

Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: *Rockdelux* y la escena *indie*

HÉCTOR FOUCE

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: *Indie; Rockdelux; prensa musical; mediatización; controversias.*

Keywords: *Indie; Rockdelux; music press; mediatization; controversies.*

Cita recomendada:

Fouce, Héctor. 2017. "Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: *Rockdelux* y la escena *indie*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10.
<URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MEDIATIZACIÓN DE LAS CONTROVERSIAS ESTÉTICAS EN LA PRENSA MUSICAL: *ROCKDELUX* Y LA ESCENA *INDIE*

Héctor Fouce

Resumen

Este artículo propone un análisis del número 300 de la revista *Rockdelux*, que ofrece un balance de las tres décadas de existencia de la revista. RDL ha tenido un papel fundamental en la consolidación de la escena *indie* en España y esta escena ha sido objeto de debate por su incapacidad de dialogar con los problemas de su tiempo, por mantener una actitud esteticista y ajena a lo político. El análisis busca encontrar cómo construye RDL su discurso en relación a su contexto histórico, social y político.

Palabras clave: *Indie*; *Rockdelux*; prensa musical; mediatización; controversias.

Abstract

This paper provides an analysis of the issue 300 from the music magazine *Rockdelux* that offers a balance of the three decades of the magazine. RDL had an important role in the indie scene in Spain. Now this scene is under scrutiny because of its supposed inability to establish a dialogue with its time's problems. It has been accused to keep an aesthetic attitude foreign to political questions. The analysis seeks to find in which ways the magazine discourse deals with its historical, social and political context.

Keywords: *Indie*; *Rockdelux*; music press; mediatization; controversies.

Introducción. Una prensa musical *indie*

No es posible entender la manera en la que el mundo musical se organiza sin tener en cuenta su naturaleza mediatizada: las categorías, etiquetas y valores que las audiencias usan se crean en una interacción dinámica entre estas y los medios, configurando mundos de sentido que estructuran comunidades de oyentes.

Uno de los géneros musicales en el que el papel de la prensa musical es fundamental es el *indie*: el discurso del género apela a una vertiente artística que requiere de la validación de los críticos, al tiempo que se desea apelar a un público minoritario pero entendido (a la sazón, un público informado que lee a los críticos). No es casualidad que sea un género que se asocia a las clases medias educadas y a las clases creativas. La experiencia del *indie* está fuertemente mediatizada por la prensa musical (Cruz 2015, Lenore 2014) y, en la actualidad, por las redes sociales, que vehiculan la manera de informarse de las generaciones más jóvenes (Casero 2012)

El medio por excelencia que articula la escena *indie* en España es *Rockdelux*. Sus portadas, críticas y rankings tienen enorme importancia para definir quién está en la escena y para articular la jerarquía dentro de ella, y sus categorías y etiquetas proporcionan a los oyentes herramientas para el análisis y la evaluación de las bandas que escuchan.

En los últimos años se ha venido discutiendo la relación entre el *indie* y la crisis política y social que desde 2008 azota al país. Críticos como Lenore (2014) han afirmado que el género impide la participación política y el desarrollo de una conciencia social al apelar meramente a valores estéticos y escapistas, y de generar un discurso elitista que excluye todo estilo ligado a las clases populares. De este modo, las clases medias que escuchan *indie* configuran un mundo simbólico anglófilo, irónico y escapista que impide todo diálogo con otros grupos sociales. Faltas que comparte RDL, puesto que es la publicación que articula este mundo de sentido.

Este artículo busca presentar evidencias que sustenten o contesten estas acusaciones, tomando como objeto de estudio el número 300 de RDL, que ofrece una panorámica de sus tres décadas de existencia. Analiza los asuntos que el número aborda, su universo de referencia, la manera de apelar al lector y los valores que moviliza.

Mediación y mediatización

Entender la música popular es ser capaz de manejarse en el amplio mar de sus contradicciones. Estas habilidades son necesarias para ser un oyente o un fan, para ser un músico o un productor, para manejar una discográfica o una tienda de discos. Pero, sobre todo, son necesarias para manejarse como periodista musical: fans, artistas, productores o gentes de la industria tienen que manejar esa contradicción a través de sus prácticas cotidianas. Pero los periodistas musicales deben además construir un discurso. No sólo realizan acciones, sino que necesitan argumentarlas y defenderlas a través de las palabras. De alguna manera, están obligados profesionalmente a cuestionarse día tras día las lógicas de valoración, producción, consumo e intermediación que el resto de los mencionados simplemente ejecutan.

Escuchamos la música que nos gusta, pero desde una mirada más amplia en realidad escuchamos (y hacemos) la música que somos capaces de consumir, aquella que por razones de tiempo, espacio, capacidad económica o capital cultural se nos ha revelado y ante cuyos códigos reaccionamos con naturalidad (o domesticando nuestra extrañeza). Valoramos una canción por lo que nos dice, por cómo nos hace sentir: le damos un valor práctico, le permitimos expresar nuestros sentimientos y emociones, aunque sea de manera vicaria. Pero esas canciones han llegado a nosotros no solo impulsadas por la ambición comunicativa de un artista, sino también por la ambición de hacer dinero de diversos agentes económicos (lo que no impide que estos también hagan valoraciones estéticas de la música). Escuchamos aquí y ahora canciones que intensifican la vivencia del presente, pero al tiempo construimos nuestra memoria y nos insertamos en una tradición (Frith, 2001)

Este mundo de contradicciones se hace más palpable cuando nos enfrentamos a él desde la posición del periodista musical. Una de las *boutades* más citadas sobre música es aquella de Zappa que defiende que “hablar de música es como bailar de arquitectura”. No es cierto. Hablar de música es una parte intrínseca del hecho musical. Como oyentes, defendemos unas músicas y despreciamos otras, hacemos constantes juicios de valor sobre lo que escuchamos y creamos nuestro mundo social en base a opiniones compartidas sobre las canciones que nos gustan, las que aborrecemos o las que simplemente nos dejan indiferentes. Como ha explicado Arendt, necesitamos

dar forma expresiva a la experiencia para hacer emerger un mundo que pueda ser compartido con los demás.

Para nosotros, la apariencia, algo que ven y oyen otros al igual que nosotros, constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima, las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos, llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales (Arendt, 1993: 59).

La fuerza de la música popular radica en su dimensión social. Cabe argumentar que esta dimensión no es solo patrimonio de la música popular, sino también de la música culta. La esfera pública que ha descrito Habermas (1994) nace, precisamente, en los salones burgueses en los que se discute sobre literatura y música. Sólo después se configura a la manera en la que ahora la concebimos, como un espacio de intermediación entre las preocupaciones ciudadanas y las decisiones del gobierno democrático.

Esa esfera pública es un espacio de diálogo y de desencuentro. Frente a ciertas visiones de la esfera pública que enfatizan su dimensión de espacio de consenso, es necesario enfatizar la dimensión creativa del desencuentro y del disenso. Recurriendo de nuevo a Arendt, (1993: 66-67)

La realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común... Sólo donde las cosas pueden verse por muchos en una variedad de aspectos y sin cambiar su identidad, de manera que quienes se agrupan a su alrededor sepan que ven lo mismo en total diversidad, sólo allí aparece auténtica y verdaderamente la realidad mundana. (...) El fin del mundo común ha llegado cuando se ve sólo bajo un aspecto y se le permite presentarse únicamente bajo una perspectiva.

Esta dimensión conflictiva de la esfera pública es fundamental para entender el periodismo musical. Como señala Frith (2001) recordando su experiencia de crítico de *rock*, esta es una práctica que es un imán para recibir cartas de odio cuando se critica a un artista o un estilo, ya que “al «poseer»

una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.

El periodismo musical, y en especial el crítico musical, tiene la obligación de explicitar el origen de sus juicios de valor. ¿Por qué este disco merece ser escuchado? ¿Por qué este artista está sobrevalorado? ¿A qué otras canciones, estilos o géneros recuerda este nuevo tema? La prensa musical es el ámbito en el que los juicios de valor se articulan de la manera más clara (Frith 2001).

La visión idealizada de la música popular se basa en una conexión directa entre alguien que hace una canción para expresar un estado de ánimo y otra persona que escucha la música y la hace suya para hacerla expresar sus propias emociones, aspiraciones o conflictos. Hay mucho de la herencia romántica en esta visión, pero es sabido que la música popular (como todas las manifestaciones culturales en nuestra época) responden a un proceso de mediación en el que intervienen diferentes actores. Muchas canciones nacen como puros productos enfocados al mercado (desde los clásicos el Tim Pan Alley, las producciones de Phil Spector o la Motown o las modernas composiciones de Rihanna o Katy Perry, como ha relatado en detalle Seabrook (2017), y otras nacen de forma distraída y cobran forma en el proceso de ensayos, grabación de maquetas y reproducción en directo. Pero en ambos casos las canciones circulan a través de tecnologías, procesos sociales y decisiones económicas que articulan la relación entre músicos y oyentes de manera compleja y diversa en función tanto de la naturaleza de los músicos como de las audiencias (Negus 2005).

Entre estos procesos de mediación está el periodismo. Buena parte de las cosas que creemos saber y que forman parte de nuestro bagaje no nos han llegado a través de la experiencia directa, sino de forma mediada. Entre la realidad, a menudo alejada de nosotros, y el conocimiento opera una tupida red de medios de comunicación cuya labor es precisamente realizar esa labor en intermediación entre una realidad compleja y distante y unos públicos, una mediación de un tipo peculiar a la que llamamos mediatización.

Por mediatización entendemos la dinámica de participación de los sujetos sociales en el entorno virtual de los flujos mediáticos deslocalizados, donde adquieren recursos cognitivos y simbólicos que, una vez apropiados y territorializados en procesos

intersubjetivos —en los que son mediadores los amigos, la familia, la educación, las redes sociales— entran a formar parte de los materiales de los que se sirven esos sujetos para formar sus identidades y sus modelos cognitivos, éticos, estéticos, políticos. (Peñamarín 2008: 63)

Es decir, la mediatización es un ciclo en el que interaccionan individuos, colectivos y medios de comunicación: estos proveen imágenes, discursos y explicaciones en torno a eventos que pueden estar sucediendo en cualquier lugar del mundo a individuos ubicados en un tiempo y un lugar concretos. Y estos individuos utilizan estos conocimientos para elaborar los discursos con los que interaccionan a nivel social: las experiencias de los grupos sociales alimentan a los propios medios a la hora de crear nuevos textos.

Es obvio que la tarea de mediatización ha cambiado al modificarse el entorno comunicativo en el que vivimos. Antes de la explosión de internet, los medios de comunicación tenían una clara posición de control sobre el acceso a la realidad: decidían qué fragmentos de lo que estaba aconteciendo llegaba al conocimiento común en función, idealmente, de sus valores noticiosos y filtrado por unos condicionantes profesionales (la objetividad, la equidistancia). Los medios actuaban como gatekeepers, porteros que abrían o cerraban la puerta a los sujetos sociales, asuntos o perspectivas que competían por abrirse paso hacia unos espacios o tiempos limitados. Conscientes de su poder, los medios tradicionales fueron jugando con sus audiencias (Aladro 2013). En el nuevo entorno digital esta posición de dominio se ha modificado: una amplia mayoría de ciudadanos está en condiciones de producir sus mensajes y hacerlos circular en la red. Aunque lo cierto es que la abundancia de contenidos presentes en internet ha generado la necesidad de nuevos gatekeepers que pongan orden, encuentren o jerarquicen la información, de modo que han aparecido nuevos intermediarios y procesos de mediatización más poderosos pero más invisibles para los usuarios (Pariser 2017).

¿Qué objetivo tiene la mediatización del periodismo musical? No existe una gran tradición de análisis del periodismo musical, y tampoco de la prensa cultural en su sentido más amplio. Una de las primeras monografías sobre el tema aseguraba que el fin del periodismo cultural es “conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de

comunicación” (Tubau 1982). Es decir, se acepta, de manera poco crítica, que el rol del periodismo musical es meramente dar a conocer las novedades generadas por las industrias culturales. De forma más ambiciosa, Rivera (1995: 6) propone que el periodismo cultural es

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...

Aunque este no es el lugar para hacerlo, se hace necesario cuestionar cuáles son los objetivos del periodismo cultural como paso previo para analizar la naturaleza y la dinámica de la esfera pública cultural. Como he señalado en otro trabajo (Fouce y Pedro 2017), una esfera pública cultural en la que las grandes cuestiones sobre el poder, el cambio social o la identidad están ausentes de la discusión no puede generar un periodismo cultural que vaya más allá de la discusión estética. Por muy virulentas que sean las polémicas en torno a un disco o un artista, tienden a tener un reducido alcance social y temporal. Sin embargo, la cultura necesita ser un espacio en el que las cuestiones sociales circulan y articulan controversias para trascender los muy reducidos límites del entorno cultural y convertirse en mecanismo de cambio social (Álvarez 2015).

Indie, clases creativas y política

Una de las discusiones de más largo alcance generadas en el mundo musical español reciente ha tenido en su centro la evaluación del *indie*. Este género musical se consolida en los años 90 apelando a la independencia, entendida tanto a nivel productivo (rechazo a las discográficas y los canales de divulgación establecidos) como estética (al margen de los gustos de la mayoría, con canciones ruidistas y cantadas en inglés y un rechazo a la estética glamurosa de las estrellas del pop y el *rock*). Lo que nace como una reacción a la consolidación de la Movida en el *mainstream* se ha ido convirtiendo en una escena que alimenta una pujante red de festivales, con

artistas capaces de llenar pabellones deportivos como Vetusta Morla, Love of Lesbian, Izal o Iván Ferreiro (Val Ripollés y Fouce 2016).

El debate nace a raíz de la publicación del libro de Víctor Lenore *Indies, hípsters y gafapastas* (2014). Lenore, que había sido un actor importante de la escena desde el sello Acuarela, el fanzine Malsonando y, sobre todo, la revista *Rockdelux*, acusaba al *indie* de ser “la banda sonora de la clase dominante”. Caracterizaba al género por el individualismo y el consumismo, la incapacidad de establecer proyectos comunes escudándose en el uso generalizado de la ironía y el elitismo. Lo acusaba también de ser clasista, de ser un tipo de música creado y escuchado únicamente por las clases acomodadas que disponen de un capital cultural que, admitía, es cada vez más fácil de conseguir en la era de internet. Esta abundancia cultural se contrapone con una realidad de escaso capital monetario: los consumidores de *indie* formarían parte de esas clases creativas que trabajan en sectores como la cultura, el diseño o los medios de comunicación, marcados tanto por la envidiada informalidad de las prácticas laborales como por la precariedad financiera. “Escribo para una revista de lujo y vivo al borde la miseria, decía una redactora en un ataque de síntesis” (Lenore 2014: 123).

Esta crítica al *indie* nace del choque cultural que el 15M supone para buena parte de las clases medias españolas, tremendamente afectadas por la crisis económica que arranca en 2008. Responde a un despertar de la conciencia política que está en la base de la ocupación de las plazas en 2011, la aparición de Podemos al año siguiente y, sobre todo, el éxito de las candidaturas municipalistas en las elecciones de 2015. Tal y como hemos analizado en otros trabajos (Val Ripollés y Fouce 2016, Fouce y Val Ripollés 2017) el género ha experimentado un giro hacia lo político: grupos como Vetusta Morla o Niños Mutantes, y más recientemente Los Planetas, han publicado discos cuyas letras tienen una lectura política.

Reconocer esta nueva centralidad de lo político implica asumir la falta de contenidos de este tipo en las producciones del género anteriores a la crisis. La aparición de una nueva generación de cantautores de forma coetánea a la primera encarnación del *indie* (cuando aún era un género minoritario, ruidista y con las canciones en inglés) fue saludada de forma irónica y despectiva (véase Val Ripollés y Fouce 2016). El concepto de independencia manejado desde los

inicios del género enfatizaba más el control artístico que las cuestiones relativas al modo de producción. La idea original de música independiente tenía que ver con crear un circuito alternativo desde el que hacer circular nuevas formas de entender lo social, a la manera del hardcore de Fugazi o Minutemen (Lenore, 2014: 129). Si bien es cierto que buena parte del *indie* español fue hecho circular desde discográficas independientes, no existe un mensaje alternativo (en términos sociales o políticos) vehiculado a través de sus canciones.

RockDeLux, una longeva aventura editorial

Rockdelux nace en 1994 recogiendo el testigo de la revista Rock Especial. “El parto en noviembre fue traumático y el recién nacido no gustó a algunos, pero con los años fue madurando hasta convertirse en el referente actual como único medio musical serio de pago en papel”¹ (RDL 300: 1984). Este enunciado ignora y ningunea a su competidora *Ruta 66*, que surge de forma paralela y también con su equipo fogueado en Rock Especial. Los inicios de la revista reflejan el esfuerzo por construir una línea editorial clara. En su evaluación del año 1985 afirman:

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.

La revista nace cuando la Movida está agotándose y comparte en esos primeros años con la escena de la música popular nacional el rumbo errático en busca de nuevas propuestas buscando “alejarse de “horterismo de la postmovida”. Un repaso a la selección de mejores discos del final de los ochenta muestra a las claras la atención a las nuevas bandas *indie* que comenzaban a sonar en EEUU y Reino Unido (The Smiths, REM, Dinosaur Jr, Pixies). Cuando, ya en los noventa, aparezcan grupos *indie* nacionales, la

¹ En las siguientes páginas se harán numerosas alusiones a los contenidos del número 300 de RDL. Puesto que el resumen de cada año ocupa una página y estas están ordenadas de forma cronológica, referiré directamente al año en el mismo texto en lugar de añadir la referencia que no haría sino complicar la lectura.

revista dará cumplida cuenta de sus logros hasta el extremo de crear una publicación exclusivamente dedicada al género: Factory se editó entre 1994 y 2000. Este esfuerzo por dar noticia del *indie* nacional tras años de línea editorial poco clara han identificado RDL con la escena. Uno de los directores, Juan Cervera, explicaba así esta vinculación:

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, cit. en Leoz 2015: 460)

Para seguir de cerca la nueva escena, RDL apostó por reclutar a los autores de los fanzines que estaban al tanto de la escena: las lágrimas de Macondo, Malsonando y Kool'zine. Para Lenore, que venía firmando como Víctor Malsonando en el fanzine:

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: 808).

En el actual momento de revalorización de las aportaciones y excesos del *indie*, este apoyo de RDL es fuertemente criticado. Uno de sus colaboradores habituales en la época, Blas Fernández, afirmaba: “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” (Fernández en Cruz 2015: 809). Mikel López Iturriaga, que dirigía la sección musical de *El País de las Tentaciones*, otra publicación que apostó en su momento por el *indie*, señala que

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: 36).

A pesar de todas estas declaraciones de allegados y competidores, la dirección de RDL rechaza ser identificada como una revista de la escena:

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, cit. en Leoz 2015: 14).

Asier Leoz, en su tesis doctoral sobre la revista, demuestra que esa apuesta por el *indie* existió, pero es capaz de ir más allá de críticas y descalificaciones para dar una explicación:

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 (Leoz 2015: 462)

Todo este debate no tendría sentido fuera de una controversia más general en torno a los valores del *indie* y a su influencia en el contexto musical español en los lustros previos a la crisis. Se critica el apoyo de RDL a la escena porque esta se valora como algo pernicioso: elitista, anglófila, clasista, escapista, individualista y consumista. Demasiadas críticas para demostrarlas en un solo artículo; centraremos en análisis en la cuestión del escapismo y la incapacidad conectar con lo político. Un rasgo que, lejos de ser patrimonio del *indie*, fue una característica general de la cultura española entre los años de la Transición y el estallido del 15M (Martínez 2012, Val Ripollés 2017).

“El *indie* partió de una clase media con nula conciencia colectiva” explica Nacho Vegas, protagonista de la escena. “Aunque algunas bandas contaban entre sus miembros con gente comprometida políticamente de manera bastante activa, ello nunca se reflejaba en las letras... Cuando se me ocurrió mencionar el tema [la lucha por la oficialidad del asturiano que conectaba con las reivindicaciones de la izquierda] mis compañeros me interrumpieron al grito de “Panfleto”, “Panfleto” (en Lenore 2014: 15-16). Para sus críticos, el *indie* supone “una derrota política, una rendición ante las dinámicas de consumo que hacen la vida más insípida, individualista y aburrida” (Lenore 2014: 31). El ansia de distinción, la necesidad de sentirse especial a través del consumo cultural especializado y a la última, implicaría necesariamente la incapacidad para actuar en común con otros diferentes, de reaccionar ante las injusticias y el desprecio hacia las masas. “Cuando consideras que acercarte a una manifestación contra la guerra es signo de aborregamiento quizá el problema es que tu necesidad de sentirte especial es más fuerte que tu antimilitarismo” (Lenore 2014: 86).

RDL hizo balance de sus contenidos en su número 300, publicado en noviembre de 2014. En este número, más extenso de lo normal, dedicaba una página a analizar cada uno de los años de andadura de la revista. ¿Cómo se entrecruza la experiencia musical con su contexto histórico cuando RDL propone una revisión de sus 30 años de historia? ¿Pretende conectar los problemas globales y las demandas sociales con las obras musicales, como proponía Rivera como objetivo del periodismo cultural, o simplemente da cuenta de las novedades y de la sucesión de estilos y tendencias? Un análisis de la revisión histórica de RDL, de la mano de sus propios redactores y directores, nos permitirá, por un lado, comprobar si esas conexiones con la criticada ideología *indie* están presentes y, por otro, ver de qué manera entiende RDL su rol como publicación cultural.

RDL 300: tres décadas de música popular en perspectiva

La historia se vive hacia delante pero sólo cobra sentido al contarla hacia atrás. Damos sentido a los hechos que han pasado al narrarlos, al generar relaciones causales y correlaciones. Y contamos nuestro pasado desde el presente, desde el individuo que somos en la actualidad, con intereses, puntos

de vista y prioridades diferentes a los que teníamos cuando sucedieron aquellos hechos y con la desmemoria selectiva activada. Conocemos además qué hechos sucedieron a los que estamos narrando, lo que nos permite dar un sesgo a nuestro relato para conectar o hacer desaparecer las relaciones entre hechos anteriores y posteriores.

Atender a la historia de RDL contada año a año nos permite precisamente reconstruir el relato que la revista hace de sus 30 años de vida: permite a la revista justificar sus cambios y mudanzas, dar sentido a la cobertura de ciertos temas en su contexto, conectar estilos, obras y artistas con su contexto temporal. La propuesta de análisis es sencilla, a partir de esta premisa de que las narraciones dan sentido a la historia de una manera interesada desde el presente del enunciador. ¿Qué ha pasado en el mundo en estos 30 años que merezca la pena reseñar para RDL? ¿Qué ha sucedido en España? Y, cerrando un poco más el foco, ¿qué ha pasado en el mundo de la música? Es decir, qué eventos, personajes o situaciones contribuyen a dar sentido a la música que ha sonado en estas tres décadas en las páginas de RDL.

La mayor parte del resumen de cada año está dedicada a personalidades musicales, estilos emergentes y discos señalados. Cada año se hace balance de quiénes ocuparon las portadas, de los discos del mes, de grupos debutantes y de fallecidos ilustres, así como se recuerdan los discos del año según la revista. Hay, como es esperable, atención detallada a los momentos de cambio de la revista y a sus proyectos paralelos, desde el concurso de maquetas a la publicación de Factory.

En el repaso a la historia de RDL no hay mención alguna a hechos históricos de naturaleza no musical hasta 2001. “El cine y la literatura nos hicieron creer que vivíamos en estaciones orbitales y viajaríamos a Júpiter, pero los atentados del 11 de septiembre a la Torres gemelas y al Pentágono nos hicieron dar de bruces contra el suelo”, proclamaba la entradilla. No hay mención alguna a Reagan o Thatcher, a la Perestroika y la caída del muro de Berlín, al nacimiento del euro, al Nuevo Laborismo de Tony Blair. 2003 es “el año de la invasión de Irak” (con más detalles a nivel nacional) y hay que esperar una década más para encontrar otra referencia histórica: al final de la página dedicada a 2011, un pequeño párrafo se abre con “la revista se hizo eco

de otros prismas de la realidad: hubo espacio para debatir sobre Wikileaks y el 15M”, para a continuación enumerar diversos escritores y dibujantes que produjeron novedades ese año.

La conexión de la música con la realidad española tampoco es reseñada de forma extensa: en 2003 se dedica todo un párrafo, en posición central, a reseñar que “el No a la guerra tomó las calles y se hizo bien presente en la gala de entrega de los Goya”, para continuar señalando la implicación de ciertos músicos del entono angloparlante (Dixie Chicks, Massive Attack o Springsteen) en las protestas. En este contexto sorprende que se dedique un extenso párrafo final de 2004 a recordar que “en el número de marzo *Rockdelux* se posicionó políticamente contra el Partido Popular, ante las inminentes elecciones, tras ocho años de prepotencia e intolerancia en el gobierno”. El texto recuerda a las víctimas del 11M y el intento de manipulación informativa por parte del gobierno de Aznar. La sorpresa no viene sólo por la inclusión del asunto en la memoria de la revista, sino por el mismo hecho de que se llegase a producir en su momento.

En 2009 hay otra breve mención a la realidad española al traer a la memoria que “aquel 2009 el gobierno Zapatero aprobó el anteproyecto de la Ley Sinde, estéril y muy polémico intento por combatir la piratería con el cierre de webs. La pelotera se arrastraría años y los resultados siguen siendo nulos”. Y en 2014, año final de la recopilación, RDL hace una referencia a la situación catalana: “Cataluña quiere votar (pero no puede). El nacionalismo es la forma más perniciosa de política, pero la falta de diálogo es su triunfo definitivo”, anuncia antes de anticipar un conflicto “sin solución a corto plazo”. Llama la atención que no aparezcan menciones a algunos momentos de importancia, como la entrada de España en la CEE en 1986, las Olimpiadas y la Expo de 1992 o, más recientemente, la crisis financiera o el 15M (igualado en importancia a Wikileaks en una línea ya citada más arriba).

Se puede argumentar que la revista meramente se hace eco de cuestiones musicales y que no hay espacio para hacer una cronología de eventos históricos. Pero ¿cómo entender las canciones de los Smiths fuera del contexto del thatcherismo? ¿Cómo dar sentido al discurso del brit-pop sin mencionar los aires de cambio generados por la llegada al poder del Nuevo Laborismo de Blair? Hay menciones al brit pop en cada año entre 1994 y 1997,

y en 1998 el texto se abre con una referencia a Pulp para reconocer que ese año “las portadas de RDL tuvieron regusto a teína... Manu Chao y Beastie Boys fueron los únicos en alterar el monocromatismo británico en las cubiertas”. Llama la atención la desconexión entre la producción musical y su contexto político en una revista tan declaradamente anglófila como RDL.

La revisión del contexto productivo de la música (tecnologías, discográficas, salas, festivales) es más extensa: arranca con el cierre del templo de la Movida Rock Ola en 1985 y se cierra con la referencia a la irrupción del *streaming* como formato de consumo preferente de la música. Sobre las discográficas, se menciona el auge de la independientes en 1985, el conflicto entre RCA y los grupos *indies* en 1996 y se recuerdan los informes sobre las discográficas *indies* que celebraban sus primeras décadas o lustros en 1999.

La escena del directo se narra con más detalles: en 1984 se menciona que “por aquel entonces no se prodigaban las visitas de artistas internacionales” antes de dar la lista de visitantes extranjeros. Al año siguiente se hacen eco del cierre de la sala Rock Ola. En 1994 se menciona la apertura de la sala Nitsa Club y el Sónar y el “auge de los minifestivales” que, en 1996, se hacen grandes: “La idea del festival de gran formato empieza a arraigar”, mencionando el Espárrago Rock, Bam, WOMAD, Pirineos Sur, FIB, Festimad y Doctor Music, con un apunte a la “burbuja festivalera 1.0”. Esa escena de festivales ya es central en 2008: se reseña la publicación ese año de un reportaje en dos partes en el que los directores de los festivales evalúan la escena. Varios señalan “la entrada de dinero público como un grave problema”; esta reflexión sobre un problema estructural contrasta con la atención prestada a “las críticas hacia las políticas agresivas de Sinnamón, organizadores del Summercase” a los que se acusa de “prácticas neoliberales conservadoras”. Es llamativo que un asunto de alcance local sea el que haga aparecer conceptos políticos tan rotundos en un contexto marcado por la concentración de la producción musical en manos de unas pocas empresas, que no se vuelve a mencionar. Del mismo modo, la centralidad del dinero público en la escena de la música en directo en España no será mencionada ni antes (cuando los bisoños ayuntamientos democráticos lanzaron los cachés ofreciendo conciertos gratis de los artistas punteros) ni después (cuando, después de 2008, la crisis

afectó fuertemente a los gobiernos locales y las programaciones musicales se vieron perjudicadas).

La tecnología que ha revolucionado la música en estas tres décadas tampoco tiene un lugar central en la historia musical de RDL. No se menciona la sustitución del vinilo por el CD en los 80, pero sí la aparición de una nueva tecnología y sus consecuencias: en 1999 “el mp3 y la crisis de la industria discográfica estaban al caer”. En 2006 se hacen eco de que “la era digital se iba acelerando por momentos y MySpace triunfaba como medio de difusión musical y de nueva bandas” señalando el caso de los británicos Artie Monkeys que “se estrenaban a lo grande con el disco de debut más vendido, gracias a la red social y el intercambio de mp3”. No será hasta 2013 en que las menciones a la tecnología aparezcan de nuevo: ese año el texto se abre con “Hola *streaming*, adiós CD”, para luego recordar la publicación de sendos informes sobre el futuro de la industria discográfica y Spotify. En esta acelerada revisión del cambio tecnológico no hay menciones a Napster, la Digital Millennium Copyright Act y las batallas legales entre discográficas y consumidores, Creative Commons, iTunes o YouTube.

Más allá de las referencias a la crisis de la industria musical que aparecen en la segunda mitad del periodo de la cronología, se mencionan en 1987 las “ocurrencias recaudatorias” de la SGAE de Teddy Bautista “décadas antes del infame canon digital” (nunca mencionado después, como tampoco los escándalos en SGAE que llevaron a la detención del propio Bautista) y en 2012 la entrada enfatiza “la nefasta subida del IVA, letal para la cultura en general y la música en particular, y puntilla para una industria agonizante, abatida por el todo gratis”.

Más allá de la política, ¿hay espacio para recoger los problemas sociales y las luchas de los grupos minoritarios? ¿Se explicitan representaciones de raza o clase? ¿Se hace mención a las identidades de las mujeres o los gays como grupo social diferente? Al fin y al cabo, las políticas de la identidad han impulsado buena parte de las luchas en las últimas décadas. En 1986, se recuerda que desde la portada el grupo de *rock* ilegales proclamaba que “todas las mujeres son unas putas” y se recogían algunas declaraciones que es probable que la revista no se atreviera a publicar hoy. La presencia de nombres femeninos es constante en la revista, aunque las relaciones de poder

relacionadas con el género apenas se problematizan: en 2005 Víctor Lenore discutía con MIA sobre “el cariz abiertamente misógino de algunas de las canciones” de reggaetón que la artista defendía. En 2013 RDL publicaba una “detallada respuesta” a un extenso y provocativo reportaje que publicó la revista Diagonal sobre machismo en el *indie*. Los gays, cuya visibilidad arranca en la Movida, sólo son mencionados a raíz de una visita ampliamente reseñada de Rufus Wainwright que escenificó “la crucifixión del Mesias Gay” en 2005.

No hay apenas menciones a los conflictos de la identidad negra a pesar de que desde 1986 se menciona reiteradamente el *hip hop*, que es descrito en un informe del año siguiente como “nuevo pop para teenagers negros”. Se recuerda el informe sobre Public Enemy en 1988, titulado *Black panthers in rap* y que incluía la traducción de algunas canciones. Se mencionan también que “en la guerra entre raperos de Estados Unidos tocó a Notorious Big morir de un balazo” en 1997. En otros años se hace mención a la música africana al calor del estallido de la *world music*, con especial atención a Cuba el año de Buenavista Social Club y a Mali, que en 2013 es objeto de un reportaje que “ponía el dedo sobre la creatividad en un país sometido a una intolerable represión”.

Las drogas, que tan asociadas suelen estar a las diferentes subculturas musicales, reciben una única mención irónica para contraponer el éxito del tema de The Verve “*Drugs don’t work*” y la eclosión de diferentes géneros ligados a la electrónica. Considerando que estas décadas son las de la epidemia de la heroína (y el SIDA), de los yuppies y la cocaína, del éxtasis ligado a las raves y a la no mencionada ruta del bakalao, esta ausencia es llamativa. No hay mención alguna a relaciones de clase social, más allá de una referencia marginal a la universidad “Si en 1995 ibas a la universidad, una de las preguntas que quizás te hicieron fue ¿y tú de quién eres? ¿De Oasis o de Blur?”

Conclusiones. Política para una juventud desmovilizada

Asier Leoz (2015: 471), en su estudio sobre la revista, considera que esta es un “prescriptor reticente”: que “ejerce una autoridad pero no lo expresa”. Su autoridad deriva de dos conceptos: “el criterio”, que remite tanto a la selección temática como en la forma de aproximarse a los temas y en su

estilo de escritura, 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” (Leoz 2015: 470). Eso permite calificar a RDL como prensa musical formativa, citando el estudio pionero de Luis Gutiérrez Espada (1976).

Jordi Biancotto (cit en Leoz 2015: 472), colaborador de la revista, valoraba RDL en su blog 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”. Se asume el concepto de cultura de manera no problemática, como el conjunto de las producciones culturales a las que se atribuye un valor estético, creativo e innovador. La idea de alternativa, de novedad, de progreso y de vanguardia, la necesidad del cambio constante hacia un futuro, recorre el balance de estas tres décadas.

Es una idea de la cultura ligada al modelo romántico del genio creativo y bastante alejada de formulaciones que ligan lo cultural a la vida cotidiana, como las de Hall (1989) o Williams (1982), o a su contexto de producción y consumo en la sociedad capitalista. La afirmación de Biancotto (cit. en Leoz 2015: 473) de que sin RDL España sería “un país con una cultura de música popular más desordenada, deficiente y frívola” parece asumir que la aproximación de RDL a la música es la opuesta, pero, de nuevo, asume los conceptos de manera no problemática, como si lo opuesto a la frivolidad sea el criterio estético o la valoración histórica y no su conexión con las experiencias cotidianas, los problemas sociales y los cambios globales. Como veíamos más arriba, un periodismo cultural de calidad sería, precisamente, el que es capaz de conectar los textos culturales con los problemas y debates de su tiempo: en este sentido, el resumen que RDL ofrece de su trayectoria no muestra su línea editorial inserta en esas coordenadas.

El análisis del balance de las tres décadas de RDL hecho por la propia revista deja clara una visión de la autonomía del arte que ha caracterizado la cultura española desde los años de la Transición. La mayoría de los estilos musicales que se han sucedido en estas tres décadas han dejado de lado las temáticas políticas y sociales: las que no lo han hecho, desde el *rock* urbano al *rock* radical vasco, han sido marginadas por los medios (Val Ripollés 2017).

Resulta por tanto difícil compartir la visión de Santi Carrillo, uno de los directores de la revista, cuando afirma que “nuestra editorial busca la independencia para sintonizar con individuos con gusto y criterio; es una idea personalizada, selectiva, no clasista y finalmente, política” (Carrillo, cit. en Leoz 2015: 470). El énfasis en la personalización del gusto, frente a su sentido social, impide lo que Arendt llama “aparición” en el espacio público. El gusto queda reducido a una mera elección personal. La música, según el discurso de RDL, no puede entrar a formar parte de las discusiones en la esfera pública puesto que queda reducida al disfrute individual, ajeno a las circunstancias históricas.

RDL asume la misión de poner orden en la amplia oferta de discos y conciertos que las industrias culturales ponen en circulación. Lo hace con criterio propio, pero asumiendo un rol conservador, un rol en el que la misión de la prensa cultural es ordenar y poner en valor los productos culturales. Si bien ocasionalmente se detiene a evaluar asuntos de política internacional o nacional o el contexto económico y tecnológico en el que se producen los discos, no considera que su misión sea interpretativa. No se trata de usar la música para dar sentido al momento histórico o a las identidades, ni de hacer que estas expliquen una determinada producción musical. El suyo es un mensaje esteticista en el que la música transmite sensaciones y sobre todo recrea el universo interior de sus creadores, más allá de hacerse eco de las condiciones históricas en las que se produce este mensaje. La mediatización que propone RDL pretende ser meramente estética, ignorando las fuertes connotaciones políticas, en tanto relaciones de poder, de los procesos de canonización y exclusión (Wilson 2014)

En tanto la revista apostó fuertemente por el *indie* en la década de su consolidación y expansión, los valores del género y los de la revista están ligados y ambos responden, sin pretenderlo, a las condiciones históricas de su momento: un momento en el que lo político no tuvo apenas presencia en la vida cotidiana de las clases medias, un momento de desmovilización y de falta de crítica social que sólo se ha revertido cuando las largas fauces de la crisis han atrapado a las clases medias. Un momento en el que la música, como el campo de la cultura en general, se replegó sobre si misma, produciendo una esfera pública mutilada. Más allá de las valoraciones estéticas, la aparición de

temas políticos en géneros musicales tradicionalmente ajenos a la crítica social ha generado una esfera pública de mejor calidad, una mediatización más dinámica y una democracia de mejor calidad y con una banda sonora capaz de establecer diálogo con su contexto.

Bibliografía

Aladro, Eva. 2013. "Las teorías profesionales y las cinco crisis del periodismo". *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 18: 69-81.

Álvarez, David. 2015. *Lo que hicimos fue secreto. Influencias subterráneas en la ciudad de Madrid*. Trabajo de Fin de Master. Master en Comunicación, Cultura y Ciudadanía Digitales. Universidad Rey Juan Carlos y Medialab Prado. Inédito.

Arendt, Hanna. 1993. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Casero, Andreu. 2012. "Más allá de los diarios: el consumo de noticias de los jóvenes en la era digital". *Comunicar* 39: 151-158.

Cruz, Nando. 2015. *Pequeño circo, historia oral del indie en España*. Madrid: Contra.

Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 413-435. Madrid. Trotta.

Fouce, Héctor y Pedro, Josep. 2017. "Hipsters, ¿alternativos o masivos? Límites de la controversia en la esfera pública cultural". En *Innovación, participación y controversia en la esfera mediática*, ed. Miguel Álvarez-Peralta y Guillermo Fernández. La Laguna: Cuadernos Artesanos de Comunicación (en prensa).

Fouce, Héctor y Val Ripollés, Fernán del. 2017. "Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes". *Signa* 27.

Gutiérrez, Luis. 1976. *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.

Habermas, Jurgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds). 1989. *Resistance through rituals*. Londres: Unwin Hyman.

Lenore, Víctor. 2014. *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.

Leoz, Asier. 2015. *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Martínez, Guillem (coord.) 2012. *CT o la Cultura de la Transición, crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Debolsillo.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Pariser, Eli. 2017. *El filtro burbuja*. Barcelona: Taurus.

Peñamarín, Cristina. 2008. “¿Hay vida política en el espacio público mediatizado?”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 13: 61-78.

Rivera, Jorge. 1995. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Rockdelux. 2014. Número 300.

Seabrook, John. 2017. *La fábrica de canciones*. Barcelona: Reservoir Books.

Tubau, Iván. 1982. *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona: ATE.

Val Ripollés, Fernán del y Fouce, Héctor. 2016. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. *Methadods, Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1): 58-72.

Val Ripollés, Fernán del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes. Un análisis sociológico del rock en España*. Madrid: Fundación SGAE.

Williams, Raymond. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Wilson, Carl. 2014. *Let's talk about love*. New York: Bloomsbury.