar cuenta, salíamos pedos a tocar. Había un poco de pánico escénico, un poco de matar el tiempo hasta el concierto, un poco de no tener cabeza y un poco de no tomarse en serio (López en Cruz, 2015, p.408).

> Como mínimo, teníamos que tomarnos dos cubatas o tres antes de subir al escenario. Era la norma. Y durante el concierto, uno o dos más. Siempre estaba el colega que te los traía, era la costumbre. He llegado a estar tan borracho de no poder tocar y tener que sentarme. No sé si nos acojonaba tocar y necesitábamos beber o si nos gustaba tocar borrachos (Hernández en Cruz, 2015, p.384).

Los casos de Eliminator Jr., Patrullero Mancuso y Parkinson D.C. pueden aplicarse, a tenor de los testimonios recopilados por Nando Cruz, a otros muchos grupos de la llamada escena indie. Sin embargo, de todo esto no se habla en las entrevistas concedidas a *Rockdelux* y *Factory* en su época, son cuestiones que han salido a la luz muchos años después. En esas entrevistas se muestra sobre todo a grupos poco habladores, con tendencia a la timidez y con una actitud escénica que, como describe Anna Ramos en su crónica del BAM 94, tiene en la apatía y el estatismo sus rasgos escénicos fundamentales y, al mismo tiempo, su insalvable hándicap.

Con la mirada a la actitud escénica de los artistas y el reflejo de la postura de *Rockdelux* al relatar y valorar sus prácticas en sus páginas, se da por finalizado el análisis del discurso acerca de la escena musical indie de los noventa en España. El trabajo realizado permite afrontar ahora un último apartado de la investigación, en el que se explican las conclusiones obtenidas.

4. CONCLUSIONES

Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)
Se explican las conclusiones obtenidas tras el análisis de discurso de la revista estudiada y se ponen estas conclusiones en relación con los objetivos inicialmente planteados

4.1 Epílogo: un mundo tan pequeño

En un mundo tan pequeño / una burbuja interior de millones de colores / un jardín de mantequilla. En un mundo tan pequeño / solo cabemos tú y yo, aumentando el microscopio / lo haremos en blanco y negro.

"En un mundo tan pequeño" (Mercromina, 1997)

Santi Carrillo fue entrevistado el pasado mes de noviembre en la web cultural numerocero.es. El motivo: la edición del número 333 de la revista que dirige desde 1987, *Rockdelux*, cifra con la que alcanzaba los treinta años de vida editorial. Un hecho a todas luces destacable.

La conversación entre Carrillo y su entrevistador, Gerard Casau, discurre entre cuestiones diversas sobre la revista: línea temática trazada a lo largo de su trayectoria, posicionamiento respecto a determinados géneros y artistas, incertidumbre ante el futuro de una publicación que se edita en papel en tiempos en los que los soportes digitales se imponen, etc. Pero hay una cuestión que, a juzgar por la respuesta, causa una cierta irritación que el entrevistado no puede ocultar, probablemente porque no es la primera vez que la contesta. Casau pregunta a Carrillo por qué se sigue identificando *Rockdelux* con el nicho indie. La pregunta recupera el concepto clave que se ha manejado en la investigación, mientras que la respuesta se reproduce en las primeras páginas de la Tesis, no por ser el detonante para llevarla a cabo –cuando se hace la entrevista la investigación encara su última fase–, sino porque refleja una postura mantenida desde años atrás en diversas entrevistas, solo que aquí se hace de una manera especialmente rotunda, por lo que se ha decidido colocarla ahí. En palabras de Santi Carrillo, es ridículo, además de reduccionista, decir que *Rockdelux* sea una revista indie.

Sin embargo, esa es precisamente la idea generalizada que circula en el contexto periodístico musical de España. *Rockdelux* es una revista respetada y criticada al mismo tiempo, con el esnobismo como habitual argumento vertido en contra y su incontestable trayectoria de treinta años al frente del periodismo musical y como cantera de periodistas especializados a favor. Y sí, allí donde se busque información sobre ella, aparecerá el concepto indie unido a *Rockdelux*. Pero, como se desprende de la pregunta de Gerard Casau, la imagen generalizada de la revista contrasta, casi choca frontalmente, con la que sus propios responsables editoriales defienden.

Con ese punto de partida se inició una investigación que, desde que estableció las bases y la hoja de ruta a seguir, nunca dejó de contemplar la posibilidad de que los resultados finales no corroborasen las hipótesis planteada o que no lo hicieran en todos sus extremos. Así ha sido.

4.2 Dos respuestas a las hipótesis planteadas

> La escena indie de los noventa se sobrevaloró bastante. Nosotros lo hicimos, está claro. Dedicamos un espacio a bandas que tal vez no lo merecían, que no nos gustaban ni a nosotros. Pero también pienso que era necesario sobrevalorarla. Si no, las bandas realmente buenas que han quedado de todo aquello, ¿hubieran seguido tocando o lo hubieran dejado? Los Planetas, por ejemplo. A menudo tocaban mal, apenas ensayaban… Un desastre, pero supieron pulir sus carencias y ahora son absolutamente respetados. Creo que es una etapa que había que pasar. Bien, ya la hemos pasado (Entrevista a Juan Cervera, 2013, 5 de septiembre).

Según los datos obtenidos y la interpretación de los mismos, puede afirmarse que, en efecto, hay un discurso mantenido e insistente sobre la escena indie española en *Rockdelux* durante los noventa. Era algo del todo esperable cuando empezó la investigación, dadas las evidencias como la existencia de *Factory*, una revista concebida para dar impulso y visibilidad a la propia escena o la dirección artística por parte de *Rockdelux* del BAM, un festival de marcado carácter y propósito indie. Sin embargo, y aquí está lo inesperado, no puede afirmarse con la misma rotundidad que la revista establezca los elementos musicales y extra musicales que conforman un hipotético patrón de la escena indie. Por un lado, porque sería del todo aventurado sostener que exista tal patrón, más allá de unos rasgos determinados que se reproducen con cierta frecuencia en los grupos y artistas que configuran tal escena. Por otro, y pese al pensamiento generalizado e incluso a los propios testimonios de músicos y periodistas, porque el papel que ha interpretado la revista barcelonesa en relación a esa escena indie no es exactamente ése.

Además, es necesario hacer una puntualización. Se habla en esta investigación de discurso porque en efecto lo hay en *Rockdelux*. En realidad, hay varios, solo que esta Tesis se centra en uno de ellos, el que a la postre ha condicionado la imagen de la revista en España, pero existe también un discurso acerca de la música electrónica, otro sobre el flamenco y otro sobre el hip hop, discursos que sin duda podría estudiarse también desde una óptica académica. Pero también debe tenerse en cuenta que *Rockdelux* se confecciona con las aportaciones de una media de cincuenta colaboradores en cada número. Si bien es una publicación fuertemente

marcada por las decisiones de sus dos principales responsables editoriales, Santi Carrillo y Juan Cervera, "profundamente personalista" según sus propias palabras, reúne tal cantidad y variedad de firmas y opiniones que sería un error de partida identificarla con una única voz.

Cierto es que la línea editorial y el estilo de los colaboradores veteranos se van reproduciendo, por un efecto de mimetismo, en los que se van incorporando; los colaboradores nuevos son antes, en su mayoría, lectores asiduos, por lo que adoptan rasgos de estilo y enfoques de los anteriores, a pesar de no haber en la revista nada similar a un libro de estilo. Sin embargo, pese a que a lo largo de la investigación se han empleado expresiones como "*Rockdelux* defiende" o "la revista valora" con el fin de facilitar al lector la lectura y la comprensión, la pluralidad de su autoría –con significativas diferencias de edad, origen, trayectoria, etc. – desaconsejan aplicar la idea de una voz única y sin fisuras, aun cuando los responsables editores tienen en *Rockdelux* el peso que se ha señalado. Este enfoque podría hacerse en el caso de un periódico, por ejemplo, donde la línea editorial está marcada y los editoriales, tal y como los definen los libros de estilo de las diversas cabeceras informativas, recogen una línea de pensamiento unívoca. Pero no es válido en la aproximación una revista musical especializada.

Hecha la matización, sí puede afirmarse que, durante el arco temporal fijado para el estudio, hay una serie de textos coincidentes en una determinada línea y una nómina de redactores y colaboradores que publican con frecuencia textos diversos sobre la música indie en España, algunos de los cuales (Gerardo Sanz, Nando Cruz, Víctor Lenore y Xavier Cervantes, principalmente), se especializan en ese campo. Hay, por tanto, un *discurso Rockdelux*, aunque no sea del todo uniforme salvo en momentos puntuales, como en noviembre de 1994.

Es en ese momento cuando la redacción se pone de acuerdo en mostrar una actitud exigente hacia la escena que hasta entonces había promocionado. El instante, cristalizado en el editorial "La hoguera de las vanidades" de Xavier Cervantes (número 112, noviembre de 1994) en el que, tal y como Santi Carrillo recuerda hoy (Carrillo en Cruz, 2015, p.806), la dirección de la revista se expresa con una dureza inédita hasta entonces al emitir su juicio sobre una escena indie que años antes le parecía destinada cambiar el panorama de la música popular en España. Exactamente igual que lo había conseguido la movida, solo que en circunstancias políticas y sociales completamente distintas, prácticamente opuestas. Recuperando las declaraciones de César Estabiel, *Rockdelux* no pretende "hacer escena" (Estabiel en Cruz, 2015). El modo de apoyar la escena por parte de *Rockdelux* está en el espacio dedicado a los grupos que empiezan

a conformarla en los primeros noventa, pero la revista se reserva la opinión crítica sobre ellos. Xavier Cervantes, uno de los jefes de redacción de la época, lo explica:

> Dar un espacio en tu revista es apoyar. Pero muchos grupos y sellos creían que eso significaba un apoyo condicional, no entendían que *Rockdelux* no iba a hacer eso. Hubo algunos desencuentros por críticas negativas a grupos que se supone que eran "de los nuestros", por así decir. Ellos consideraban que una crítica negativa significaba que no apoyábamos la escena, cuando una revista no está para apoyar a nadie, sino para explicar lo que pasa, en realidad (Entrevista a Xavier Cervantes, 2013, 2 de septiembre).

Como ya se ha explicado a lo largo de la investigación, tras una etapa de entusiasmo ante la escena indie española, llega a *Rockdelux* la decepción ante las expectativas incumplidas. Pero, salvo en ese momento de finales de 1994, ni el entusiasmo ni la decepción llega a todos los redactores y colaboradores al mismo tiempo, tampoco lo plasman en sus textos de forma simultánea. Además, tal y como señala Fouce (1995, p.37), en *Rockdelux* es relativamente frecuente hallar juicios antagónicos sobre un mismo artista en un mismo número, consecuencia de la pluralidad de firmas de la que la revista siempre ha hecho gala.

Hay muchos ejemplos de ello, pero uno de los más elocuentes está en el editorial de Santi Carrillo sobre el grupo The Residents, banda en la que reconoce no encontrar nada interesante, puesto que "ya no muestran ningún modelo de conducta atrevido, transgresor o, muchísimo menos, vanguardista" (Carrillo, 1999, *Rockdelux* 166, septiembre, p.13) pero remite al lector a la sección de crónicas, donde puede leerse a Félix Suárez dedicarle al grupo una serie de encendidos halagos: "divertidos, contradictorios, molestos, desconcertantes, ambiciosamente cutres, irrepetibles, únicos" (Suárez, 1999, *Rockdelux* 166, septiembre, p.30).

Así pues, la investigación llega a la conclusión de que *Rockdelux* ha articulado un discurso acerca de la escena indie española de los noventa, y que ese discurso está motivado por la búsqueda de nuevos valores musicales que la revista lleva a cabo al principio de esa década que den un relevo a una etapa que se considera en la revista creativamente agotada, además de viciada por la servidumbre del periodismo musical a la industria.

Esto se refleja en su discurso, un discurso articulado en forma de textos periodísticos de diversa naturaleza pero también en acciones editoriales, como la dirección artística del festival BAM, el enfoque del concurso de maquetas (durante la primera mitad de la década) o la edición de la

revista asociada *Factory* para dar visibilidad y cobertura a la escena indie española. Además, no debe olvidarse que *Rockdelux* ha dedicado un espacio notable en sus contenidos a la revisión –en tiempo pasado– de una escena indie que ha delimitado en el tiempo y cuyos eventos de importancia y puntos de inflexión ha señalado en diversos informes, especialmente los tres que publica de manera consecutiva en 1998 con el título "La edad del indie".

Sin embargo, no se puede afirmar que *Rockdelux* haya establecido los valores musicales sobre los que se construye la identidad de la escena indie española, ni mucho menos que la revista haya contribuido a que se promocionasen esos valores y características que la identifican y definen hoy, con la perspectiva del tiempo. En un momento inicial, los primeros dos años de la década de los noventa, se valoran positivamente en la revista determinadas características musicales y extra musicales de los artistas en los que se centra, pero después no. La pregunta de investigación derivada de la principal hipótesis, es decir, la cuestión sobre si puede considerarse *Rockdelux* como el medio que establece las normas y características musicales, formales y de conducta del indie en España no puede contestarse afirmativamente.

En efecto, las características que se valoran al principio de los noventa en las páginas de *Rockdelux* son las que representan un desmarque respecto a las de la década anterior. Caracterizan ésta el castellano como idioma de las canciones, el sonido limpio dirigido a la explotación de los discos en la radio fórmula, la destreza instrumental como valor musical, la voz como elemento destacado por encima de los instrumentos, la actitud comunicativa de los artistas sobre un escenario, es decir, introducir verbalmente las canciones, jalear al público, hacerle partícipe de la ejecución, etc. (Gillett, 2008), la edición de discos en directo y álbumes recopilatorios con los que poder prolongar el rédito de artistas semi retirados (Reynolds, 2012), la promoción de la música en televisión mediante actuaciones en playback, etc.

Con el convencimiento de que la decadencia está llegando a la música pop en España (Farrés en Blánquez *et al.,* 2004, p.441) En la revista *Rockdelux,* se saluda con entusiasmo la llegada de artistas que defienden otras formas de hacer música. Desde el proceso de composición hasta la distribución, que se aleja de las vías al uso en favor de circuitos alternativos (fanzines, salas pequeñas, etc.), desde el uso del inglés al cantar para mostrar un rechazo a los mecanismos establecidos por el mercado musical hasta el culto al amateurismo y una cierta exhibición de torpeza o de orgullosa falta de academicismo al tocar los instrumentos, desde la voz en segundo plano hasta el empleo del ruido para esconder esa voz y para derribar el muro de lo tradicionalmente establecido en el mercado y en la industria, un desmarque que se refleja en

actitudes reacias a vender discos a vivir profesionalmente de la música. Lo que Diego A. Manrique resume en la frase "matar al padre" (Entrevista a Diego A. Manrique, 2013, 8 de noviembre), es decir, renegar de la tradición establecida por una generación anterior, condensa las características que definen y delimitan la escena española indie en términos musicales y extra musicales. Pero esto no dura eternamente. En realidad, dura muy poco tiempo.

Tras una primera fase de aliento a esta incipiente escena de los primeros noventa, la revista lleva a cabo después una exigente labor de criba, de la que mantiene su apuesta, precisamente, por los artistas que no se ajustan al molde. Los valores que se le atribuyen al indie no son los valores de *Rockdelux*, salvo en muy contadas excepciones, y solo por lo que suponen de novedad respecto a la década anterior. Por tanto, *Rockdelux* no es la voz del indie en España, en contra de lo que se acepta en los círculos musicales y periodísticos del país. Curiosamente, esta conclusión contradice la de algunos de los redactores que más peso han tenido en la revista, como Víctor Lenore y Nando Cruz. Ambos han escrito recientemente sendos libros en los se han aproximado de forma distinta al fenómeno del indie en España y han coincidido, en un tono confesional, en atribuir a la revista –y a ellos mismos como firmas de peso–, la responsabilidad de haber sobredimensionado la escena indie y de haber marcado sus pautas de estilo, musicales y de comportamiento.

4.3 Seguimiento de conceptos clave

Pero los datos obtenidos y puestos en relación no dicen eso. Mediante el análisis de contenido realizado, se constata que, a diferencia de otros medios que prestan atención a la escena, como el fanzine *Spiral*, una publicación cuyos responsables "eran muy entusiastas y casi acríticos con todo, pero, en general, ellos no venían del periodismo, sino directamente de la música. De ahí ese espíritu entregado a una causa que para ellos era casi una religión" (Carrillo en Cruz, 2015, p.806) *Rockdelux* aplica una mirada crítica a lo que divulga. En el tercer capítulo de la investigación se han detallado algunas características que la literatura consultada atribuye a la escena indie española. Con la atención centrada en el uso del ruido, la presencia del inglés en las canciones, la postura frente a la industria y la actitud escénica, se ha hecho un seguimiento de estos conceptos clave a través de los textos publicados en *Rockdelux* y *Factory* (entrevistas, reportajes y editoriales). De ese seguimiento se desprenden las siguientes conclusiones:

En el discurso de *Rockdelux* no se pone en valor el ruido, es decir, el hecho de utilizarlo como recurso, sino el dominio sobre él. Es algo que se aprecia en sus textos analizados, como en la reseña de Santi Carrillo del primer disco de Cancer Moon (*Haunted by the Snake*, 1990), en la

que el director de la revista valora especialmente el "alarde de dominio sobre la masa de volumen creada" (Carrillo, 1990, *Rockdelux* 62, marzo, p.57). Aún no se ha extendido en España la oleada de grupos que practican música basada en el ruido y el acople (lo que se llamará noise-pop o noise-rock hacia 1992), pero muchos de ellos recurrirán al ruido influidos por los videoclips de algunos referentes anglosajones como Jesus & Mary Chain y Sonic Youth. Sin embargo, no tendrán su experiencia en el uso del ruido ni su dominio, algo para lo que hace falta una notable técnica, además de un conocimiento de las posibilidades de los instrumentos y de otros elementos del equipo.

Los pocos grupos que tengan ese dominio sí que serán destacados –y promocionados– en *Rockdelux*. Es lo que se pone en valor, sobre uno de los grupos bandera de la revista, los vizcaínos El Inquilino Comunista. En octubre de 1993 (número 101), la cabecera ofrece a sus nuevos suscriptores un disco de regalo de esta banda, disco que anuncia de un modo que destaca, no el ruido, sino el dominio del mismo ("gran dominio de la masa sónica).

> Para bien, algo está cambiando en el panorama nacional. Las nuevas generaciones hacen acopio de fuerzas a través del ruido, elemento distorsionador que da alas a propuestas regeneradoras y vibrantes. El Inquilino Comunista –melodía noisy con gran dominio de la masa sónica– destacan sobre la media (Sin firma, 1993, *Rockdelux* 101, p.24).

En la misma línea, Anna Ramos es clara cuando, durante una entrevista en la que comparte varias horas con el grupo Sonic Youth, se admira del dominio que los neoyorquinos tienen de sus instrumentos y del celo con el que cuidan cada detalle de su sonido y puesta en escena. "Son músicos, son profesionales", reconoce.

> No he podido percibir ese error que tanto consterna a Lee. Y dudo que nunca pueda llegar a notarles nada fuera de lugar. Su complejidad sonora y su extraordinario dominio de la técnica me lo impedirían. Sonic Youth son profesionales […] Ellos son los primeros que disfrutan transformando las disonancias, el ruido y el caos en música. Sonic Youth son músicos (Ramos, 1995, *Factory* 8, octubre, p.5).

Como ya se ha visto en la fase de análisis, cuando Gerardo Sanz entrevista a Paperhouse un año más tarde, se pude apreciar que, para el periodista, el ruido no es un valor que mejore la propuesta del grupo. De hecho, celebra que lo haya abandonado recientemente. Considera el abandono del ruido –y del inglés–, un signo de madurez de los músicos.

> …con letras en castellano y mucho más lento, más personal, más intimista, más… maduro. El inglés y el ruido se van (Sanz, 1994, *Factory* 4, octubre, p.52).

Los ejemplos de esta línea de pensamiento en *Rockdelux* son muchos y se han ido viendo a lo largo del capítulo de análisis. De un modo que puede aplicarse a los cuatro indicadores que aquí se exponen (del ruido a la actitud escénica), la forma de marcar distancias respecto al concepto por parte de *Rockdelux* es el empleo de entrecomillados, los comentarios sutiles al hacer crónicas de conciertos o explicar las propuestas de grupos que se presentan al concurso de maquetas y, en una buena medida, el cómic. Tanto Miguel Ángel Martín como el colectivo de *Círculo Primigenio* ridiculizan con frecuencia la actitud de los músicos que desean hacer ruido para resultar más modernos o sofisticados mediante las historietas de sus personajes. Son frecuentes las historietas que hacen referencia a esto: un grupo que estafa al público grabando un disco a base de ruidos al azar y vendiéndolo muy bien (*Factory* número 2, abril de 1994), otro en el que un aparato secuenciador cobra vida y alcanza un protagonismo propio de una estrella del rock (*Factory* número 11, julio de 1996), etc.

Lo mismo puede decirse del inglés como idioma habitual de las canciones del indie. Es uno de los temas recurrentes en las viñetas cargadas de intención de *Factory*. Aun en el caso de artistas respetados por la revista, como Penelope Trip y Australian Blonde, las menciones que se les hacen a cuenta de que no cantan en español (los segundos los hacen en inglés en sus primeros discos y los primeros en una especie de lenguaje inventado), se acompañan de una feroz crítica en forma de viñetas impregnadas de un trazo infantil que acentúa la malicia del mensaje.

Por otro lado, las listas de discos anuales de *Rockdelux* en su categoría nacional dan una buena muestra de la presencia del inglés en relación al castellano en los artistas que se impulsa desde la revista. Como se aprecia en ilustración número 17, incorporada al tercer capítulo de la Tesis, la presencia entre los discos nacionales de artistas que cantan en inglés es relativamente alta al principio de los noventa (entre tres y cinco discos del año están cantados en inglés en el periodo 1992-1995) pero esta cantidad desciende a continuación (solo dos en 1999, ninguno en el 2000) mientras que los discos cantados en castellano mantienen cifras altas (entre cinco y ocho hasta el final de la década de los noventa).

Los artistas que mejor se valoran en *Rockdelux* cantan en su lengua materna. Os Resentidos firman el disco del año en 1990 (*Jei*) cantando en gallego, Negu Gorriak, que componen en euskera, lo hacen en 1991 (*Gure jarrera*) y 1993 (*Borreroak baditu milaka aurpegi*) y Albert

Pla los sucede, cantando en castellano, en 1992 (*No solo de rumba vive el hombre*), y antes había cantado en catalán en otro disco (*Ho sento molt*, 1989) muy bien valorado en *Rockdelux*. No es hasta 1994 que un disco cantado en inglés resulta elegido el mejor del año en categoría nacional (*Moor Room*, de Cancer Moon) y, aunque lo siguen otros dos discos del año cantados en inglés (*Tongues*, de Beef, en 1995 y *Happiness Is Stupid*, de Superelvis, en 1996), la década termina con cuatro discos del año interpretados en lengua castellana, *Omega*, de Enrique Morente & Lagartija Nick en 1997 –basado en la obra literaria de Lorca–, *Una semana en el motor de un autobús*, de Los Planetas, en 1998, *Honestidad brutal*, de Andrés Calamaro, en 1999 y *En familia*, de Vainica Doble, en el año 2000.

Si el seguimiento se hace en base al elegido segundo mejor disco del cada año o al tercero, la lectura es prácticamente idéntica: Family, Sr. Chinarro, Fangoria, Sisa, Kiko Veneno, Surfin' Bichos, Nosoträsh, Chucho, El Niño Gusano, 7 Notas 7 Colores… todos ellos son artistas que cantan en castellano y reciben la mejor crítica en *Rockdelux*.

Relacionado con esto, también se ha comprobado a lo largo de la investigación que en la revista se valora muy especialmente el contenido lírico de las canciones, algo que se destaca mucho en casos como de letristas como Fernando Alfaro (Surfin' Bichos y Chucho), J (Los Planetas), Antonio Luque (Sr. Chinarro) o Anari, que compone en euskera –en junio de 2001, número 186, Santi Carrillo construye un editorial dedicado a la cantautora vasca hilando frases extraídas y traducidas de sus canciones: "aquí, ahora, la ética de la palabra: fragmentos traducidos de los textos de las canciones de sus discos, lo que Juan Cervera definió, en la hoja promocional de *Habiak*, como las huellas de sus esperanzas, sueños y cicatrices" (Carrillo, 2001, *Rockdelux* 186, junio, p.78).

Se han podido ver, en el capítulo de análisis, entrevistas en las que los grupos entrevistados que componen en inglés por inseguridad en su capacidad narrativa o poética o, simplemente, por no querer esforzarse en hacer una buena letra, reciben la reprimenda de los redactores de *Rockdelux* y *Factory* de muy diversas formas. También es elocuente el caso de Dover, un grupo que vende medio millón de ejemplares de su disco *Devil Came to Me* (1997), cantado en inglés, pero que recibe nula atención en las páginas de *Rockdelux* pese a su indiscutible éxito popular y mediático. Por lo tanto, si, como se sostiene en la bibliografía consultada, el indie español de los noventa tiene entre sus características el uso del inglés, difícilmente puede señalarse a *Rockdelux* como responsable o agente promocionador de ello.

En cuanto a la postura frente a la industria, la que se halla en el discurso de *Rockdelux* no está lejos de la de David Hesmondhalgh, por ejemplo, quien afirma que los sellos indies no dejan de serlo –necesariamente– cuando se asocian a una multinacional (Hesmondhalgh, 1999) porque entiende el concepto de indie como una forma de enfocar el hecho artístico y la libertad del creador. Hesmondhalgh, que recalca además que el indie es el primer género musical que hace referencia en su nombre a un régimen económico, sostiene que, pese a la imagen que este régimen económico ha tenido –menos burocracias que las grandes corporaciones mayor contacto con la cambiante diversidad de la música en la calle y los clubs pequeños–, las compañías indies esconden, no pocas veces, conductas más explotadoras aun que las majors o grandes compañías discográficas.

> The mid-1980s' coining and adoption of the term, an abbreviation of, 'independent' (as in independent record company) was highly significant: no music genre had ever before taken its name from the form of industrial organization behind it. […] The discourses of fans, musicians and journalists during the counter cultural heyday of rock and soul in the 1960 sand 1970s saw 'independents', small record companies with no ties to vertically integrated corporations, as preferable to the large corporations because they were less bureaucratic and supposedly more in touch with the rapid turnover of styles and sounds characteristic of popular music at its best. Such companies were often, in fact, even more exploitative of their musicians than were the major corporations[53] (Hesmondhalgh, 1999, p.35).

El discurso de *Rockdelux* coincide con la visión de Hesmondhalgh. Ignora el debate que se produce en la sección de correo de la revista a raíz del fichaje de algunos grupos estandartes del indie patrio por RCA, como de Los Planetas, El Niño Gusano o Nosoträsh, y sostiene su postura en las entrevistas en las que los grupos que conocen o han conocido compañías independientes cuentan diversas irregularidades padecidas –"No tenemos nada que ver con los grupos independientes, ni lo pretendemos […] A mí quien más me ha robado durante toda mi carrera han sido las independientes; no me han dicho que existían derechos editoriales ni

[53] "La adopción del término [indie] a mediados de los ochenta, una abreviatura de 'independiente' (como compañía discográfica independiente) fue muy significativa: ningún género musical anterior había tomado su nombre de una forma organizativa de la industria […] El discurso de seguidores, músicos y periodistas durante el apogeo del rock y del soul en los sesenta y setenta veía a los 'independientes' como pequeñas compañías de discos sin lazos con las corporaciones de integración vertical, algo preferible a las grandes compañías por tener menos burocracia y supuestamente una mayor cercanía a los cambiantes estilos y sonidos de la mejor música popular. Estas compañías eran, a menudo, más explotadoras con sus músicos que las grandes corporaciones". (Traducción propia).

derechos de autor" (Arias y Jiménez en Cruz, 1995, *Rockdelux* 118, abril, p.32) y en editoriales que sus redactores de mayor peso dedican al asunto: "aumentan las posibilidades de que los pequeños sellos editen discos para satisfacer una demanda que la multinacional, el ogro de los cuentos indies, se ha encargado de alimentar" (Cervantes, 1996, *Rockdelux* 127, febrero, p.23).

Tampoco la actitud escénica identificada con la escena indie se promociona desde *Rockdelux*. La renuencia a comunicar, a dirigirse al público, fruto de la falta de experiencia en muchas ocasiones y no de una postura consciente y meditada, no recibe, en sí misma, la aprobación de la revista. Habiendo mostrado de forma clara el desmarque respecto a las actitudes más afectadas o histriónica del artista sobre el escenario –especial fijación con Enrique Bunbury, de quien Jordi Bianciotto dice que "gesticula hasta en las pruebas de sonido" (Bianciotto, 1998, *Rockdelux* 150, marzo, p.9) –, se expresa un rechazo hacia determinadas actitudes sobre el escenario, siempre y cuando esas actitudes pretendan poner en valor una actuación cuyo aspecto musical no se estime de interés en *Rockdelux*. Pero el estudio realizado ha encontrado ejemplos suficientes de aplauso por parte de la revista a actitudes escénicas que no son introspectivas ni tendentes al desánimo o la melancolía, en contra de lo manifestado en varios libros y artículos recientes (Lenore, 2014). La personalidad es un concepto clave; se valora en la forma de expresarse en el escenario de Penelope Trip (Sanz, 1993, *Rockdelux* 93, enero, p.46), en especial la de su vocalista, Tito Pintado, o en la de los zaragozanos El Niño Gusano –"tanto por el estilo esquizofrénico de sus canciones como por el vitalismo delirante de sus conciertos y, sobre todo, por su personalidad" (Llubiá, 1995, *Rockdelux* 124, noviembre, p.22).

Unida a la presencia escénica y la actitud de los grupos en directo, la imagen es también un aspecto a valorar por parte de la revista, una imagen que no ve a la altura en le escena indie española, como se desprende del informe "La edad del indie" de 1998, en el que Jesús Llorente elabora un concluyente diagnóstico: "La imagen: sin magnetismo".

> Hay que reconocer que la mayoría de los grupos independientes españoles han hecho caso omiso a ese aspecto tan vendible como es la apariencia, el atractivo. […] Bueno, no era mi intención hablar de imagen como lo que se entiende por ella (maquillaje, glamour, pose) sino de magnetismo […] Magnetismo que falta en nuestra "escena", que nunca ha existido (Llorente, 1998, *Rockdelux* 153, junio, p.51).

4.4 El prescriptor reticente

> *Rockdelux* ha querido partir del rock y el pop, los arcos culturales que sirven de eje a la revista, para abrirse también a todos aquellos géneros y estilos que han definido estos treinta años, tan convulsos como excitantes […] Todos aquellos cambios que ha experimentado la música en España, de los coletazos de la movida al zumbido de la escena indie, pasando por las metamorfosis de un flamenco viajero y abierto a la electricidad (Sin firma, 2014, *Rockdelux* 333, noviembre, p.13).

Rockdelux se sabe una publicación respetada y depositaria de un prestigio adquirido a lo largo de su trayectoria. Hay dos conceptos que tiene a gala especialmente: el criterio –criterio en la selección temática, en la aproximación a las cuestiones de las que habla, en la forma de escribir de sus redactores y colaboradores–, y la relevancia histórica; el hecho de que los juicios y vaticinios que se hacen desde la revista soporten el paso del tiempo y se cumplan. Así, cuando *Rockdelux* se refiere a sí misma, a través de los editoriales de su director, se ponen en valor ambas ideas: "…comentarios basados en un criterio sólido y diferenciado, ajeno a los vaivenes de la moda […] generando opiniones que, gracias al respeto y prestigio adquirido con los años, se amplifican más allá del radio de acción de la revista" (Sin firma, 1994, *Rockdelux* 113, noviembre, p.3), "Nos acusan de sectarios por no seguir la corriente principal. Nuestra editorial busca la independencia para sintonizar con individuos con gusto y criterio; es una idea personalizada, selectiva, no clasista y finalmente, política" (Carrillo, 2000, *Rockdelux* 178, octubre, p.65), "…una línea editorial que, más allá de polémicas, se concreta en una guía de propuestas seleccionadas con criterio y se sustenta en el buen hacer periodístico de unos colaboradores bregados en los recovecos de la historia y en las sorpresas del presente" (Carrillo, 2008, *Rockdelux* 259, febrero, p.3), "…la misma rigurosidad y criterio que hasta ahora ha caracterizado a *Rockdelux*" (Carrillo, 2011, *Rockdelux* 292, febrero).

Las entrevistas realizadas no hacen sino corroborar esta visión. En muchas de ellas (Julio Ruiz, Diego A. Manrique, Ángel Carmona, Pablo Gil, Xavier Cervantes, Patricia Godes, Luis Lles) se destaca la vigencia de los discos y artistas que han sido destacados en las tradicionales listas anuales o en la que son parte de números especiales, la valía de un juicio emitido en su momento –hace diez años o veinte– y que resiste el paso del tiempo.

En definitiva, *Rockdelux* es una autoridad aceptada en el periodismo especializado, una suerte de "prensa musical formativa", en palabras de Luis Gutiérrez Espada (Gutiérrez Espada, 1976, p.54) y sus responsables son conscientes de ello. Es llamativo el modo en que la propia revista

se toma a broma a veces esa autoridad, empleando para ello el recurso del cómic –las páginas de *Factory* o las ilustraciones de Juanjo Sáez acompañando a los editoriales y listas anuales– o el tono de colaboradores de peso (no su director) que, aparentando quitar hierro a esa autoridad, en realidad la refuerzan. Esto se ve en títulos como "*Factory*, el Antiguo Testamento" (Cruz, 2000) o en las menciones que se hacen en las listas anuales al papel prescriptor de *Rockdelux*:

> El cónclave de expertos de *Rockdelux* se ha reunido y ha seleccionado los cien discos internacionales y sesenta nacionales, los veinticinco conciertos, las quince canciones […] y los veinte cómics que merecen ser iluminados con la luz de la posteridad (Cruz, 2009, *Rockdelux* 278, noviembre, p.3).

En cuanto al papel de la revista en relación a la escena indie española, lo llamativo del discurso de *Rockdelux* es que la revista ejerce una autoridad, pero no lo expresa. Cuando se habla de la escena indie y de las delimitaciones que tiene, de cómo se establecen unas etapas y otras, de cómo unos artistas son considerados parte de la escena y otros no, se recurre a formas impersonales, como hace Xavier Cervantes cuando, en 1998, argumenta que "se ha convenido que quedaban fuera de su órbita sellos como […] por citar dos ejemplos de sólida infraestructura autónoma…" (Cervantes, 1998, *Rockdelux* 154, julio/agosto, p.60) o cuando, en el mismo informe, sucede otro tanto en la introducción al apartado "Los mejores discos de la edad del indie", introducción en la cual se sostiene que el papel de unos determinados grupos, sellos y estilos en relación a la escena indie está, de algún modo, "asumido".

> Asumido el papel de Surfin' Bichos, Cancer Moon o Los Bichos como pioneros-precursores pero no protagonistas, distanciadas de la coyuntura indie las propuestas de sellos como […] y ajenas a esta historia la escena hardcore-punk y la revuelta techno-dance, he aquí los veinte mejores álbumes (sin firma, 1998, *Rockdelux* 154, julio/agosto, p.57).

A pesar de los testimonios en los que se habla de grupos que hacen música por aparecer en *Rockdelux* (Pintado en Cruz, 2015), y del indudable impulso que supone el concurso de maquetas de la revista para las carreras de los grupos que trascienden de esa escena indie –Los Planetas, Peanut Pie, Sexy Sadie, Nosoträsh, Cecilia Ann–, *Rockdelux* resta importancia a ese papel prescriptor ejercido sobre la escena indie; desde mediados de los noventa, la orientación temática de la revista va, como se ha podido comprobar, en otra dirección. La música electrónica, cuya diversidad había estado presente en *Rockdelux* cas desde el principio, es la que guía el ideario de la revista en la segunda mitad de los noventa. La imagen que ha pasado

a configurar la visión externa de *Rockdelux* es la de su papel de impulso a la escena indie española, pero no es, en realidad, más que uno de los asuntos que han ocupado temáticamente a *Rockdelux* en sus treinta años de trayectoria.

4.5 Un poco de ficción histórica

Cuando *Rockdelux* cumple treinta años de vida editorial, uno de los redactores más veteranos de la revista, Jordi Bianciotto, escribe en su blog *jordibianciotto.com* un post en el que reconoce la valía de la revista que forjó su gusto personal. Una publicación que ve como "…la ventana hacia una noción adulta del rock, reflexiva, sin el embelesamiento hacia el *star system* que profesaban otras publicaciones, y con una imagen de independencia respecto a la industria. Tratando al rock como un objeto cultural, no como un fenómeno juvenil" (Bianciotto, 2014). El periodista lanza una pregunta, que es la que titula su artículo: "¿Dónde estaríamos ahora sin *Rockdelux*?"

Si no se toma la cuestión como una pregunta retórica, podría ser la invitación a un ejercicio de ficción histórica, de entrada, apasionante. De no haber existido *Rockdelux,* de poderse eliminar esa variable de la historia reciente del periodismo en España, ¿dónde estaría la diferencia?

Por ejemplo: ¿Qué hubiera pasado con los fanzines? Tal vez hubieran seguido existiendo, al no recibir sus responsables la llamada de Santi Carrillo que los hizo abandonar, o tal vez no. ¿Hubieran seguido profesionalizándose, mejorando en su elaboración –en puertas de la revolución de Internet– y afinando en su línea editorial o quedarían en vía muerta una vez que los veinteañeros que los confeccionaban hubieran cumplido algunos años más?

¿Hubiese sido otra la línea temática de la revista *Ruta 66* de no existir su principal competidora? No debe olvidarse que ambas revistas construyen su identidad mediante el desmarque la una de la otra, ambas se necesitan, por tanto. Además, la cabecera de Jaime Gonzalo e Ignacio Juliá también presta atención a la escena indie, como se ha comprobado a lo largo de la investigación. De hecho, el kilómetro cero del indie nacional según las dos revistas, el festival Noise Pop 92, recibe más páginas en *Ruta 66* que en *Rockdelux*, también un título mucho más llamativo ("Noise Pop 92 On Tour", ¡Apocalipsis ahora!"), y prácticamente todos los grupos del ideario indie español tienen cabida en *Ruta 66* en los noventa, desde Penelope Trip hasta Lagartija Nick, pasando por Surfin' Bichos y La Buena Vida, con la salvedad de Los Planetas, grupo bandera en *Rockdelux* y prácticamente ignorado en *Ruta 66* –la primera entrevista a la banda

de Granada llega en abril de 2003 (número 193, abril) – aunque el espacio de esta escena indie es reducido e *Ruta 66* por su propia definición de revista vinculada al rock'n'roll como género.

En cuanto a los diarios generalistas, ¿hubiesen editado suplementos semanales como *El País de las Tentaciones* (*El País*) o *La Luna* (*El Mundo*), tan cercanos temáticamente a *Rockdelux*? Es imposible saberlo, pero la relevancia de *Rockdelux* como publicación musical especializada indica que, de no haber existido, muchas cosas serían distintas en este país. Para zanjar una cuestión tan interesante como imposible de dilucidar, Jordi Bianciotto contesta así a su propia pregunta: "[sin *Rockdelux*] quizá éste sería un país con una cultura de música popular un poco más desordenada, más deficiente y frívola" (Bianciotto, 2014. consultado el 15 de noviembre de 2014).

4.6 ...y pequeñas puertas que se abren

La investigación que se condensa en esta Tesis se inició con un deseo de abarcar un campo amplio. Sin embargo, a medida que avanzaba, se ha ido acotando paulatinamente esa ambición para enfocar objetivos más localizados y más reales. La propia investigación aconsejaba no prestar más atención de la estrictamente necesaria a las nuevas puertas que surgían en el camino y quedaban entreabiertas, invitando a futuros estudios pero albergando al mismo tiempo el peligro de hacer encallar el proyecto.

La Tesis analiza el discurso de *Rockdelux* acerca de una escena musical indie en la década de los noventa. Y eso es lo que se lleva a cabo aquí, pero es muchísimo más todo lo que no ha sido posible hacer, o no era recomendable abordar para no desviarse del camino. Indagar en el modo en el que *Rockdelux* se ha convertido en una autoridad en materia de crítica musical en España, recuperando en cierto modo el prestigio que su primera antecesora, *Vibraciones*, tuvo en los setenta, resulta una tentación irresistible. Es algo que podría derivar en análisis posteriores, ampliar el enfoque de la presente investigación y darle un mejor acabado. Si hay relevancia en el discurso de una revista, es porque esa revista se erige en autoridad, y en esta Tesis no se ha profundizado en el modo en que se logra ese estatus de autoridad. Se sabe que es respetada porque los testimonios así lo indican, y se sabe también que está muy bien escrita porque es un aspecto que cuida especialmente y porque es cantera de periodistas especializados en diarios de gran tirada. Pero el modo en que se erige en autoridad en la prensa musical especializada queda relegado a un futuro estudio. En caso de hacerlo, un punto de partida podría ser la elaboración de listas, la seña de identidad de *Rockdelux* desde 1987.

> El glorioso momento "listas del año" es una golosina para quienes todavía confían en algo o e alguien, para quienes se amparan en otras opiniones, en otros puntos de vista para reafirmar los suyos, a favor o en contra. […] *Rockdelux* lleva ya veintitrés años ininterrumpidos haciéndolo. Con esta apropiación de una brillante idea nada original (el fin de año siempre se ha prestado a juegos de este tipo) abrimos una tendencia en el mundo de las publicaciones musicales en España (Carrillo, 2009, *Rockdelux* 270, febrero, p.3)

Como el lector ya sabe, *Rockdelux* es una revista especializada en elaborar listas de todo tipo: mejores discos y conciertos anuales, mejores canciones del siglo XX, mejores LPs de los ochenta, mejores CD de los noventa, mejores fotografías publicadas en la revista, escenas más relevantes de la música popular española, mejores películas españolas, mejores cómics de los noventa, mejores canciones de la escena indie… la relación es casi interminable.

Es una costumbre, incorporada a la revista –como explica el editorial de Santi Carrillo–, en 1987, y que recuerda poderosamente a la manera de conducirse de los personajes de la novela *Alta fidelidad* (2007), del británico Nick Hornby. En esta novela, la elaboración de listas es la manera que tienen los principales personajes de enfrentarse a la vida y de observar lo que en ella sucede. Esto se refleja en el narrador y protagonista, que arranca su relato a partir de la lista de sus cinco rupturas sentimentales más dolorosas, y en uno de los personajes más carismáticos de la novela, su amigo Barry, quien compensa sus evidentes carencias sociales con la permanente propuesta de elaborar listas sobre lo que sea y discutir sobre ello.

> Habla sin parar […] Pero su conversación no pasa de ser una simple enumeración: si ha visto una buena película, no te describe la trama ni tampoco qué sensaciones tuvo al verla, sino que te dice en qué lugar de su lista de mejores películas del año figura, o en qué lugar de su lista de mejores películas de la década o de mejores películas de todos los tiempos: piensa y habla solamente en listas de los cinco o los diez mejores de lo que sea, hábito por el cual también a Dick y a mí nos da por perfeccionar nuestras listas: "Venga tíos. Las cinco mejores pelis de Dustin Hoffman." O solos de guitarra, o discos grabados por artistas ciegos […] o caramelos que se vendan en frascos de cristal… (Hornby, 2007, p.57).

Sería asimismo muy interesante estudiar el rol de la revista como prescriptor comparándolo con el que ejercen los personajes de esta novela de Nick Hornby, que regentan una tienda de discos en Londres. Hay en *Alta fidelidad* un pasaje que podría tener relación con el esnobismo

que habitualmente se le achaca a *Rockdelux* y que todavía hoy conforma, se quiera o no, la imagen externa de la publicación, lo que Víctor Lenore identifica con un "el elitismo del buen gusto" (Lenore, 2014). Cuando Barry, empleado en una tienda de discos, recibe la visita de un hombre de mediana edad que le pide un single de Stevie Wonder, un gran éxito en los ochenta titulado "I Just Called to Say I Love You", el dependiente se niega a vendérselo, lo echa de la tienda porque, según sus palabras, "le ha ofendido con su gusto lamentable" (Hornby, 2007, 70) al pedirle ese disco En opinión del dependiente, que actúa como un prescriptor musical, esa canción es una obra menor en la trayectoria de un buen artista. Lo que el dependiente interpreta como mal gusto cultural del cliente le ofende tanto como para echarlo de la tienda.

Jordi Bianciotto tiene su opinión sobre el esnobismo como acusación recurrente a *Rockdelux*.

> ¿Quién dijo esnob? Sabemos que la recomendación elitista de hoy puede ser el mainstream de mañana […] La revista hizo siempre ese papel de avanzadilla, recibiendo tortazos mientras construía el gusto masivo (o casi) del futuro, lo cual seguramente no resulta la opción más gratificante desde el punto de vista financiero. Aquí, cuando un medio apuesta por artistas del gusto mayoritario, es despreciado por complaciente y comercial; si los evita, es elitista (Bianciotto, 2014, consultado el 15 de noviembre de 2015).

En *Mil violines y otras crónicas sobre pop y humanos* (2011), Kiko Amat, escritor claramente influido por Nick Hornby, habla de algo que está en el fondo del esnobismo; el deseo exclusivista y diferenciador de consumir un objeto cultural que poca gente conoce, y también de la decepción que supone que de pronto se vuelva un producto de consumo masivo, algo mainstream. En su novela, Amat pone el ejemplo de R.E.M., grupo norteamericano surgido de la independencia discográfica norteamericana, que se convierte en masivamente conocido en 1991 tras la edición de su disco *Out of Time*.

> Y de repente, el *Out of Time*. En la Ballena Alegre, el camping donde trabajé aquel verano de 1991, R.E.M. le gustaban a todo el mundo, de repente; incluso a los que una semana antes cantaban Mecano como si fuese un regalo de los dioses […] Y yo, insufrible esnob, aún no había aprendido a pronunciar el "por supuesto". Por supuesto que eso es así, debería haber dicho. Así exactamente es como debería funcionar la música pop […] Oh, cómo rabiaba. Gente a la que le gustaba Supertramp o, peor, nada: de repente eran fans de R.E.M. Mis R.E.M., ahora los R.E.M. de todo el mundo. Pasando de boca en boca como putas desesperadas en

> una ciudadela cercada […] "Vendidos" era la palabra que utilizaba. Porque pre-1989, lo que me gustaba… ¿cómo decirlo? Me gustaba solo a mí y a ciento veinte personas más. No existía conexión alguna entre mis gustos y los de la gente (Amat, 2011, pp. 164-168).

En el relato de Kiko Amat subyace la idea del prescriptor que sabe más que los demás, que la gente corriente que lee sus juicios, gente de la que se distancia mediante ese conocimiento. Se trata de una figura, próxima a lo que Lindbergh, Goumundsson, Michelsen y Weisethaunet definen como "biblias de estilo" (Style Bibles) (Lindbergh *et al.*, 2005, p.243) que siempre ha estado presente en un periodismo musical de corte elitista. Estudiar la incidencia del esnobismo en el modo en que la prensa especializada se aproxima a un objeto cultural como la música popular, atender a la postura del crítico musical en su torre de marfil, bien podría dar lugar a una investigación posterior a la que aquí se presenta.

Para finalizar, otra de las vías de investigación que resultan especialmente atractivas de cara a un futuro próximo es el papel que la mujer ha desempeñado hasta ahora en el periodismo musical especializado en España. Se ha señalado en este trabajo la escasa presencia de mujeres en la historia de esta rama periodística, a menudo identificada con la prensa destinada a un "público adolescente y con un trato menos analítico y más anecdótico del hecho musical" (Negus en Lindbergh *et al.*, 2005, 9.21) pero no se ha profundizado más en ello. Sería muy interesante hacer un seguimiento factual de la presencia femenina en *Rockdelux* y otras revistas musicales españolas y analizar su trabajo para establecer comparaciones después con el imaginario que sus artículos construyen en relación al punto de vista masculino.

Con la esperanza de haber podido contribuir, aunque sea mínimamente, a los estudios sobre una rama periodística tan carente aún de relevancia estética y académica en España, llega el momento de darle el punto final a la investigación, que no al camino aquí iniciado.

5. ANEXOS

5.1 Herramientas: software y aplicaciones empleadas

Se considera oportuno incluir a modo de anexo algunas capturas que muestren al lector las herramientas que se han utilizado en el proceso de la investigación. Su importancia es máxima y la ayuda que suponen incalculable, pero permanecen prácticamente invisibles al lector.

A continuación, se ofrece una serie de pantallazos de las bases de datos elaboradas con Microsoft Excel, el archivador de notas Evernote y el gestor bibliográfico Endnote.

Las bases de datos han recogido los datos que se han ido volcando procedentes de las dos revistas estudiadas y de otras, como *Vibraciones*, *Rock Espezial* y *Ruta 66*, con las que se ha querido establecer comparaciones, por ejemplo, sobre la presencia de artistas de determinados países en sus portadas, o sobre los géneros musicales que más aparecen en los contenidos de una publicación a lo largo de un tramo temporal específico. En las capturas que se muestran, se aprecia el uso de filtros, que permite acceder a informaciones específicas dentro de una base de datos, tales como la mayor o menor presencia de firmas de colaboradores en tramos temporales fijados, el país de origen de los artistas de los que se habla, sus sellos discográficos o su ubicación en las páginas de una revista, los temas sobre los que tratan las páginas de humor de una revista a lo largo de los años, etc.

Evernote es un programa básicamente pensado para escribir notas y clasificarlas mediante etiquetas. Su uso ha estado enfocado a volcar el contenido de los textos seleccionados –entrevistas, reportajes, editoriales–, y clasificarlos, de modo que se pudiera tener un acceso rápido a los mismos y la posibilidad de completarlos con anotaciones. Estas anotaciones se utilizaron en el análisis de contenido y se trasladaron, con las debidas modificaciones, al documento maestro de la Tesis, allí donde eran necesarias.

Por último, Endnote es el gestor bibliográfico online donde se han ido registrando las referencias de todos los documentos utilizados como fuente de información, de las llamadas a los textos guardados en Evernote a todo libro, artículo académico, artículo web y entrevista realizada a la que hay sido necesario acudir. Su finalidad es ubicar correctamente a lo largo de las páginas de la Tesis estas llamadas y reproducirlas de forma ordenada al final del documento.

Se ha decidido no anexar las entrevistas. El perfil de cada persona entrevistada hizo que, más allá del cuestionario de inicio, la conversación mantenida en cada caso fuese diferente y se viese completada por posteriores llamadas de teléfono, visitas y correos electrónicos, con lo que no hay un aspecto formal único que permite presentarlas como un bloque.

		Nº	Año	Mes	Portada	País de portada	Región	Titular de portada	RANGO TEMÁTICO
		58	1989	Noviembre	Gabinete Caligari	España	Madrid	Camino gloria	
		59	1989	Diciembre	Bob Dylan	EEUU		Los tiempos no están cambiando	
	x	60	1990	Enero	Pixies, De La Soul,, Lou Reed	EEUU		Pixies, De La Soul y Lou Reed, lo más destacado de 1989	
	x	61	1990	Febrero	Loquillo	España	Cataluña	Loquillo!!! Rock'n'roll star	
	x	62	1990	Marzo	Terence Trent D'arby	EEUU		Carne picada, fantasía y ego	Especial resumen de los 80, los mejores LPs
	x	63	1990	Abril	Radio Futura	España	Madrid	Encaran los noventa	
	x	64	1990	Mayo	Sinead O'Connor	Irlanda		La ira y la paz	
	x	65	1990	Junio	El Último de la Fila	España	Cataluña	Pureza virginal... yo siempre pretendí	
	x	66	1990	Julio/Agosto	Madonna	EEUU		Chica inmaterial	
	x	67	1990	Septiembre	Jimi Hendrix	EEUU		Vudú zurdo	20 aniversario de su muerte
	x	68	1990	Octubre	The Velvet Underground	EEUU		The Velvet Underground 1965-1990	
	x	69	1990	Noviembre	Radio Futura	España	Madrid	Reflexiones desde la cumbre	
	x	70	1990	Diciembre	Depeche Mode	Reino Unido		Violando el silencio	Juego de palabras (Violator/Enjoy the silenc
	x	71	1991	Enero	Ramones	EEUU		Disco a disco & entrevista	
	x	72	1991	Febrero	Morrisey	Reino Unido		The Smiths: Manchester blues	Rap in Spain 91
	x	73	1991	Marzo	Led Zeppelin	Reino Unido		Revival remasterizado de la herencia Zeppelin	
	x	74	1991	Abril	Chris Isaak	EEUU		La leyenda de la estrella solitaria	
	x	75	1991	Mayo	Bob Marley	Jamaica		Diez años sin el rey	10 aniversario e su muerte
	x	76	1991	Junio	Guns n' Roses	EEUU		Flores de burdel	Les dan la portada pero los ponen a parir. Er con G&R
	x	77	1991	Julio/Agosto	Loquillo	España	Cataluña	El niño grande que apuesta fuerte	
	x	78	1991	Septiembre	Pixies	EEUU		Gigantes y fantásticos	
	x	79	1991	Octubre	U2 y Dire Straits	Irlanda		U2 & Dire Straits, navidades guapas	
	x	80	1991	Noviembre	Miles Davis	EEUU		Miles Davis, 1926-1991	Se habla también de Twin Peaks, la serie de
	x	81	1991	Diciembre	Lenny Kravitz	EEUU		Jesucristo Superstar	Se le da portada pero lo ponen a parir
	x	82	1992	Enero	Michael Jackson	EEUU		Ojos de venado congelado	Especial Michael Jackson por Diego A. Man
	x	83	1992	Febrero	Lou Reed	EEUU		La perfección en tres años (1989-1992)	
	x	84	1992	Marzo	Nirvana	EEUU		Nirvana + Mudhoney + Soundgarden, el triunfo del sub rock	
	x	85	1992	Abril	Bruce Springsteen	EEUU		Dos hijos, dos discos	
	x	86	1992	Mayo	Siniestro Total	España	Galicia	Directos a la fama	Informe Albacete Sound
	x	87	1992	Junio	U2	Irlanda		La redención en la pista de baile	
	x	88	1992	Julio/Agosto	Cure	Reino Unido		El regreso del hombre araña	
	x	89	1992	Septiembre	Public Enemy	EEUU		Fight the (black) power!	Sonic Youth comparten portada
	x	90	1992	Octubre	R.E.M.	EEUU		Shinny happy people	
	x	91	1992	Noviembre	Prince	EEUU		Funky pirulé	
	x	92	1992	Diciembre	Sex Pistols	Reino Unido		La escoria también asciende	
	x	93	1993	Enero	R.E.M.	EEUU		R.E.M. álbum del año	REM disco del año
	x	94	1993	Febrero	The Smiths	Reino Unido		Diez años después	Informe Sub Pop
	x	95	1993	Marzo	El Último de la Fila	España	Cataluña	Tratado astronómico	Informe Pas Caridad Producciones

Ilustración 20. Detalle base de datos de portadas de Rockdelux

Temas de portada de cada número de *Rockdelux*, junto con países de origen de los artistas y titulares de portada. Las observaciones y elementos destacados se presentan en otro color.

1	Dé	Nº	Año	Mes	Po	Artista	Tema	País	Región	Sello	Seccion	Tipo de texto	Autor
1159	90s	109	1994	Junio		Inspiral Carpets	Grupos y artista	Reino Unido					Jordi Bianciotto
1160	90s	109	1994	Junio		Lions In Love	Grupos y artista	Argentina					Albert Salmerón
1161	90s	109	1994	Junio		M People	Grupos y artista	Reino Unido					Jordi Bianciotto
1162	90s	109	1994	Junio	1	Mil Dolores Pequeños	Grupos y artista	España	Madrid	Por Caridad Producciones		Entrevista	Gerardo Sanz
1163	90s	110	1994	Jul-ago		Ali Farka Touré	Grupos y artista	Mali				Entrevista	Carlos Ciprés
1164	90s	110	1994	Jul-ago	1	Antonio Vega	Grupos y artista	España	Madrid	Polydor		Entrevista	Nando Cruz
1165	90s	110	1994	Jul-ago	1	Barricada	Grupos y artista	España	Navarra	Mercury		Entrevista	Xavier Cervantes
1166	90s	110	1994	Jul-ago		Ben Vaughn	Grupos y artista	EEUU					Ramón Súrio
1167	90s	110	1994	Jul-ago		Bettie Serveert	Grupos y artista	Holanda					Eduardo Guillot
1168	90s	110	1994	Jul-ago		Blur	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Nando Cruz
1169	90s	110	1994	Jul-ago	1	Mano Negra	Grupos y artista	Francia			Portada	Entrevista	Carlos Ciprés
1170	90s	110	1994	Jul-ago		Michael Jackson	Grupos y artista	EEUU				Reportaje	Luis Troquel
1171	90s	110	1994	Jul-ago		Nick Cave	Grupos y artista	Australia				Entrevista	Jesús R. Lenin
1172	90s	110	1994	Jul-ago		Radiohead	Grupos y artista	Reino Unido					Jesús Llorente
1173	90s	110	1994	Jul-ago		Saint Etienne	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Albert Salmerón
1174	90s	110	1994	Jul-ago		The Auteurs	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Víctor Lenore
1175	90s	111	1994	Septiembre		Beastie Boys	Grupos y artista	EEUU				Entrevista	Gerardo Sanz
1176	90s	111	1994	Septiembre		Beautiful South, the	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Nando Cruz
1177	90s	111	1994	Septiembre		Laurent Garnier	Grupos y artista	Francia				Entrevista	Luis Lles
1178	90s	111	1994	Septiembre		Proclaimers, the	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Javier Lorbada
1179	90s	111	1994	Septiemb	1	Red Hot Chili Peppers	Grupos y artista	EEUU			Portada	Entrevista	Nando Cruz
1180	90s	111	1994	Septiembre		Ride	Grupos y artista	Reino Unido				Entrevista	Nando Cruz
1181	90s	111	1994	Septiembre		Violent Femmes	Grupos y artista	EEUU					César Estabiel
1182	90s	112	1994	Octubre		Hole	Grupos y artista	EEUU					Víctor Lenore
1183	90s	112	1994	Octubre	1	Jesus & Mary Chain, the	Grupos y artista	Reino Unido			Portada	Entrevista	Ramón Llubiá
1184	90s	112	1994	Octubre		Khaled	Grupos y artista	Francia					Jordi Turtós
1185	90s	112	1994	Octubre		Last Poets, the	Grupos y artista	EEUU					Luis Lles
1186	90s	112	1994	Octubre		Lush	Grupos y artista	Reino Unido					Jorge Palomar
1187	90s	112	1994	Octubre		Massive Attack	Grupos y artista	Reino Unido					David S. Mordoh
1188	90s	112	1994	Octubre	1	Planetas, los	Grupos y artista	España	Andalucía	RCA-BMG		Entrevista	Jesús Llorente
1189	90s	112	1994	Octubre		Reading + Phoenix 1994	Festivales					Reportaje	Gerardo Sanz
1190	90s	112	1994	Octubre		Sandals, the	Grupos y artista	EEUU					Albert Salmerón
1191	90s	113	1994	Noviembre		Bad Religion	Grupos y artista	EEUU				Entrevista	Xavier Cervantes
1192	90s	113	1994	Noviembre		Gang Starr	Grupos y artista	EEUU					Félix Suárez
1193	90s	113	1994	Noviembre		Manu Dibango	Grupos y artista	Camerún					Ramón Súrio
1194	90s	113	1994	Noviembre		Microsurcos de lux	Historia						Varios
1195	90s	113	1994	Noviemb	1	Neil Young	Grupos y artista	Canadá			Portada	Reportaje	Quim Casas
1196	90s	113	1994	Noviembre		Nirvana	Grupos y artista	EEUU					Jordi Bianciotto
1197	90s	113	1994	Noviembre		Nuevo flamenco	Escenas y estilo	España	Indefinido	Nuevos Medios			Luis Troquel
1198	90s	113	1994	Noviembre		Wicked Week 1994	Festivales						Félix Suárez
1199	90s	114	1994	Diciembr	1	American Music Club	Grupos y artista	EEUU			Portada	Entrevista	Jesús Llorente
1200	90s	114	1994	Diciembre		Bark Psychosis, Carmen Mcrae, Fred "Sc	Grupos y artista	EEUU					Juan Cervera
1201	90s	114	1994	Diciembre		Cheb Hasni	Grupos y artista	Argelia					Luis Lles
1202	90s	114	1994	Diciembre		Codeine	Grupos y artista	EEUU					José Luis Villalobos

Ilustración 21. Detalle de base de datos general de Rockdelux

Base de datos general de *Rockdelux*. Temas de cada número (en fondo azul oscuro los de portada), categorías (artistas, escenas, festivales, etc.), géneros periodísticos y autores.

	A	B	C	D
1	**Grupo**	***Disco***	**Sello**	**Año**
73	Hermana Mary	*Blanco amor*	Hilargi	1998
74	Honey Langstrumpf	Honey Langstrumpf	Elefant	1993
75	Honey Langstrumpf	*Honey Langstrumpf*	Elefant	1995
76	Ibon Errazkin	*Ibon Errazkin*	Elefant	2000
77	Iluminados	*Selene 500*	Jabalina	1995
78	Iluminados	*La casita de las bolas*	Jabalina	1997
79	Iluminados	*Afrodita B*	Jabalina	1996
80	Iluminados	*En Vistabella*	Jabalina	1999
81	Ink	*Ink*	Grabaciones en el Mar	1994
82	Innocents	*Innocents / Penguin village*	B-Core	1994
83	Insanity Wave	*Go-Off*	La Fábrica Magnética	1995
84	Insanity Wave	*3x33*	Pressure-Avispa	1999
85	Intronautas	*El tercer ojo*	Spicnic	1999
86	Jabier Muguruza	*Fiordoan*	Esan Ozenki	1999
87	Javier Colis	*Luna de agosto*	Por Caridad	1998
88	Jordi Sabates	*Nosferatu, hacia el vampiro*	Nuevos Medios	1993
89	Jorge Pardo	*las cigarras son quizá sordas*	Nuevos Medios	1992
90	Joxe Ripiau	*Paradisu zinema*	Esan Ozenki	1999
91	Jr.	*Jr.*	Astro	1997
92	Jr.	*127*	Acuarela	1999
93	Cactus Jack	*1993*	Waco	1993
94	Cactus Jack	*Supersex*	Waco	1995
95	Karakatamba	*Karakatamba*	Nuevos Medios	1993
96	Kebrantas	*Amateur*	Radiation	1995
97	Ketama	*Karma*	Nuevos Medios	1997
98	Kiko Veneno	*Punta paloma*	RCA-BMG	1997
99	Kiko Veneno	*Puro veneno*	RCA-BMG	1998
00	Killer Barbies	*Dressed to kiss*	Subterfuge	1995
01	Kindergarten	*Qué buen día*	Experience	1994
02	La Banda Trapera del Río	*Directo a los cojones*	Munster	1994
03	La Banda Trapera del Río	*Guante de guillotina*	Okay records	1993
04	La Banda Trapera del Río	*Mentemblanco*	Munster	1996
05	La Barbería del Sur	*La Barbería del Sur*	Nuevos Medios	1992
06	La Buena Vida	*Soidemersol*	Siesta-Mercury-Polygram	1997
07	La Buena Vida	*Magnesia*	Siesta	1995
08	La Buena Vida	*Eureka*	Siesta	2000
09	La Granja	*Medicina natural*	DRO	1994
10	La Habitación Roja	*La Habitación Roja*	Grabaciones en el Mar	1998
11	La Habitación Roja	*Largometraje*	Grabaciones en el Mar	1999
12	La Habitación Roja	*Ciudad dormitorio*	Grabaciones en el Mar	2000
13	La Monja Enana	*Pídeme un deseo*	Elefant	1999
14	La Secta	*Los de La Secta tocan en vivo*	Munster	1993
15	La Secta	*It's gonna be a wild weekned*	Munster	1994

Ilustración 22. Detalle de base de datos. Grupos nacionales en Rockdelux

Base de datos de artistas españoles aparecidos en *Rockdelux*. Discos editados con su año de edición y sello discográfico.

	A	B	C	D	E	F
1	Año	Puesto	Artista	Disco	Sello	País
2	1990	9	Neville Brothers	Brother's Keeper	A&M-Polygram	EEUU
3	1990	3	Public Enemy	Fear Of A Black Planet	Def Jam-CBS	EEUU
4	1990	5	Sonic Youth	Goo	DGC	EEUU
5	1990	8	Deee-Lite	World Clique	Elektra	EEUU
6	1990	6	Tom Verlaine	The Wonder	Fontana	EEUU
7	1990	7	Prefab Sprout	Jordan, The Comeback	Kitchenware-CBS	Reino Unido
8	1990	10	Blaze	25 Years Later	Motown	EEUU
9	1990	2	Neil Young & Crazy Horse	Ragged Glory	Reprise	Canadá
10	1990	4	Lou Reed & John Cale	Songs For Drella	Sire	EEUU
11	1990	1	Jungle Brothers	Done By The Forces Of Nature	Warner	EEUU
12	1991	3	Dream Warriors	And Now The Legacy Begins	4th & Broadway-Island-BMG Ariola	Canadá
13	1991	5	The Wedding Present	Seamonsters	BMG-RCA	Reino Unido
14	1991	1	Massive Attack	Blue Lines	Circa-Virgin	Reino Unido
15	1991	8	My Bloody Valentine	Loveless	Creation	Reino Unido
16	1991	7	Primal Scream	Screamadelica	Creation	Reino Unido
17	1991	6	Public Enemy	Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black	Def Jam-Sony	EEUU
18	1991	9	Fugazi	Steady Diet Of Nothing	Dischord	EEUU
19	1991	4	Neil Young & Crazy Horse	Weld	Reprise-WEA	Canadá
20	1991	2	Fishbone	The Reality Of My Surroundings	Sony	EEUU
21	1991	10	R.E.M.	Out Of Time	Warner-WEA	EEUU
22	1992	2	The Disposable Heroes Of Hiphop	Hypocrisy Is The Greatest Luxury	4th & Broadway-Island	EEUU
23	1992	10	Pavement	Slanted And Enchanted	Big Cat-Caroline España	EEUU
24	1992	8	Neneh Cherry	Homebrew	Circa-Virgin	EEUU
25	1992	5	Arrested Development	3 Years, 5 Months And 2 Days In The Life C	Cooltempo-Chrysalis-EMI	EEUU
26	1992	4	Sugar	Copper Blue	Creation-Caroline España	EEUU
27	1992	3	Sonic Youth	Dirty	Geffen-BMG	EEUU
28	1992	7	Tom Waits	Bone Machine	Island-Ariola-BMG	EEUU
29	1992	9	Babes In Toyland	Fontanelle	Reprise-WEA	EEUU
30	1992	6	Lou Reed	Magic & Loss	Sire-WEA	EEUU
31	1992	1	R.E.M.	Automatic For The People	Warner-WEA	EEUU
32	1993	10	Belly	Star	4AD	EEUU
33	1993	4	Red House Painters	Red House Painters	4AD	EEUU
34	1993	8	Mercury Rev	Boces	Beggars Banquet	EEUU
35	1993	6	One Dove	Morning Dove White	Boy's Own	Reino Unido
36	1993	2	The Boo Radleys	Giant Steps	Creation	Reino Unido
37	1993	5	Orbital	Orbital	Internal	Reino Unido
38	1993	1	PJ Harvey	Rid Of Me	Island	Reino Unido
39	1993	3	Björk	Debut	One Little Indian	Islandia
40	1993	9	Pet Shop Boys	Very	Parlophone	Reino Unido
41	1993	7	Paris	Sleeping With The Enemy	Scarface	EEUU
42	1994	10	Kristin Hersh	Hips And Makers	4AD	EEUU
43	1994	8	Pavement	Crooked Rain Crooked Rain	Big Cat	EEUU
44	1994	9	Jeff Buckley	Grace	CBS	EEUU

Ilustración 23. Detalle base de datos discos anuales en Rockdelux

Discos del año en *Rockdelux* (1990-2000) del uno al diez. País, año de edición y sello discográfico de cada uno.

Nº	Año	Mes	Artista o Tema	Tema	Sección	Tipo de texto	Autor
1	1994	Enero	Humor sobre Sonic Youth	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
2	1994	Abril	Humor sobre hacer discos con ruidos y vender un montón	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
3	1994	Julio	Humor sobre el público de los conciertos, está amariconao	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
4	1994	Octubre	Humor sobre el suicidio de Kurt Cobain (Nirvana)	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
5	1995	Enero	Humor sobre Penelope Trip guachi guachi	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
5	1995	Enero	Humor sobre Penelope Trip, The Faded Flower, etc	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
5	1995	Enero	Humor sobre ricos que se suicidan	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
6	1995	Abril	Humor sobre el ruido (solo de Roland)	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
6	1995	Abril	Humor sobre Los Planetas, La Buena Vida...	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
7	1995	Julio	Humor sobre copiar a grupos desconocidos, no a Nirvana	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
7	1995	Julio	Humor sobre Parkinson DC, que copia Beatles	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
8	1995	Octubre	Humor sobre "jammynator", una máquina que toca sola	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
8	1995	Octubre	Humor sobre Rafamateo, Sonic Youth, Australian Blonde caca y "chup c	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
9	1996	Enero	Humor sobre Miqui Puig	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
9	1996	Enero	Humor sobre Tindersticks, Tortoise y el post rock	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
10	1996	Abril	Humor sobre Blur y Echobelly	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
10	1996	Abril	Humor sobre Los Planetas	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
11	1996	Julio	Humor sobre Celtas Cortos, Babylon Zoo y Australian Blonde	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
11	1996	Julio	Humor sobre el ruido y el Roland, se terminan durmiendo	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
12	1996	Octubre	Humor sobre Kraftwerk, Glamour, Susipop y Minema	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
12	1996	Octubre	Humor sobre Roland y la música ambient	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
13	1997	Enero	Propone la web de Miguel Ángel Martínez	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
13	1997	Enero	Humor sobre la prensa musical y de los indies españoles	Humor	Círculo Primigenio	Historieta	Círculo Primigenio
14	1997	Abril	Humor sobre el uso del Roland en la música	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
15	1997	Julio	Humor sobre Neu! y Stereolab	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
16	1998	Octubre	Humor sobre los punks	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
17	1998	Enero	Humor sobre grupos que tocan y nadie va a verles	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
18	1998	Abril	Humor sobre compañías de discos	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín
19	1998	Julio	Humor sobre Steve Albini (produce a cualquiera)	Humor	Big Whack!	Historieta	Miguel Ángel Martín

Ilustración 24. Detalle base de datos Factory humor

Base de datos de *Factory* con el filtro "humor" aplicado. Contenido y autoría de las historietas y tiras cómicas a través de los 19 primeros números (este contenido desaparece del 19 al 25).

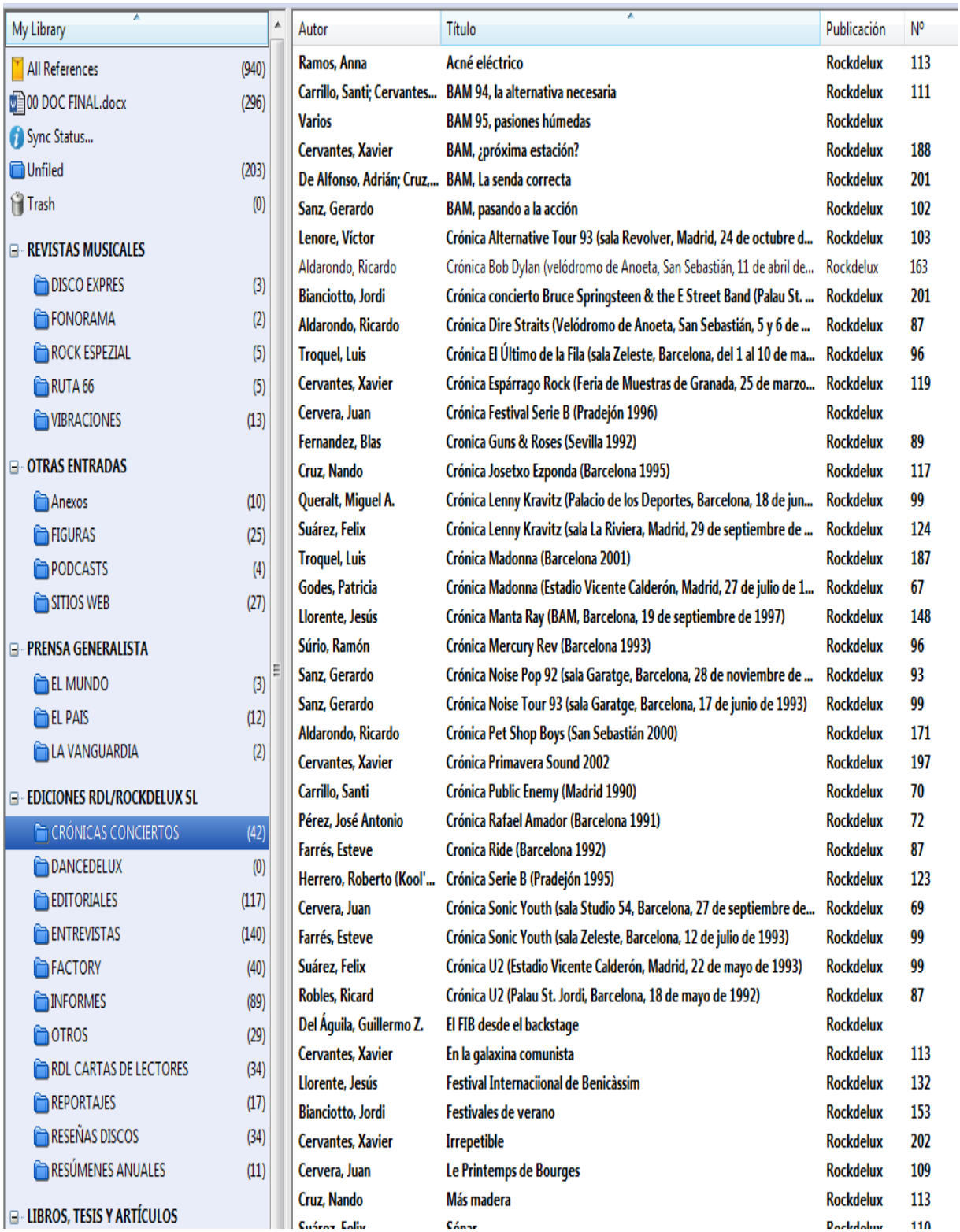
1	Nº	Año	Mes	Artista o Tema	Des.	País	Región	Sello	Seccion
08	124	1997	Enero	Motorhead		Reino Unido			Portada
09	125	1997	Febrero	Bob Marley		Jamaica			Portada
10	126	1997	Marzo	Red Kross		EEUU			Portada
11	127	1997	Abril	Courtney Love		EEUU			Portada
12	128	1997	Mayo	Dinosaur Jr.		EEUU			Portada
24	129	1997	Junio	Frank Sinatra		EEUU			Portada
25	130	1997	Julio-agosto	Kiss		EEUU			Portada
26	131	1997	Septiembre	Jeff Buckley		EEUU			Portada
27	132	1997	Octubre	The Cramps		EEUU			Portada
28	133	1997	Noviembre	The Rolling Stones		Reino Unido			Portada
29	134	1997	Diciembre	Led Zeppelin		EEUU			Portada
30	135	1998	Enero	Luna		EEUU			Portada
31	136	1998	Febrero	Marc Bolan y T. Rex		EEUU			Portada
32	137	1998	Marzo	Imagen sin determinar (marihuana electrónica, informe dub 90's)		Indefinido			Portada
33	138	1998	Abril	Jim White		EEUU			Portada
35	139	1998	Mayo	Frank Zappa		EEUU			Portada
36	140	1998	Junio	The Beatles		Reino Unido			Portada
37	141	1998	Julio-agosto	Creedence Clearwater Revival		EEUU			Portada
42	142	1998	Septiembre	Van Morrison		Irlanda			Portada
43	143	1998	Octubre	Eric Clapton		Reino Unido			Portada
44	144	1998	Noviembre	Elvis Costello y Burt Bacharach		Reino Unido			Portada
45	145	1998	Diciembre	Backyard Babies y The Hellacopters (rock escandinavo)		Suecia			Portada
46	146	1999	Enero	Social Distortion		EEUU			Portada
47	147	1999	Febrero	Brian Setzer		EEUU			Portada
48	148	1999	Marzo	John Lee Hooker		EEUU			Portada
49	149	1999	Abril	Johnny Thunders		EEUU			Portada
50	150	1999	Mayo	Imagen sin determinar (Groupies)		Indefinido			Portada
51	151	1999	Junio	Bruce Springsteen		EEUU			Portada
52	152	1999	Julio-agosto	Groupies II		Indefinido			Portada
53	153	1999	Septiembre	Tom Petty		EEUU			Portada
54	154	1999	Octubre	Demolition Doll Rods		EEUU			Portada
55	155	1999	Noviembre	The Clash		Reino Unido			Portada
56	156	1999	Diciembre	Los Lobos		EEUU			Portada
57	157	2000	Enero	Ilustración (Informe black power)		Indefinido			Portada
58	158	2000	Febrero	Motley Crue (Informe sleazy rock)		EEUU			Portada
59	159	2000	Marzo	The Kinks		Reino Unido			Portada
60	160	2000	Abril	Lou Reed		EEUU			Portada
61	161	2000	Mayo	Neil Young		Canadá			Portada
62	162	2000	Junio	Bruce Springsteen		EEUU			Portada
63	163	2000	Julio-agosto	Kurt Cobain (Nirvana)		EEUU			Portada
64	164	2000	Septiembre	Informe farlopa (cara y cruz de la cocaína)		Indefinido			Portada
65	165	2000	Octubre	Giant Sand		EEUU			Portada
66	166	2000	Noviembre	Jimi Hendrix		EEUU			Portada
67	167	2000	Diciembre	The Hellacopters		Suecia			Portada

Ilustración 25. Detalle de base de datos de Ruta 66

Base de datos de *Ruta 66* (1990-2000). Aplicando el filtro "portada", pueden apreciarse los temas de portada y el país de origen que se le atribuye a cada uno.

Ilustración 26. Detalle de Evernote

Evernote. Notas archivadas y clasificadas por etiquetas (reseñas de discos, resúmenes anuales, editoriales, etc.). La ventana derecha muestra parte de un editorial de Santi Carrillo del 2000.



Autor	Título	Publicación	Nº
Ramos, Anna	Acné eléctrico	Rockdelux	113
Carrillo, Santi; Cervantes...	BAM 94, la alternativa necesaria	Rockdelux	111
Varios	BAM 95, pasiones húmedas	Rockdelux	
Cervantes, Xavier	BAM, ¿próxima estación?	Rockdelux	188
De Alfonso, Adrián; Cruz,...	BAM, La senda correcta	Rockdelux	201
Sanz, Gerardo	BAM, pasando a la acción	Rockdelux	102
Lenore, Víctor	Crónica Alternative Tour 93 (sala Revolver, Madrid, 24 de octubre d...	Rockdelux	103
Aldarondo, Ricardo	Crónica Bob Dylan (velódromo de Anoeta, San Sebastián, 11 de abril de...	Rockdelux	163
Bianciotto, Jordi	Crónica concierto Bruce Springsteen & the E Street Band (Palau St. ...	Rockdelux	201
Aldarondo, Ricardo	Crónica Dire Straits (Velódromo de Anoeta, San Sebastián, 5 y 6 de ...	Rockdelux	87
Troquel, Luis	Crónica El Último de la Fila (sala Zeleste, Barcelona, del 1 al 10 de ma...	Rockdelux	96
Cervantes, Xavier	Crónica Espárrago Rock (Feria de Muestras de Granada, 25 de marzo...	Rockdelux	119
Cervera, Juan	Crónica Festival Serie B (Pradejón 1996)	Rockdelux	
Fernandez, Blas	Cronica Guns & Roses (Sevilla 1992)	Rockdelux	89
Cruz, Nando	Crónica Josetxo Ezponda (Barcelona 1995)	Rockdelux	117
Queralt, Miguel A.	Crónica Lenny Kravitz (Palacio de los Deportes, Barcelona, 18 de jun...	Rockdelux	99
Suárez, Felix	Crónica Lenny Kravitz (sala La Riviera, Madrid, 29 de septiembre de ...	Rockdelux	124
Troquel, Luis	Crónica Madonna (Barcelona 2001)	Rockdelux	187
Godes, Patricia	Crónica Madonna (Estadio Vicente Calderón, Madrid, 27 de julio de 1...	Rockdelux	67
Llorente, Jesús	Crónica Manta Ray (BAM, Barcelona, 19 de septiembre de 1997)	Rockdelux	148
Súrio, Ramón	Crónica Mercury Rev (Barcelona 1993)	Rockdelux	96
Sanz, Gerardo	Crónica Noise Pop 92 (sala Garatge, Barcelona, 28 de noviembre de ...	Rockdelux	93
Sanz, Gerardo	Crónica Noise Tour 93 (sala Garatge, Barcelona, 17 de junio de 1993)	Rockdelux	99
Aldarondo, Ricardo	Crónica Pet Shop Boys (San Sebastián 2000)	Rockdelux	171
Cervantes, Xavier	Crónica Primavera Sound 2002	Rockdelux	197
Carrillo, Santi	Crónica Public Enemy (Madrid 1990)	Rockdelux	70
Pérez, José Antonio	Crónica Rafael Amador (Barcelona 1991)	Rockdelux	72
Farrés, Esteve	Cronica Ride (Barcelona 1992)	Rockdelux	87
Herrero, Roberto (Kool'...	Crónica Serie B (Pradejón 1995)	Rockdelux	123
Cervera, Juan	Crónica Sonic Youth (sala Studio 54, Barcelona, 27 de septiembre de...	Rockdelux	69
Farrés, Esteve	Crónica Sonic Youth (sala Zeleste, Barcelona, 12 de julio de 1993)	Rockdelux	99
Suárez, Felix	Crónica U2 (Estadio Vicente Calderón, Madrid, 22 de mayo de 1993)	Rockdelux	99
Robles, Ricard	Crónica U2 (Palau St. Jordi, Barcelona, 18 de mayo de 1992)	Rockdelux	87
Del Águila, Guillermo Z.	El FIB desde el backstage	Rockdelux	
Cervantes, Xavier	En la galaxina comunista	Rockdelux	113
Llorente, Jesús	Festival Internaciional de Benicàssim	Rockdelux	132
Bianciotto, Jordi	Festivales de verano	Rockdelux	153
Cervantes, Xavier	Irrepetible	Rockdelux	202
Cervera, Juan	Le Printemps de Bourges	Rockdelux	109
Cruz, Nando	Más madera	Rockdelux	113

Ilustración 27. Detalle de Endnote

Endnote. Referencias bibliográficas categorizadas. La ventana derecha muestra las crónicas de conciertos de los cuales se extraen citas y se trasladan al documento maestro.

6. BIBLIOGRAFÍA

1. Textos publicados por *Rockdelux* y *Factory*

Abel, David F. (1995). "Vancouvers, surtido de guitarras crujientes". *Factory* nº 5, enero de 1995, p.30

Aldarondo, Ricardo (1994). "Donosti Sound, familia con actitud". *Rockdelux* nº 108, mayo de 1994, p.44

Aldarondo, Ricardo (1999). "Crónica Bob Dylan (velódromo de Anoeta, San Sebastián, 11 de abril de 1999)". *Rockdelux* nº 163, abril de 1999, p.38

Añaños, Román F. (1992). "Ride, otra vez con la mente en blanco". *Rockdelux* nº 87, junio de 1992, p.10

Añaños, Román F., y Lenore, Víctor (1994). "Sonic Youth, The interview (technique)". *Rockdelux* nº 108, mayo de 1994, p.12

Beltrán, Jordi (1981). "¿Dónde está la imaginación?". *Vibraciones* nº 80, mayo de 1981, p.5

Bianciotto, Jordi (1995). "Elastica, no hagan olas". *Rockdelux* nº 120, junio de 1995, p.10

Bianciotto, Jordi (1995). "¿Para quién era la ayuda?". *Rockdelux* nº 116, febrero de 1995, p.19

Bianciotto, Jordi (1997). "Cartas de primavera". *Rockdelux* nº 141, mayo de 1997, p.62

Bianciotto, Jordi (1998). "Desde el mundo real". *Rockdelux* nº 150, marzo de 1998, p.9

Bianciotto, Jordi (1998). "¡Volvamos a los ochenta!". *Rockdelux* nº 151, abril de 1998, p.5

Bianciotto, Jordi (1999). "El show de la solidaridad". *Rockdelux* nº 160, febrero de 1999, p.4

Botella, Miquel (1998). "Erykah Badu, más allá del fantasma de Billie H.". *Rockdelux* nº 150, marzo de 1998, p.26

Buraya, Luis Carlos (1984). "Metralla". *Rockdelux* nº 1, noviembre de 1984, p.88

Carrillo, Santi (1985). "El Último de la Fila, pasando por el embudo". *Rockdelux* nº 9, julio de 1985, p.4

Carrillo, Santi (1987). "Ramoncín, bravo por la música ". *Rockdelux* nº 28, marzo de 1987, p.12

Carrillo, Santi (1988). "Cartas". *Rockdelux* nº 44, septiembre de 1988, p.62

Carrillo, Santi (1990). "El Último de la Fila, pureza virginal... yo siempre pretendí". *Rockdelux* nº 65, junio de 1990, p.4

Carrillo, Santi (1990). "Reseña disco *Hunted By The Snake* (Cancer Moon)". *Rockdelux* nº 62, marzo de 1990, p.57

Carrillo, Santi (1991). "Una vuelta de tuerca más". *Rockdelux* nº 80, noviembre de 1991, p.3

Carrillo, Santi (1996). "El mundo está loco, loco, loco". *Rockdelux* nº 136, diciembre de 1996, p.17

Carrillo, Santi (1996). "En cinta". *Rockdelux* nº 133, septiembre de 1996, p.19

Carrillo, Santi (1996). "Ondas 96: sobresaliente viene de sobre". *Rockdelux* nº 137, enero de 1996, p.15

Carrillo, Santi (1999). "Being Boring". *Rockdelux* nº 166, septiembre de 1999, p.13

Carrillo, Santi (2000). "Adiós, *Factory*". *Rockdelux* nº 174, mayo de 2000, p.5

Carrillo, Santi (2000). "BAM: esta rueda de prensa final". *Rockdelux* nº 173, abril de 2000, p.65

Carrillo, Santi (2000). "El futuro no está aquí". *Rockdelux* nº 171, febrero de 2000, p.59

Carrillo, Santi (2000). "Información versus comunicación". *Rockdelux* nº 178, octubre de 2000, p.65

Carrillo, Santi (2000). "Sabino Méndez, memorias del subdesarrollo". *Rockdelux* nº 177, septiembre de 2000, p.61

Carrillo, Santi (2001). "Anari: Her, Herself & She". *Rockdelux* nº 186, junio de 2001, p.78

Carrillo, Santi (2001). "First We Take Manhattan". *Rockdelux* nº 189, octubre de 2001, p.66

Carrillo, Santi (2001). "No hay palabras". *Rockdelux* nº 184, abril de 2001, p.62

Carrillo, Santi (2001). "Sputnik, cuando la televisión es nutritiva". *Rockdelux* nº 190, noviembre de 2001, p.75

Carrillo, Santi (2002). "A quién le importa (la MTV)". *Rockdelux* nº 202, diciembre de 2002, p.79

Carrillo, Santi (2004). "Reseña disco *Veneno* (Veneno)". *Rockdelux* nº 223, noviembre de 2004, p.178

Carrillo, Santi (2005). "Adiós, muy buenas". *Dancedelux* nº 10, junio de 2005, p.3

Carrillo, Santi (2008). "Cuestión de acentos, cuestión de estilo *Rockdelux*". *Rockdelux* nº 263, junio de 2008, p.3

Carrillo, Santi (2008). "Nuevos aires". *Rockdelux* nº 259, febrero de 2008, p.3

Carrillo, Santi (2009). "Listas y listos (I)". *Rockdelux* nº 270, febrero de 2009, p.3

Carrillo, Santi (2010). "Los Planetas y Los Punsetes: oigo voces". *Rockdelux* nº 283, abril de 2010, p.3

Carrillo, Santi (2011). "Paco y Manolo, behavior". *Rockdelux* nº 295, mayo de 2011, p.3

Carrillo, Santi (2014). "Reseña disco *Resituación* (Nacho Vegas)". *Rockdelux* nº 327, abril de 2014, p.35

Casas, Quim (2014). "1988 El rock no es suficiente". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.42

Caturla, José Manuel (2014). "1987 Caminos desconocidos, allá vamos". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.38

Cervantes, Xavier (1993). "Color en directo". *Rockdelux* nº 102, noviembre de 1993, p.3

Cervantes, Xavier (1993). "Fanzines". *Rockdelux* nº 98, de 1993, p.43

Cervantes, Xavier (1994). "En la galaxina comunista". *Rockdelux* nº 113, noviembre de 1994, p.38

Cervantes, Xavier (1994). "La hoguera de las vanidades". *Rockdelux* nº 112, octubre de 1994, p.3

Cervantes, Xavier (1994). "Reseña disco *Los Canadienses* (Los Canadienses)". *Rockdelux* nº 112, octubre de 1994, p.62

Cervantes, Xavier (1995). "Australian Blonde, sin cortes". *Factory* nº 6, abril de 1995, p.4

Cervantes, Xavier (1996). "Cartas sobre la mesa". *Rockdelux* nº 127, febrero de 1996, p.23

Cervantes, Xavier (1997). "Y nos crecieron los enanos". *Rockdelux* nº 137, enero de 1997, p.3

Cervantes, Xavier (1998). "La edad del indie parte II: los diez discos más significativos". *Rockdelux* nº 153, junio de 1998, p.55

Cervantes, Xavier (1998). "La edad del indie parte III: la otra independencia". *Rockdelux* nº 154, julio/agosto de 1998, p.60

Cervantes, Xavier (1998). "La edad del indie parte III: presente imperfecto, de tú a tú". *Rockdelux* nº 154, julio/agosto de 1998, p.61

Cervantes, Xavier (1998). "La edad del indie, parte I". *Rockdelux* nº 152, mayo de 1998, p.50

Cervantes, Xavier (1998). "¡Viva la higiene!". *Rockdelux* nº 149, febrero de 1998, p.18

Cervantes, Xavier (1999). "Crónica Los Planetas (BAM, Barcelona, 26 de septiembre de 1998)". *Rockdelux* nº 159, enero de 1999, p.57

Cervantes, Xavier (2001). "The Pribata Idaho, el final de una quimera". *Rockdelux* nº 182, febrero de 2001, p.64

Cervera, Juan (1990). "Crónica Sonic Youth (sala Studio 54, Barcelona, 27 de septiembre de 1990)". *Rockdelux* nº 69, noviembre de 1990, p.48

Cervera, Juan (1990). "Los 80 en 40 películas". *Rockdelux* nº 63, abril de 1990, p.49

Cervera, Juan (1996). "Reseña disco *Adiós* (Paperhouse)". *Rockdelux* nº 128, marzo de 1996, p.58

Cervera, Juan (1996). "Reseña disco *Compito* (Sr. Chinarro)". *Rockdelux* nº 133, septiembre de 1996, p.56

Cervera, Juan (1997). "Extraños en el paraíso (mediático)". *Rockdelux* nº 138, febrero de 1997, p.17

Cervera, Juan (2014). "1985 Tutti Frutti". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.24

Cervera, Juan, y Santi Carrillo (1998). "Las 150 mejores canciones del siglo XX". *Rockdelux* nº 150, marzo de 1998, p.57

Crous, Lluís (1974). "No somos enciclopedias". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.5

Cruz, Nando (1993). "Cartas". *Rockdelux* nº 99, julio/agosto de 1993, p.77

Cruz, Nando (1994). "Australian Blonde, la fama o la faba". *Rockdelux* nº 105, febrero de 1994, p.40

Cruz, Nando (1994). "Beef, la tapadera". *Factory* nº 4, octubre de 1994, p.57

Cruz, Nando (1994). "Más madera". *Rockdelux* nº 113, noviembre de 1994, p.37

Cruz, Nando (1994). "Reseña disco *Un soplo en el corazón* (Family) ". *Rockdelux* nº 110, julio/agosto de 1994, p.63

Cruz, Nando (1995). "Juan, Luis y Enrique, dando el cante". *Rockdelux* nº 121, julio/agosto de 1995, p.19

Cruz, Nando (1995). "Lagartija Nick, multinacionalidad militante". *Rockdelux* nº 118, abril de 1995, p.32

Cruz, Nando (1995). "Nothing, Something Compares To You". *Factory* nº 5, enero de 1995, p.29

Cruz, Nando (1995). "Periodismo musical X". *Rockdelux* nº 117, marzo de 1995, p.19

Cruz, Nando (1995). "PJ Harvey, rojo pasión". *Rockdelux* nº 119, mayo de 1995, p.4

Cruz, Nando (1995). "Tindersticks, el último refugio". *Rockdelux* nº 121, julio/agosto de 1995, p.11

Cruz, Nando (1997). "Chucho, el ángel turbio / Mercromina, mundo paralelo". *Rockdelux* nº 142, junio de 1997, p.8

Cruz, Nando (1998). "La edad del indie parte I: el diablo se comió al indie". *Rockdelux* nº 152, mayo de 1998, p.52

Cruz, Nando (2000). "*Factory*, el Antiguo Testamento". *Factory* nº 25, enero de 2000, p.4

Cruz, Nando (2009). "25 años de *Rockdelux*". *Rockdelux* nº 278, noviembre de 2009, p.3

Del Águila, Guillermo Z. (2000). "The Pastels, safari de azúcar". *Rockdelux* nº 180, diciembre de 2000, p.35

Estabiel, César (2003). "Mogwai. Y tú, ¿eres alternativo o te drogas?". *Rockdelux* nº 207, mayo de 2003, p.37

Farrés, Esteve (1996). "Reseña disco *Ruido?* (Varios artistas)". *Rockdelux* nº 128, marzo de 1996, p.58

Fernández, Blas (1992). "Albacete, Castilla-La Manchester". *Rockdelux* nº 88, julio/agosto de 1992, p.35

Fernández, Blas (1996). "Maddening Flames, maneras de sentir". *Rockdelux* nº 126, enero de 1996, p.10

Fernández Escobar, Ramón (2014). "2000. Continuidad enriquecida". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.114

Ferré, Xavier (1993). "Pet Shop Boys, Disco Very". *Rockdelux* nº 103, diciembre de 1993, p.4

Freire, Juan Manuel (2010). "Revistas para siempre, leer con tranquilidad". *Rockdelux* nº 287, de 2010, p.11

El Maquinista de la General (1984). "Máquinas y sistemas". *Rockdelux* nº 1, noviembre de 1984, p.63

Gil, Pablo (1998). "Cecilia Ann, en la quinta dimensión del pop no ruidoso". *Factory* nº 17, enero de 1998, p.45

Godes, Patricia (1990). "Años 80, una década de rock español". *Rockdelux* nº 65, junio de 1990, p.22

Godes, Patricia (1990). "Crónica Madonna (Estadio Vicente Calderón, Madrid, 27 de julio de 1990)". *Rockdelux* nº 67, septiembre de 1990, p.49

Godes, Patricia (1992). "Gabinete Caligari, esas vidas aburridas". *Rockdelux* nº 82, enero de 1992, p.18

Godes, Patricia (1993). "Los chicos de ayer". *Rockdelux* nº 97, mayo de 1993, p.3

González, Abel (1998). "Albert Pla, a mí me hace gracia todo". *Factory* nº 17, enero de 1998, p.43

Guillot, Eduardo (1997). "Dover, ¿The Next Big Indie Thing?". *Factory* nº 15, julio de 1997, p.40

Herreros, Roberto (1995). "Cancer Moon, veneno en la piel". *Rockdelux* nº 115, enero de 1995, p.17

Juliá, Ignacio (1984). "Cuatro líneas". *Rockdelux* nº 1, noviembre de 1984, p.90

Juliá, Ignacio (1986). "Elogio de lo genuino". *Ruta 66* nº 10, septiembre de 1986, p.30

Lapuente, Luis (1994). "Los Enemigos, los últimos serán los primeros". *Rockdelux* nº 111, septiembre de 1994, p.18

Lapuente, Luis (1998). "RDL 150, What's Going On". *Rockdelux* nº 150, marzo de 1998, p.66

Lenore, Víctor (1993). "Crónica Alternative Tour 93 (sala Revolver, Madrid, 24 de octubre de 1993)". *Rockdelux* nº 103, diciembre de 1993, p.51

Lenore, Víctor (1994). "Reseña disco *Super 8* (Los Planetas)". *Rockdelux* nº 111, septiembre de 1994, p.48

Lenore, Víctor (1999). "Suede, de Smiths con vida sexual a perfecta "Teen Machine"". *Factory* nº 23, julio de 1999, p.6

Lenore, Víctor (2000). "Ibon Errazkin y Carlos Berlanga, no me llames dandy". *Rockdelux* nº 177, de 2000,

Lenore, Víctor (2000). "Primal Scream, grupo salvaje". *Rockdelux* nº 172, marzo de 2000, p.16

Lenore, Víctor (2004). "El indie. Penelope Trip: en la prehistoria del noise pop." *Rockdelux*, noviembre, 57.

Lenore, Víctor (2007). "Truco a trato: entrevista a Santi Carrillo, director de *Rockdelux*". *Rockdelux* nº 250, abril de 2007, p.66

López Sanfeliú, José María (2011). "Kiko Veneno & J, ida y vuelta". *Rockdelux* nº 293, marzo de 2011, p.20

Loquillo (1985). "Mink DeVille por Loquillo". *Rockdelux* nº 12, octubre de 1985, p.15

Llauradó, Ferrán (2014). "1994. El año en que matamos el grunge". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.78

Llorente, Jesús (1998). "Come, ojos de ciudad". *Rockdelux* nº 149, febrero de 1998, p.8

Llorente, Jesús (1998). "Crónica Manta Ray (BAM, Barcelona, 19 de septiembre de 1997)". *Rockdelux* nº 148, enero de 1998, p.16

Llorente, Jesús (1998). "La edad del indie parte II: la imagen, sin magnetismo". *Rockdelux* nº 153, junio de 1998, p.51

Llorente, Jesús (1998). "La edad del indie parte III: la SGAE va bien". *Rockdelux* nº 154, julio/agosto de 1998, p.64

Llubiá, Ramón (1995). "*Círculo Primigenio*, encandilar provocando". *Rockdelux* nº 122, septiembre de 1995, p.28

Llubiá, Ramón (1995). "El Niño Gusano, el retorno de los Chiripitifláuticos". *Rockdelux* nº 124, noviembre de 1995,

Llubiá, Ramón (1995). "Hole, sin fondo". *Rockdelux* nº 118, abril de 1995, p.5

Llubiá, Ramón (1997). "Reseña disco *Devil Came To Me* (Dover)". *Rockdelux* nº 144, septiembre de 1997, p.58

Manrique, Diego A. (1990). "Pet Shop Boys, el arte de la falsa banalidad". *Rockdelux* nº 70, diciembre de 1990, p.22

Manrique, Diego A. (1992). "El linchamiento de la cantante calva". *Rockdelux* nº 91, noviembre de 1992, p.3

Manrique, Diego A. (1993). "¡Crash Cataclash! (el sonido de un sueño al desmoronarse)". *Rockdelux* nº 95, abril de 1993, p.3

Manrique, Diego A. (1993). "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en la crítica musical". *Rockdelux* nº 100, septiembre de 1993, p.25

Manrique, Diego A. (1993). "El sibilino arrepentimiento de David Bowie". *Rockdelux* nº 97, mayo de 1993, p.4

Manrique, Diego A. (1994). "Corcobado, a sol y a sombra". *Rockdelux* nº 106, marzo de 1994, p.50

Martín, Joseba (1994). "El Inquilino Comunista, habitación con vistas". *Factory* nº 4, octubre de 1994, p.4

Martínez, Miguel (2000). "Cowboy Junkies, meciendo la cuna". *Rockdelux* nº 172, marzo de 2000, p.24

Mordoh, David S. (1995). "Portishead, azul y negro". *Rockdelux* nº 115, enero de 1995, p.19

Mordoh, David S. (2014). "1984. El parto". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.18

Muguruza, Fermin (1994). "Itxurakeriari Stop Tour 94". *Factory* nº 1, enero de 1994, p.4

Núñez, Carlos (1990). "Radio Futura, futura radio". *Rockdelux* nº 63, abril de 1990, p.64

Ordovás, Jesús (1990). "Radio Futura, reflexiones desde la cumbre". *Rockdelux* nº 69, noviembre de 1990, p.4

Palomar, Jorge (1994). "Reseña disco *El amigo de las tormentas* (Surfin' Bichos)". *Rockdelux* nº 114, diciembre de 1994, p.51

Palomar, Jorge (1995). "The Pribata Idaho, zumo de pop". *Factory* nº 5, enero de 1995, p.35

Palomar, Jorge (1998). "Sr. Chinarro, espejo de hadas". *Factory* nº 17, enero de 1998, p.14

Pardo, Laura (1994). "Reseña discos *Show* y *Paris* (The Cure)". *Rockdelux* nº 105, febrero de 1994, p.33

Pérez, José Antonio (1991). "Crónica Rafael Amador (sala Zeleste, Barcelona, 8 de enero de 1991)". *Rockdelux* nº 72, febrero de 1991, p.14

Pérez, José Antonio (1991). "Penelope Trip, retrato en ultravioleta". *Rockdelux* nº 74, abril de 1991, p.17

Pons, Joan (1996). "Reseña disco *¿Quién puede matar a un niño?* (Penelope Trip)". *Rockdelux* nº 130, mayo de 1996, p.58

Pons, Joan (1997). "Reseña disco *El por qué de mis peinados* (Sr. Chinarro)". *Rockdelux* nº 144, septiembre de 1997, p.56

Pons, Joan (1998). "Los Planetas, el desencanto". *Factory* nº 19, enero de 1998, p.24

Pons, Joan (1998). "Reseña disco *Hello Nasty* (Beastie Boys)". *Rockdelux* nº 155, septiembre de 1998, p.25

Pons, Joan (1999). "Agitando los 90: rock indie". *Rockdelux* nº 162, abril de 1999, p.63

Pons, Joan (1999). "Australian Blonde, paseo por el sol". *Rockdelux* nº 160, febrero de 1999, p.57

Pons, Luis (1993). "Crónica Noise Pop 92 (sala Garatge, Barcelona, 28 de noviembre de 1992)". *Ruta 66* nº 80, enero de 1993, p.65

Ramos, Anna (1994). "Acné eléctrico". *Rockdelux* nº 113, noviembre de 1994, p.40

Ramos, Anna (1995). "Sonic Youth, la rebelión de los electrodomésticos". *Factory* nº 8, octubre de 1995, p.5

Ramos, Anna (1998). "La edad del indie parte II: Hardcore, ovejas negras". *Rockdelux* nº 153, junio de 1998, p.51

Riera, Ferrán (1989). "Multi-indies". *Rockdelux* nº 51, abril de 1989, p.3

Rodríguez, Juan (2011). "J & Kiko Veneno, encuentro con entidad". *Rockdelux* nº 292, febrero de 2011, p.8

Rodríguez Lenin, Jesús (1991). "Galería de estrellas". *Rockdelux* nº 71, enero de 1991, p.23

Rodríguez Lenin, Jesús (1992). "Entrevista a Christina Rosenvinge". *Rockdelux* nº 87, junio de 1992, p.55

Rodríguez, Oriol (2014). "1998. Ch ch ch... changes". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.102

Sanz, Gerardo (1993). "Crónica Noise Pop 92 (sala Garatge, Barcelona, 28 de noviembre de 1992)". *Rockdelux* nº 93, enero de 1993, p.46

Sanz, Gerardo (1993). "Crónica Noise Tour 93 (sala Garatge, Barcelona, 17 de junio de 1993)". *Rockdelux* nº 99, julio/agosto de 1993, p.67

Sanz, Gerardo (1993). "El Inquilino Comunista, presente pluscuamperfecto". *Rockdelux* nº 101, octubre de 1993, p.54

Sanz, Gerardo (1994). "Amanece, que ya es bastante". *Rockdelux* nº 109, junio de 1994, p.3

Sanz, Gerardo (1994). "El oyente desolado". *Rockdelux* nº 106, marzo de 1994, p.3

Sanz, Gerardo (1994). "Eliminator Jr., póngase el chándal, cambie de vida". *Factory* nº 3, julio de 1994, p.63

Sanz, Gerardo (1994). "Mil Dolores Pequeños, dólares caídos del cielo". *Rockdelux* nº 109, junio de 1994, p.30

Sanz, Gerardo (1994). "Paperhouse, popiroflexia". *Factory* nº 4, octubre de 1994, p.52

Sanz, Gerardo (1994). "Penelope Trip, movierecord". *Factory* nº 3, julio de 1994, p.4

Sanz, Gerardo (1995). "Iluminados, luz de luna". *Factory* nº 6, abril de 1995, p.17

Sanz, Gerardo (1995). "Moving Pictures, regalos y pastelitos". *Factory* nº 7, julio de 1995, p.37

Sanz, Gerardo (1995). "Oasis, juventud supersónica". *Rockdelux* nº 123, octubre de 1995, p.4

Sanz, Gerardo (1996). "El Niño Gusano, el fantasma de la libertad". *Factory* nº 10, abril de 1996, p.12

Sanz, Gerardo (1996). "Reseña disco *Fade In/Fade Out* (Telefilme)". *Rockdelux* nº 126, enero de 1996, p.60

Sanz, Gerardo (1997). "Penelope Trip, la vida y nada más". *Rockdelux* nº 143, julio/agosto de 1997,

Sanz, Gerardo (1998). "La edad del indie parte I: crónica de una suerte anunciada". *Rockdelux* nº 152, mayo de 1998, p.50

Sanz, Gerardo (1998). "La edad del indie parte I: sellos, el fin de la inocencia". *Rockdelux* nº 152, mayo de 1998, p.53

Sin firma (1985). "Lo mejor de RDL". *Rockdelux* nº 13, noviembre de 1985,

Sin firma (1986). "Open". *Rockdelux* nº 17, abril de 1986, p.3

Sin firma (1990). "1989, black power & tercera edad". *Rockdelux* nº 60, enero de 1990,

Sin firma (1991). "Sin novedades en el frente: en rock, los de siempre; en baile, todos…". *Rockdelux* nº 71, enero de 1991, p.42

Sin firma (1992). "Crudos inviernos". *Rockdelux* nº 82, enero de 1992, p.4

Sin firma (1993). "100". *Rockdelux* nº 100, septiembre de 1993, p.3

Sin firma (1993). "Anuncio suscripción *Rockdelux* y CD El Inquilino Comunista". *Rockdelux* nº 101, de 1993, p.24

Sin firma (1993). "Cartas". *Rockdelux* nº 98, junio de 1993, p.62

Sin firma (1993). "No solo de rumba…". *Rockdelux* nº 93, enero de 1993, p.4

Sin firma (1993). "Siesta en las ondas". *Rockdelux* nº 102, noviembre de 1993, p.3

Sin firma (1994). "Fact 1". *Factory* nº 1, enero de 1994, p.3

Sin firma (1994). "Just because we love you". *Factory* nº 1, enero de 1994, p.3

Sin firma (1994). "No more dinos…". *Rockdelux* nº 104, enero de 1994, p.3

Sin firma (1994). "Ten Years Aftermath...". *Rockdelux* nº 113, noviembre de 1994, p.3

Sin firma (1995). "El gran salto". *Rockdelux* nº 116, febrero de 1995, p.3

Sin firma (1998). "Editorial". *Rockdelux* nº 150, marzo de 1998, p.3

Sin firma (1999). "Álbumes nacionales". *Rockdelux* nº 159, enero de 1999, p.56

Sin firma (2000). "Los mejores 200 CDs de los 90". *Rockdelux* nº, de 2000, p.3

Sin firma (2004). "*Rockdelux* especial 20º aniversario". *Rockdelux* nº 223, noviembre de 2004,

Sin firma (2014). "300 discos (1984-2014)". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.13

Sin firma (2014). "La elección de los colaboradores". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014, p.5

Suárez, Felix (1990). "Medios mediatizados". *Rockdelux* nº 65, junio de 1990, p.3

Suárez, Felix (1993). "Crónica U2 (Estadio Vicente Calderón, Madrid, 22 de mayo de 1993)". *Rockdelux* nº 99, julio/agosto de 1993, p.67

Suárez, Felix (1993). "La nueva alternativa". *Rockdelux* nº 98, junio de 1993, p.3

Suárez, Felix (1995). "Crónica Lenny Kravitz (sala La Riviera, Madrid, 29 de septiembre de 1995)". *Rockdelux* nº 124, noviembre de 1995, p.46

Suárez, Felix (1999). "Crónica The Residents (Teatre Tivoli, Barcelona, 29 de junio de 1999)". *Rockdelux* nº 166, septiembre de 1999, p.30

Súrio, Ramón (1994). "Reseña disco *World Gone Wrong* (Bob Dylan)". *Rockdelux* nº 105, febrero de 1994, p.37

Troquel, Luis (1993). "Crónica El Último de la Fila (sala Zeleste, Barcelona, del 1 al 10 de marzo de 1993)". *Rockdelux* nº 96, mayo de 1993, p.47

Troquel, Luis (1996). "Contradicciones". *Rockdelux* nº 129, abril de 1996, p.19

Troquel, Luis, e Hidalgo, Luis (1993). "El Último de la Fila, tratado astronómico". *Rockdelux* nº 95, abril de 1993, p.4

Turtós, Jordi (1990). "Un año de rock". *Rockdelux* nº 60, enero de 1990, p.4

Varios (1998). "La edad del indie (y III): los mejores discos de la edad del indie". *Rockdelux* nº 154, julio/agosto de 1998, p.57

Varios (2014). "Encuesta *Rockdelux*". *Rockdelux* nº 333, noviembre de 2014,

Vich Montaner, Joan (1991). "Panorama rock 91". *Rockdelux* nº 77, julio/agosto de 1991, p.20

2. Entrevistas

Entrevista a Ángel Carmona. Madrid, 29 de enero de 2013.

Entrevista a César Estabiel. Madrid, 25 de enero de 2013.

Entrevista a David López. Madrid, 3 de agosto de 2013.

Entrevista a David Saavedra. Madrid, 19 de julio de 2013.

Entrevista a Diego A. Manrique. Madrid, 8 de noviembre de 2013.

Entrevista a Elena Cabrera. Madrid, 2 de marzo de 2013.

Entrevista a Francesc Vaz. Barcelona, 5 de septiembre de 2013.

Entrevista a Juan Cervera. Barcelona, 5 de septiembre de 2013.

Entrevista a Julio Ruiz. Madrid, 30 enero de 2013.

Entrevista a Nando Cruz. Barcelona, 4 de septiembre de 2013.

Entrevista a Pablo Gil. Madrid, 24 de enero de 2013.

Entrevista a Rafamateo. Barcelona, 3 de septiembre de 2013.

Entrevista a Santi Carrillo. Barcelona, 5 de septiembre de 2013.

Entrevista a Xavier Cervantes. Barcelona, 2 de septiembre de 2013.

Entrevista a Fernán Val. Madrid, 26 de diciembre de 2014.

Entrevista telefónica a Patricia Godes. San Sebastián, 15 de junio de 2013.

Entrevista telefónica a Adrián Vogel. San Sebastián, 8 de diciembre de 2014.

Entrevista telefónica a Jesús Rodríguez Lenin. San Sebastián, 12 de noviembre de 2014.

3. Otra bibliografía consultada

Amat, Kiko (2011). *Mil violines y otras crónicas sobre pop y humanos, Reservoir Books*. Barcelona: Mondadori.

Aubert, Paul, y Alted, Alicia (eds). (1995) *Triunfo en su época*. Madrid: Casa de Velázquez.

Bianciotto, Jordi (2014). "¿Dónde estaríamos sin *Rockdelux*?" *jordibianciotto.com*. Creado el 15 de noviembre de 2014. Consultado el 15 de noviembre de 2014. http://www.jordibianciotto.com/donde-estariamos-sin-rockdelux/.

Blánquez, Javier y Freire, Juan Manuel (coord.). David Saavedra, Quim Casas, Oriol Rossell, Ricardo Aldarondo, Joan S. Luna, Marc Piñol, Eduardo Guillot, Jordi Bianciotto, David Broc, Miguel Martínez, Esteve Farrés, Desirée De Fez, y Sergi Sánchez (2004). *Teen spirit, de viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.

Boix, José (1993). "Noise Pop 92 On Tour, ¡Apocalipsis ahora!". *Ruta 66* nº 86, julio/agosto de 1993, p.59

Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bustamante, Enrique (coord.). José María Álvarez, Luis Alfonso Albornoz, Gustavo Buquet, Gloria Gómez, Pedro M. Moreno, y Ramón Zallo (2002). *Comunicación y cultura en la era digital, industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa.

Carrillo, Santi (2012). "El director de *Rockdelux* opina sobre *Rolling Stone*." r*ollingstone.es.* Creado el 24 de abril de 2012. Consultado el 24 de abril de 2012. http://rollingstone.es/noticias/el-enemigo-en-casa-el-director-de-rockdelux-opina-sobre-rolling-stone/

Casas, Ángel (1974). "Fe de bautismo". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.3

Casau, Gerard (2014). "Santi Carrillo: "La prensa en papel se devalúa irremediablemente", Creado el 6 de noviembre de 2014. Consultado el 6 de noviembre de 2014. http://numerocero.es/musica/critica/santi-carrillo-prensa-papel-se-devalua-irremediablemente/2597

Cassany, Daniel (2003). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.

Castilla, Amelia (1990). "Los últimos de Radio 3". *El País*, 9 de septiembre de 1990. Consultado el 19 de enero de 2013. http://elpais.com/diario/1990/09/09/radiotv/652831209_850215.html.

Costa, José Manuel (1977). "Las revistas musicales, escasa tirada, dependencia de lo sajón e incidencia minoritaria". *El País*, 31 de julio de 1977. Consultado el 7 de noviembre de 2012. http://elpais.com/diario/1977/07/31/cultura/239148021_850215.html.

Costa, José Manuel (1979). "Desaparece la revista musical *Disco Expres*". *El País*, 16 de junio de 1979. Consultado el 2 de febrero de 2013. http://elpais.com/diario/1979/06/16/cultura/298332008_850215.html.

Cruz, Nando (2011). *Una semana en el motor de un autobús, la historia del disco que casi acaba con Los Planetas*. Madrid: Lengua de Trapo.

Cruz, Nando (2015). *Pequeño circo, historia oral del indie en España*. Madrid: Contra.

Díaz De Guereñu, Juan Manuel (2004). *Habeko Mik (1982-1991). Tentativas para un cómic vasco*. San Sebastián: Astiberri/Publicaciones de la Universidad de Deusto.

Díaz De Guereñu, Juan Manuel (2006). *Gratuita, no barata, una historia de Trama (2001-2005)*: Atiza.

Estabiel, César (2013). "El indie cumple veinte años" *numerocero.es*. Creado el 3 de enero de 2013. Consultado el 8 de enero de 2013. http://numerocero.es/musica/articulo/el-indie-cumple-veinte-anos/1193.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.). José María Esteban, January Ruiz, Fernán Val, Igor Paskual, Héctor Fouce, Carlos Galán, Roberto Moso, Álex Gómez-Font, Luis Clemente, Gonzalo Cifuentes, Juan Pablo Ordúñez, Eduardo Guillot, Teresa Fraile, Raúl Rodríguez, y Cande Sánchez (2013). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida.

Fernández, Eduardo (2015). "*Rolling Stone* toca sus últimas notas en España". *El Mundo*, 6 de junio. Consultado el 6 de junio de 2015. http://www.elmundo.es/television/2015/06/06/5572f4e222601d13578b4573.html.

Fouce, Héctor (1995). *Historia de la prensa musical española.* Tesina, *Facultad de Ciencias de la Información.* Madrid: Universidad Complutense.

Fouce, Héctor (2002). *El futuro ya está aquí; música pop y cambio cultural en España. Madrid (1978-1985), Facultad de Ciencias de la Información*. Madrid: Universidad Complutense.

Frith, Simon (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

Frith, Simon (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock´n´roll*. New York: Panteon Books.

Gallego, Javier (2010). "25 años en Ruta". *Carne Cruda*, RNE. 20 de diciembre de 2010. Consultado el 6 de marzo de 2013. http://www.rtve.es/alacarta/audios/carne-cruda/carne-cruda-25-anos-ruta-20-12-10/969248/.

Gámez, Luis (2012). *El arte del ruido*. Barcelona: Alpha Decay.

Gil, Pablo (1998). *Guía de música independiente en España*. Madrid: VOSA.

Gillett, Charles (2003). *Historia del rock, el sonido de la ciudad (vol. 1)*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Gillett, Charles (2008). *Historia del rock, el sonido de la ciudad (vol. 2)*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Guerrero, Isabel María (1998). *Los fanzines musicales en España en los años 90, análisis de un proyecto de comunicación alternativa*. Proyecto de fin de carrera Universidad de Málaga.

Gutiérrez Espada, Luis (1976). *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.

Hernández, Daniel y Solsona, Estanis (2012). "El indie en España: entrevista a Luis Calvo (1)" *jenesaispop.com*. Creado el 6 de julio de 2012. Consultado el 6 de julio de 2012. http://jenesaispop.com/2012/07/06/el-indie-en-espana-entrevista-a-luis-calvo-1/.

Hesmondhalgh, David (1999). *Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre*. Artículo científico. London: Routledge.

Hornby, Nick (2007). *Alta fidelidad*. Barcelona: Anagrama.

Ispizua, Amaia (2013). "Abierto el plazo de acreditaciones de Pablo Alborán y Mark Knopfler". creado el 16 de julio de 2013. Consultado el 16 de julio de 2013.

Juliá, Ignacio (1981). "Cuatro líneas". *Rock Espezial* nº 1, septiembre de 1981, p.6

Juliá, Ignacio (1981). "Las campanas del infierno". *Vibraciones* nº 81, junio de 1981,

Juliá, Ignacio (1986). "Reseña disco *The Queen Is Dead* (The Smiths)". *Ruta 66* nº 11, octubre de 1986, p.56

Lenore, Víctor (2014). *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.

Lenore, Víctor (2015). "Por favor, págame: los trapos sucios del indie". *elconfidencial.com*, 6 de marzo de 2015. Consultado el 6 de marzo de 2015. http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-03-06/por-favor-pagame-los-trapos-sucios-del-indie-espanol_722881/

Martínez, Guillem (coord.). Carlos Acevedo, Pep Campadabal, Jordi Costa, Ignacio Echevarría, Amador Fernández-Savater, David García, Irene García, Belén Gopegui, Víctor Lenore,

Carolina León, Isidro López, Guillem Martínez, Raúl Minchinela, Pablo Muñoz, Silvia Nanclares, Miqui Otero, Carlos Prieto, Gonzalo Torné, y Guillermo Zapata (2012). *CT o la Cultura de la Transición, crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Debolsillo.

Lindberg, Ulf (coord). Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen, y Hans Weisethaunet (2005). *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers & Cool Headed Cruisers*. New York: Peter Lang Publishing.

Manrique, Diego A. (1976). "Archivo". *Vibraciones* nº 26, noviembre de 1976, p.54

Manrique, Diego A. (1981). "Heavy metal, el imperio contraataca ". *Rock Espezial* nº 1, septiembre de 1981, p.40

Manrique, Diego A. (2008). "Un milagro llamado *Star*'". *El País*, 7 de marzo de 2008. Consultado el 6 de marzo de 2014. http://elpais.com/diario/2008/03/07/tentaciones/1204917773_850215.html.

Marcos, Carlos (1994). "El virus indie se extiende por España". *El País de las Tentaciones,* 7 de octubre de 1994, p.18

Marsh, Dave (2007). *Bruce Springsteen On Tour 1968-2005*. Barcelona: RBA Ediciones.

Martel, Frédéric (2011). *Cultura mainstream, cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana.

Mir García, Jordi (2007). *El Viejo Topo treinta años después*. Ed. De intervención cultural: Madrid.

Montañá, Claudi (1974). "El correo de Claudi Montañá". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.11

Montañá, Claudi (1974). "With A Little Help From My Friends...". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.41

Mordoh, David S. (2014). "Mejores discos durante los 30 años de *Rockdelux* (1984-2014)" *musicaenlamochila.es*. Creado el 3 de noviembre de 2014. Consultado el 3 de noviembre de 2014. http://www.musicaenlamochila.net/2014/11/03/mejores-discos-durante-los-30-anos-de-rockdelux-1984-2014/

Ogg, Alex (2009). *Independence Days, The Story Of UK Independent Record Labels*. Londres: Cherry Red Books.

Ordovás, Jesús (1978). "Oye, pásate un día de estos". *Disco Expres* nº, 26 de noviembre de 1978, p.4

Ordovás, Jesús (2013). *Viva el pop. De la movida a la explosión indie, una historia gráfica del pop español*. Barcelona: Editorial Planeta

Osuna, Rafael (1995). *Veintisiete revistas de la generación del veintisiete*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

Pallardó, José María (1974). "Reseña disco *Queen II* (Queen)". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.44

Prieto, Carlos (2013). *Cajas de música difíciles de parar, el desencanto de Nacho Vegas*. Madrid: Cara B.

Ramos, Manuel J. (coord.). José María Barrena, Javier Díez De Revenga, José Jurado, Rosario Martínez, Ana Sofía Pérez-Bustamante, y José Teruel (2005). *Revistas literarias españolas del Siglo XX (1919-1975)*. Ollero y Ramos editores.

Rego, Carlos (2010). *Nuevo rock americano, años 80, luces y sombras de un espejismo*. Editorial Milenio. Lleida.

Reynolds, Simon (2012). *Retromanía, la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rivera, Jorge Bernardo (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Romero, Constantino (1974). "Leonard Cohen, palabras y silencios". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.4

Romero, Constantino (1974). "Reseña disco *Caribou* (Elton John)". *Vibraciones* nº 1, octubre de 1974, p.44

Sin firma (1976). "Suicidio del crítico musical Claudi Montañá". *El País*, 6 de septiembre de 1976. Consultado el 2 de febrero de 2013. http://elpais.com/diario/1977/09/06/cultura/242344804_850215.html.

Sin firma (1980). "Desaparece *Caravana de hormigas* de Radio 3". *La Vanguardia*, 21 de septiembre de 1980. Consultado el 1 de octubre de 2014. http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1989/09/21/pagina-80/33078674/pdf.html.

Sin firma (1981). "Intro". *Rock Espezial* nº 1, septiembre de 1981, p.3

Sin firma (1981). "No todo es rocanrol en la vida". *Vibraciones* nº 85, octubre de 1981, p.3

Sin firma (1984). "El mes que viene no te compres *Rock Espezial*, cómprate *Rockdelux*". *Rock Espezial* nº 38, octubre de 1984, p.3

Sin firma (1987). "Necesitamos sangre fresca". *Ruta 66* nº 15, febrero de 1987, p.14

Sin firma (1996). *Libro de estilo de El Mundo*. Madrid: Unidad Editorial.

Sin firma (2013). "Julio Ruiz: 'Al periodista musical en España se le ve como de tercera división'". *El País*, 8 de diciembre de 2013. Consultado el 10 de diciembre de 2013. http://economia.elpais.com/economia/2013/12/08/agencias/1386501339_181975.html.

Sin firma (2013). *Manual de estilo Chicago-Deusto, edición adaptada al español*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sin firma (2014). *Libro de estilo de El País*. 22ª ed. Madrid: PRISA Ediciones.

Sin firma (2015). "Apple Music llega para tratar de destronar a Spotify". *público.es*, 8 de junio de 2015. Consultado el 8 de junio de 2015. http://www.publico.es/ciencias/apple-music-llega-tratar-destronar.html.

Sobrino Vegas, Ángel Luis (2014). "Las revistas literarias.. Una aproximación sistémica". *Signa* nº 23, de 2014,

Solsona, Estanis (2010). "Penelope Trip - *Factory* 3 (julio-agosto 1994)" *cuandoeramosalternativos.blogspot.com*. Creado: 15 de diciembre de 2010. Consultado el 15 de diciembre de 2010.

Spencer, Amy (2008). *DIY The Rise Of Lo-Fi Culture*. Londres: Marion Boyars.

Tardá, Jordi (1978). "La Patti se lo monta con el Springsteen". *Disco Expres*, 5 de mayo de 1978, p.11

Tena, Carlos (1982). "Heavy Metal Party". *Rock Espezial* nº 11, julio de 1982, p.8

Tubau, Iván (1982). *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones.

Val, Fernán (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes; juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid.

Vallés, Miguel S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis S.A.

4. Ilustraciones

Ilustración 1. Corpus de la investigación. Revistas analizadas y consultadas. 48

Ilustración 2. Suscriptores a *Rockdelux* por ciudades 96

Ilustración 3. Ventas de *Rockdelux* por CC.AA 96

Ilustración 4. Ficha editorial de *Disco Expres* 127

Ilustración 5. Ficha editorial de *Vibraciones* 134

Ilustración 6. Ficha editorial de *Rock Espezial* 155

Ilustración 7. Ficha editorial de *Rockdelux* 165

Ilustración 8. Ficha editorial de *Ruta 66* 177

Ilustración 9. Ficha editorial de *Factory* 188

Ilustración 10. Concurso de maquetas de *Rockdelux* (1983-1999) 218

Ilustración 11. Normas formales de textos en *Rockdelux* 230

Ilustración 12. Editoriales de *Rockdelux* divididos temáticamente (1990-2000) 285

Ilustración 13. Portada de *Rockdelux* nº 150 (marzo de 1998) 308

Ilustración 14. Informe "La edad del indie". Grupos divididos por sello (1998) 342

Ilustración 15. Informe "La edad del indie". Grupos divididos por idioma (1998) 344

Ilustración 16. Círculo Primigenio en *Factory* nº 7 (julio de 1995. p.64) 388
Ilustración 17. Discos nacionales en *Rockdelux* divididos por idioma (1992-2000) 430
Ilustración 18. Círculo Primigenio en *Factory* nº 10 (abril de 1996, p.64) 446
Ilustración 19. Círculo Primigenio en *Factory* nº 6 (abril de 1995, p.64) 446
Ilustración 20. Detalle base de datos de portadas de *Rockdelux* 480
Ilustración 21. Detalle de base de datos general de *Rockdelux* 481
Ilustración 22. Detalle de base de datos. Grupos nacionales en *Rockdelux* 482
Ilustración 23. Detalle base de datos. Discos anuales en *Rockdelux* 483
Ilustración 24. Detalle base de datos *Factory*. Páginas de humor 484
Ilustración 25. Detalle de base de datos de *Ruta 66* 485
Ilustración 26. Detalle de Evernote 486
Ilustración 27. Detalle de Endnote 487