

# ¿ES “NUESTRA MÚSICA”? ROCK CON RAÍCES E IDENTIDADES NACIONALES EN ESPAÑA

## IS IT “OUR MUSIC”? ROCK WITH ROOTS AND NATIONAL IDENTITIES IN SPAIN

Diego García-Peinazo  
Universidad de Córdoba  
digarpei@gmail.com

### Resumen

Este trabajo profundiza en los conceptos de “rock con raíces” y “rock andaluz” en el contexto político de la España de la Transición. Tras la delimitación del sello discográfico Gong-Movieplay, se analizan estrategias promocionales de legitimación de las “raíces” y la “tradicción” frente al “otro” anglosajón, y se examina el entramado intertextual asociado a “nuestra música”. Tomando en consideración fuentes hemerográficas, orales y sonoras, el aparato teórico-metodológico empleado atiende a las relaciones entre música, política e identidad, análisis de la canción grabada e intertextualidad. Por una parte, se demuestra la permeabilidad de los discursos políticos emancipadores y antiimperialistas de la izquierda de este periodo en la promoción del rock con raíces. Por otra, las interacciones entre ambas etiquetas en relación a la cuestión nacional evidencian la capacidad del rock andaluz para la articulación de imaginarios -complementarios o contrapuestos- sobre la idea de Andalucía y España. El artículo localiza en esta casuística algunas de las razones por las cuales etiquetas como “rock nacional” o “rock español” no llegaron a consolidarse durante la segunda mitad de los setenta.

**Palabras clave:** rock con raíces; rock andaluz; transición española a la democracia; intertextualidad; identidades nacionales; música y política

### Abstract

*This work delves into the concepts of “rock with roots” and “Andalusian rock” in the political context of Spain of the Transition. After delimiting the Gong-Movieplay record label, the study analyzes promotional strategies of legitimizing “roots” and “tradition” against the Anglo-Saxon “other”, and examines the inter-textual framework associated with “our music”. Taking into account written, oral and sonorous sources, the theoretical-methodological techniques employed address the relationships among music, politics and identity, analysis of recorded song, and inter-textuality. In one instance, results show the influence of emancipatory and anti-imperialistic political discourses of the left of this period on the promotion of “rock with roots”. In another instance, interactions between both labels in relation to the national question show that “Andalusian rock” is capable of articulating imagines- complementary or opposed - on the idea of Andalusia and Spain. The article identifies some of the reasons why labels such as “national rock” or “Spanish rock” found obstacles to consolidation during the second half of the seventies.*

**Keywords:** rock with roots; Andalusian Rock; Spanish Transition to Democracy; inter-textuality, national Identities; music & politics

Cómo citar este artículo: García-Peinazo, Diego (2019). ¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España. *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 18, pp. 73-92.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/anduli.2019.i18.04>

## 1. Introducción: del rock con raíces al rock andaluz

A la altura de 1976 y con el título “Buena o regular, es nuestra música”, la revista musical *Disco Exprés* publicitaba las primeras grabaciones de rock con raíces amparadas por el sello discográfico Movieplay y, en concreto, su serie Gong (en adelante, Gong-Movieplay), dirigida por el productor Gonzalo García-Pelayo. Esta etiqueta trataba de delimitar los principios estéticos y musicales por los que debía transcurrir un rock “propio” en la España de las Autonomías que, lejos de recurrir a una mimesis del canon del hard rock y del rock progresivo angloamericano, pudiera constituirse de manera diferencial e independiente. Estos ideales estéticos se materializaban, por una parte, a través de la inclusión de evocaciones de las “raíces”, esto es, de las músicas tradicionales simbólicamente vinculadas a diferentes territorios de España y, por otra parte, renunciando al inglés y empleando, por el contrario, el castellano o alguna de las lenguas del Estado para las letras de sus canciones. En este contexto, si bien las propuestas de rock con raíces proliferaron en diferentes localizaciones, desde el área catalana a la zona norte (véase García Salueña, 2017), diversas bandas andaluzas de rock van a capitalizar una parte importante del movimiento, gestándose, también durante la segunda mitad de los setenta, el concepto de “rock andaluz”.

En su estudio sobre la construcción nacional en torno al “rock bretón”, Sharif Gemie afirma que, a pesar de que el término “raíces” se acepta como un concepto menos pretencioso que el de “tradición”, ambos comparten ambigüedades:

*Las tradiciones pueden revitalizarse, reinventarse o sencillamente inventarse (...)  
La búsqueda de las raíces (...) ¿implica el simple deseo de ubicación personal?  
¿Actúan estas raíces “recién descubiertas” como barreras? ¿O es esta búsqueda de las raíces simplemente el primer paso de un proyecto mayor, esto es, el de extender las ramas “propias”? Si esta última interpretación es correcta, en ese caso, apelar a lo viejo puede estar encubriendo la fundación de lo nuevo (Gemie, 2005: 103-104)<sup>1</sup>.*

El rock con raíces trataba de encontrar su espacio diferencial dentro de las industrias del rock a través de la “fundación” de un nuevo fenómeno musical que planteaba la construcción de imaginarios diversos sobre el patrimonio cultural y musical de diferentes territorios del estado, lo cual implicó relecturas de las propias “comunidades imaginadas”. Pablo Vila señala la necesidad de entender la música “con raíces” en España más allá de la homología y dota al rock de un poder de articulación de identidades: “fue un actor más que importante en que pasara lo que estaba pasando, contribuyendo substancialmente a que pasara. Y pensar que, tal vez, sin la aparición de este tipo de música, lo que pasó hubiera sido radicalmente distinto” (Vila, 2015: 648).

En el disco-libro divulgativo *Una Historia del pop y el rock en España: los 70*, José María Íñigo y José Ramón Pardo mencionan que “[e]l contagio de este fenómeno del rock andaluz hizo que surgieran grupos de toda índole, rock o música progresiva, que pretendieran conectar con las raíces de sus respectivas regiones, pronto convertidas en autonomías” (2005:75). Por su parte, el mánager de rock Javier García-Pelayo, hermano de Gonzalo, destaca la idea del rock con raíces como término de proyección internacional:

1 “Traditions can be reborn, reinvented or just invented (...) The search for roots (...) Does it signify a simple desire to place oneself? Are these newfound ‘roots’ to act as barriers? Or is this quest for ‘roots’ merely the first step in a greater project: to spread one’s branches? If this last interpretation is correct, then in this case, the appeal of the old can actually mask the foundation of the new”, traducción propia.

*El rock andaluz fue una denominación comercial a lo que nosotros empezamos haciendo, que era el rock con raíces. El rock andaluz es más limitado, porque sólo se refiere a las raíces andaluzas. El rock con raíces abarcaba cualquier rock de cualquier parte del mundo, lo que luego se llamó “étnico”. A lo mejor si hubiéramos sacado esa palabra, hubiésemos triunfado más desde el principio. La verdad es que rock con raíces no terminaba de sonar nunca bien y parecía una cosa rara. Funcionó mucho mejor el concepto “rock andaluz” (...) El rock en abstracto no es ningún tipo de música. No hay ninguna música que tú puedas llamar rock. Le puedes poner una etiqueta: “rock con raíces”, “rock sinfónico”, “rock alemán”, “rock étnico”, etc. (J. García-Pelayo, comunicación personal, 11 de enero, 2014).*

En relación a la otra etiqueta, “rock andaluz”, en las dos décadas que van desde finales de los cincuenta a finales de los setenta, prolifera una multiplicidad de denominaciones vinculadas al binomio “rock” y “Andalucía”. Auspiciadas por medios de comunicación, industria musical, críticos de rock y músicos populares, diferentes etiquetas tratan de definir la naturaleza de estas hibridaciones, haciendo énfasis en distintos aspectos que articulan aspectos de etnicidad, valor, autenticidad, territorio y resignificación del patrimonio histórico y cultural. En este sentido, “rock afrobético”, “rock islámico”, “rock del sur”, “rock arábigo-andaluz”, “rock gitano”, “gypsy sound” o “rock sureño” fueron tan solo algunos de términos que aparecen de manera intermitente en diferentes fuentes tales como revistas musicales, prensa cultural y política, fonogramas, música notada e historia oral, entre otras (García Peinazo, 2017: 68-80).

No fue hasta finales de la década de los setenta cuando esta continua experimentación a través del ensayo-error de tipo mediático y musical hallase en el llamado rock andaluz, especialmente en grupos como Triana y a través de Gong-Movieplay, una suerte de búsqueda encontrada de la hibridación modélica basada en un sedimento de lo que hemos denominado “autenticidades múltiples”. Dichas autenticidades, que lograron articular identificaciones efectivas en las audiencias del periodo, fueron canalizadas a través de discursos variados, tales como la validación del rock como algo serio frente al pop como algo frívolo -herencia de los padres de la crítica de rock de los sesenta en el ámbito anglosajón-, la “autenticidad de vanguardia”, la ambición estética y técnica del rock progresivo, la “autenticidad folk” o las autenticidades articuladas por la resignificación del flamenco en paradójicos términos de pureza por parte de bandas del rock -por ejemplo, la inclusión de la voz del cantaor como figura de legitimación del ritual o el intento de captura “natural” del sonido de la guitarra flamenca en estudio (García Peinazo, 2017: 213-245).

## 2. Metodología

Este artículo, que parte de algunos planteamientos esbozados en trabajos anteriores (García Peinazo, 2015, 2017), profundiza en aspectos como la relación entre rock con raíces, rock andaluz e identidades nacionales, o las formas en que se articula la idea del “otro” anglosajón y lo “propio” en el contexto del rock de la Transición, focalizando en el caso de la enunciación de discursos culturales, políticos y sonoros de tipo intertextual en torno a Gong-Movieplay. En el desarrollo de la investigación se tomaron en consideración una pluralidad de fuentes de tipo hemerográfico, oral y sonoro. Por una parte, se realizó un vaciado de diferentes revistas musicales de esta época, así como prensa cultural y política, mediante el examen de órganos de expresión de la izquierda durante los setenta. De la misma forma, entre 2012 y 2015 se desarrollaron entrevistas individuales semiestructuradas a un total de veinte músicos y otros agentes vinculados al fenómeno del rock andaluz y el rock con raíces, las

cuales fueron posteriormente transcritas. Por último, el estudio de lo sonoro se llevó a cabo a través de la transcripción y el análisis de la canción grabada recogida en una parte importante de los fonogramas asociados al rock andaluz publicados entre finales de los sesenta y principios de los ochenta. Aunque este artículo, por razones de extensión y de acotación del objeto de estudio, emplea una selección de algunas de estas fuentes, también se han utilizado diferentes textos contenidos en las carpetas de los elepés que forman parte de la producción fonográfica de Gong-Movieplay entre 1975 y 1979. En el caso de las fuentes orales, se recogen fragmentos de las entrevistas realizadas a Gonzalo García Pelayo, director de la serie Gong de Movieplay, y a su hermano Javier García Pelayo, *road manager* de una parte importante de los grupos de rock andaluz, por ser dos de los ideólogos del fenómeno del rock con raíces, así como a Eduardo Rodríguez Rodway, único componente vivo de la formación original de Triana, con toda probabilidad la banda más renombrada y canonizada del rock andaluz<sup>2</sup>. En lo que respecta a las revistas musicales del periodo, se analizan referencias aparecidas en *Disco Exprés*, *Vibraciones* y *El Gran Musical*, atendiendo también a revistas culturales como *Triunfo* y publicaciones políticas como *Mundo Obrero*, órgano de expresión del Partido Comunista de España (PCE).

Este trabajo comprende el periodo entre 1975 y 1979, en el cual se difunde el término “rock con raíces” en sus primeros años, para posteriormente consolidarse el de “rock andaluz” al final de la década, coincidiendo con el éxito de ventas de elepés como *Sombra y Luz* (Gong-Movieplay, 1979) de Triana. Por ello, partimos del análisis sobre la crítica de rock durante la Transición planteado por Fernán del Val (2017a), quien, siguiendo los postulados del sociólogo Motti Regev (2007, 2013) sobre el isomorfismo expresivo y el cosmopolitismo estético en torno al pop-rock internacional, delimita una primera fase, de 1975 a 1978, en la cual los críticos españoles tienden a la defensa de las propuestas estatales de rock progresivo (Val, 2017a: 9-11). Esta legitimación se lleva a cabo exaltando la complejidad asociada a lo progresivo y la hibridación de elementos locales con otros del canon anglosajón, así como las bondades del uso del castellano frente al inglés.

El presente estudio aborda tanto la permeabilidad del sociolecto político “antiimperialista” de los setenta en la promoción del rock con raíces propiciado por Gong-Movieplay como las convergencias entre la construcción de un rock “emancipado” del canon anglosajón y la cuestión de las identidades nacionales en el contexto de la España de la Transición. En este sentido, se consideran tanto algunos trabajos sobre identidad y nación en España durante la Transición (Balfour y Quiroga, 2007; Álvarez Junco, 2017) como teorizaciones sobre identidad andaluza que se centran en lo musical (Alonso, 2010; García Gallardo y Arrendondo Pérez, 2014). Focalizando en el caso del denominado “rock andaluz”, se atiende tanto a los discursos presentes en la prensa como al análisis musical, por medio de enfoques teórico-metodológicos derivados de la intertextualidad musical (Ogas, 2010; López-Cano, 2018), del análisis e interpretación de la canción grabada (Moore, 2012), así como del estudio de las formas de re-apropiación del “otro” en el discurso musical (Born y Hesmondhalgh, 2000), entre otros.

---

2 Dichas entrevistas se han incorporado al apartado “Referencias”, incluyendo fecha y lugar de realización de las mismas.

### 3. La serie Gong del sello discográfico Movieplay en el contexto político de la Transición

Entre 1975 y 1979 aparece con frecuencia el término rock con raíces, difundido a través de la industria discográfica y que sirvió, de manera genérica, para acotar la música de grupos estatales de rock vinculados a diferentes territorios. Así, en revistas musicales de la época podía leerse: “El rock con raíces está en Gong” (“El Gran Musical”, 1978: 58). La serie Gong, del sello discográfico Movieplay -perteneciente al Opus Dei-, fue encargada a Gonzalo García-Pelayo, algo que le permitió poner en práctica sus posicionamientos sobre la música española que había defendido tanto a través de la crítica de rock como en su labor de comentarista radiofónico (G. García-Pelayo, comunicación personal, 23 de abril, 2013). Según Gonzalo García-Pelayo, el término fue desarrollado en España en torno a 1975 en relación al mencionado sello: “creo recordar que la frase Rock con Raíces fue propuesta por mi hermano Javier García-Pelayo o por Antonio Gómez, ideólogos vitales o intelectuales de aquellos días” (García-Pelayo, 2015).

Héctor Fouce incluye a Gong-Movieplay como uno de los primeros sellos independientes en España: “Su catálogo fue bastante caótico (...) Músicas que tienen poco que ver entre sí a nivel sonoro, pero unidas por una lógica abrumadora en su momento: todas eran propuestas marginales al mainstream musical de la época” (2013:76). En efecto, dicha serie se caracterizó por la producción de un amplio abanico de tendencias musicales diferenciadas, desde bandas estatales del denominado rock con raíces, con el rock andaluz a la cabeza, a cantautores y flamenco, pasando por músicas electrónicas vinculadas al grupo Alea, grabaciones de discursos políticos o grupos y solistas de la nueva canción en América Latina, entre otros. Para Gonzalo García-Pelayo, existieron “cuatro patas estilísticas de Gong: los cantautores latinoamericanos, el rock, los cantautores españoles y los flamencos” (Lapuente, 2005:35).

Si para Roy Shuker, el término “raíces” suele emplearse con frecuencia “en relación con estilos como el folk, el blues y diversas clases de world music” (2005: 254), la mirada de Gong-Movieplay hacia el rock con raíces de los setenta podría encuadrarse, *avant la lettre* y salvando las distancias, bajo los preceptos de la industria musical asociada a la *World Music*, encontrando incluso precedentes en las músicas bailables de principios de los sesenta, en las que piezas como *Rock and Roll del Gitano* (Torregrosa, 1962) se incluían dentro de la editora “Canciones del Mundo”. En este sentido, hay que tener presente, no obstante, que la etiqueta *World Music* fue una categoría musical surgida a finales de la década de los ochenta del siglo XX en marco de la globalización, la cual “se formuló después de una reunión en Londres de empleados de varios sellos pequeños que deseaban abrir un hueco en el mercado para un grupo diverso de músicas etiquetadas como ‘étnicas’, ‘tradicionales’ o ‘de raíz’, cuya popularidad estaba creciendo” (Negus, 2005: 279). Nótese, además, que autores como Motti Regev prefieren evitar su uso para referirse a las manifestaciones híbridas de pop-rock en diferentes países. Así, su investigación trata de evitar trabajos divulgativos no académicos sobre “world music” y “world beat”, ya que “dicha literatura está orientada a dotar de exotismo el pop-rock no angloamericano y a sobredimensionar aquellos estilos y géneros de pop-rock indígena que parece, a oídos occidentales, como ‘auténtico’ desde una perspectiva esencialista” (Regev, 2013: 27)<sup>3</sup>.

3 “Such literature is inclined at exoticizing non-Anglo-American pop-rock that appeal to Western ears as ‘authentic’ in an essentialist way”, traducción propia.

Cabe destacar, también, que la etiqueta de rock con raíces ha tenido su correlato en países hispanohablantes como Chile, aplicado a músicas similares, esto es, a la psicodelia y el rock progresivo con incorporación de elementos sonoros vinculados a una tradición para validar el carácter regional o nacional. Trabajos como *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: Desde la Independencia al Bicentenario* emplean a menudo el término rock con raíces: “Con el nacimiento de Los Jaivas, el rock sin más devino un *rock con raíces*, geográficamente instalado, posibilitando con ello su fusión con la Nueva Canción Chilena” (Subercaseaux, 2011: 243). Así, el periodista Fabio Salas Zúñiga, en su trabajo *Rockeros en Sol Menor: Fundamentos de existencia en el rock chileno* (2007) comenta que tomó el término “rock con raíces” del productor Gonzalo García-Pelayo<sup>4</sup>.

Además del rock con raíces, Gong-Movieplay introdujo numerosas grabaciones de cantautores y grupos de la Nueva Canción procedentes de países como Cuba, Argentina o Chile, entre otros, destacando la proliferación de registros fonográficos sobre estos últimos. De la misma forma, este sello discográfico publicó una colección titulada *La Palabra*, en la cual se recogían grabaciones de discursos de líderes políticos vinculados a la izquierda latinoamericana, como Salvador Allende, Ernesto Che Guevara o Fidel Castro. En cada uno de los elepés de esta colección -como en el volumen número diez, dedicado a Salvador Allende (1977)-, aparecía el siguiente texto, con clara alusión a Gabriel Celaya y su “La poesía es un arma cargada de futuro”, publicada inicialmente en *Cantos iberos* en 1955 (1977), poema que popularizaría, entre otros, el cantautor Paco Ibáñez (1968):

*La palabra puede ser zafia o grosera, insultante y despótica. La palabra puede ser un arma de engaño, de opresión, instrumento de miedo y de recelo, de ocultación, de silencio. Pero la palabra es también argumento de convicción y de agitación, grito reivindicativo, gesto de ternura poética o canto de libertad. La palabra es vehículo de solidaridad y de hermandad entre los hombres. La palabra es recuerdo estremecido de los héroes, ansia de supervivencia. La palabra es un canto ilusionado al futuro del hombre. La palabra es luz de esperanza en un mañana más libre, más hermoso, más humano, más nuestro. La palabra.*

La variedad en el catálogo de Gong-Movieplay ilustra, por una parte, la dimensión melómana de García-Pelayo al acoger tal eclecticismo de tendencias bajo su dirección y, por otra, apunta a posibles sinergias simbólicas entre los géneros musicales presentes. El primer y más explícito de tales intercambios se evidencia con la publicación del elepé *Canciones para la libertad. Muestrario Gong: nº 1* (1976), en el cual el eje temático de dicha “libertad” recoge a artistas y bandas vinculadas al rock con raíces, como Gualberto o Granada, compartiendo espacio con cantautores españoles como Carlos Cano, Benito Moreno o José Antonio Labordeta. Asimismo, parece razonable que los ideales emancipadores latentes tanto en discursos políticos sobre estas músicas como en los diferentes textos de la Nueva Canción publicados por Gong-Movieplay pudiesen encontrar su correlato, mediante metáforas efectivas, en la promoción del rock con raíces durante la Transición. De hecho, la oposición en la publicidad promocional al “otro” anglosajón contrasta con las palabras dedicadas a diferentes países latinoamericanos en la publicidad de Gong-Movieplay aparecida en la revista musical *Vibraciones*, en la que se defiende que “Chile y Cuba también son nuestra música” para promocionar a Inti-Illimani, Pablo Milanés, Víctor Jara, Silvio Rodríguez y Quilapayún (“La música del tiempo nuestro”, 1976b: 19). De la misma

4 Aunque Movieplay no acogió apenas propuestas del rock chileno, una excepción la constituye la aparición en 1979 para la serie Gong del elepé *Los sueños de América* de Los Jaivas.

forma, la visibilidad de las músicas vinculadas a países latinoamericanos producía un referente efectivo para evidenciar la diversidad del rock con raíces, por lo que también pueden trazarse analogías entre la invasión del canon anglosajón del rock y la idea de la invasión imperialista *yanqui* en América Latina, vertebrada en las letras de la Nueva Canción. Piénsese, a modo de ejemplo, en el LP *Cuba Sí, Yanquis No*, de Carlos Puebla y los Tradicionales, para Gong-Movieplay (1977) o en la contraportada del elepé *Hacia la Libertad* (1976) de Inti-Illimani, producido por Gong-Movieplay bajo la licencia del sello chileno Discoteca del Cantar Popular (Dicap), en la que se hablaba del “invasor español” y de la “liberación de la costa sur del Pacífico del colonialismo español”.

Sin que sea objeto de este trabajo analizar en profundidad las prácticas políticas de bandas de rock con raíces, en el caso del rock andaluz, si bien se conoce que algunos grupos colaboraron de manera más o menos puntual en actos políticos relacionados con estos partidos –especialmente significativo es el caso de la participación de grupos como Alameda en la denominada Gira Histórica durante 1980 promovida por Rafael Escuredo (PSOE) o la relación de Julio Matito, ex Smash, con el PSOE andaluz–, así como otros de carácter autonómico como el Partido Andalucista, es significativo que, en líneas generales, estas bandas no presentasen letras explícitamente políticas. Según sus afirmaciones presentes (2012-2015) sobre el fenómeno del rock andaluz de aquellos años, por lo general no se vincularon a partidos políticos, pero sí promulgaban ideales de libertad y actitud contracultural frente al franquismo (García Peinazo, 2017: 152, 223). Sin embargo, la dimensión de lo político en el rock con raíces puede atisbarse desde otros planos de significación: por una parte, en el punto cuatro se examina la permeabilidad de las corrientes ideológicas de la izquierda en el discurso latente en la promoción discográfica de estas músicas y, concretamente, en el discurso intertextual de la canción popular en referencia a lo anglosajón; por otra, el punto cinco aborda las lecturas potencialmente políticas del rock con raíces y el rock andaluz en relación con las identidades nacionales. Estas perspectivas tratan de atender la articulación de ideologías y procesos de significación tanto en la industria musical como en músicos populares y formaciones políticas.

#### 4. “Buena o regular, es nuestra música”: paradojas de lo “propio” y resonancias de los “otros”

En su trabajo *Naciones y Nacionalismos*, Álvarez Junco sostiene que “ni siquiera nos diferenciamos de los otros en nuestra convicción de ser más excepcionales que nadie, porque los otros también se aplican esa misma creencia a sí mismos” (2017: XV). Durante la segunda mitad de los setenta, la idea de la emancipación frente al rock internacional se erige como uno de los principales mitos fundacionales del rock con raíces en España, fenómeno que, como ha demostrado Motti Regev, forma parte una de las fases prototípicas de la construcción del rock a nivel global en zonas periféricas al canon angloamericano, la de “consolidación y dominación” (2007). Val, Noya y Colman, en relación a esta fase y en el caso de España, describen las siguientes características: “el rock realmente triunfa como fuerza dominante de la música nacional. Cooperación entre músicos de rock y músicos folk o étnicos. Hibridación. En España tenemos diversos ejemplos, como el rock andaluz (...), el rock laietano (...) y los diversos estilos ligados a estas escenas” (2014: 152-153). Si para Homi Bhabha, los mitos fundacionales permiten determinar el momento en que “se convierte un grupo humano en ‘pueblo’: normalmente, cuando se construye contra un ‘otro’, sea ese el colonizado o el colonizador” (en Álvarez Junco, 2017: 14), al mito

fundacional del “rock emancipado” habría que sumar, en el caso del rock andaluz, uno anterior, relativo al “nacimiento” mismo del rock en Andalucía en torno a las bases militares de Morón de la Frontera y Rota gracias a la difusión de la psicodelia, el *underground* y el rock progresivo. Si bien estas bases fueron capitales a la hora de difundir nuevas estéticas musicales, la exaltación del componente contracultural como origen del rock andaluz en las narraciones mediáticas sobre el fenómeno ha dejado de lado el estudio de otras prácticas anteriores asociadas a las músicas bailables. Según hemos podido constatar, el binomio “rock” y “Andalucía” estuvo presente en las músicas para agrupaciones musicales para el baile, como orquestinas, desde la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX (García Peinazo, 2017: 86-91).

En la fundamentación de la legitimidad del rock con raíces vertebrada tanto en Gong-Movieplay como en parte de la crítica, es de destacar el uso de expresiones que redundan en la lucha contra la “invasión” y “colonización” de lo “foráneo” anglosajón, lo cual podría entenderse, de manera simbólica, como una permeabilidad de parte del vocabulario político de la izquierda en la industria musical. Por su parte, un examen de órganos de expresión como *El Socialista* (PSOE) y *Mundo Obrero* (PCE) evidencian la importancia de la música para la argumentación política durante la Transición, siendo constantes las referencias a las músicas académicas, así como a las músicas populares, en éste último caso centrándose en la figura de los cantautores, la nueva canción, el flamenco y el punk (García Peinazo, 2014). A pesar de que no abundan alusiones a Gong-Movieplay ni al rock con raíces en estos órganos de expresión, se observa el uso de este tipo de sociolecto. Ya a la altura de 1980, el periodista Carlos Tena vincula en *Mundo Obrero* (órgano de expresión del PCE) la serie discográfica con la promoción de la “música nacionalista”, a través de la figura de Víctor Manuel:

*A uno le congratula que algunas contadas estrellas de la canción española inviertan su nombre y sus conocimientos, cuando no su dinero (para algo está la compañía discográfica), en promocionar y proteger la música nacionalista, el folklore, los cánticos y romances populares, como de nuevo ha realizado Víctor Manuel con sus paisanos del grupo Nuberu, que ya nos sorprendieron hace casi dos años con un primer disco titulado “Asturies ayeri y güei” (Movieplay-Gong 17.1345/4) (Tena, 1980: 31).*

También en *Mundo Obrero*, y de la pluma del mismo periodista, aparecía en 1979 un alegato a favor de Triana, como “la esperanza de la raíz” frente al canon del rock anglosajón, en el que Tena defiende que el grupo andaluz se manifiesta de forma rebelde frente a la “colonización” de lo que denomina “americanisevillizarse”:

*las vaciladas en forma de discos que grabaron Gazpacho, Payos, Nuevos Tiempos, etcétera eran los primeros vómitos de una gente que no querían “americanisevillizarse”. La seriedad, el rigor, la inspiración de Triana, son la demostración de que la rebeldía ante una situación musical colonizada, sólo tiene salida por el estómago (Tena, 1979: 27).*

Algunos de los signos de la exaltación de lo “propio” en relación al “otro” anglosajón pueden apreciarse en la promoción que del rock con raíces proyectaba la serie Gong del sello Movieplay. En la contraportada del single *La Baila de Ibio*, del grupo cántabro Ibio, producido por Gonzalo García-Pelayo, se indicaba que “Cantabria también tiene su autonomía musical (...) ‘La baila de Ibio’ (...) era una danza guerrera que los antiguos cántabros utilizaban en su lucha contra la invasión romana. Ibio la vuelve a utilizar, en este caso, contra la invasión anglosajona. Puro rock con raíces” (Ibio, 1978). Así, en su defensa por las músicas de rock con raíces articuladas en España a través de Gong-Movieplay frente a “músicas extrañas” (entre las que menciona

a Average White Band, Yes o Mike Oldfield), Gonzalo García-Pelayo denuncia en *Disco Exprés* que “estamos dominados por una colonización cultural e ideológica lamentable, de la que tenemos que despertar” (entrevistado en JOB, 1976: 6)<sup>5</sup>.

En relación a los grupos Triana y Granada, podía leerse, en letras mayúsculas, para la revista *Disco Exprés*: “Gong. Buena o regular es nuestra música y no queremos que tenga nada que ver con la de ellos” (“La música del tiempo nuestro”, 1976a: 15). Su eslogan nos hace recordar, en primer lugar, siquiera de forma anecdótica por la coincidencia en su incidencia de lo “nuestro”, a aquel opúsculo titulado *Por Nuestra Música*, firmado por Felipe Pedrell a la altura de 1891 y considerado uno de los textos fundacionales del nacionalismo musical español<sup>6</sup>. Asimismo, la publicidad asociada a Gong-Movieplay deja entrever cómo en la construcción de un rock con raíces en España la legitimación va más allá de la calidad técnica de los repertorios para centrarse en el valor que otorga el territorio de lo nuestro en contraposición al “otro”.

A pesar de la deslegitimación de lo anglosajón, el rock con raíces precisaba de este referente para su propia definición. Esta negación del “otro” no se produjo en términos absolutos, esto es, a través de la negación de las estéticas asociadas al rock -uno de los máximos ideólogos del rock andaluz, el productor Gonzalo García-Pelayo, diría que se trataba de conectar la coordenada de tiempo de los jóvenes, del rock, con la coordenada de espacio, esto es, España y Andalucía (G. García-Pelayo, comunicación personal, 23 de abril, 2013)- sino, más bien, a las bandas internacionales y canonizadas de rock, en tanto se trataba de exponer la necesidad de la autonomía del rock estatal. Era más bien, por tanto, una exigencia de carácter estético e ideológico de la industria discográfica que una realidad latente en la propia música articulada por las bandas, independientemente de su valoración sobre lo anglosajón. El análisis musical de los componentes estilísticos del rock andaluz -desde el plano armónico al rítmico, melódico, de la vocalidad, tímbrico o de la producción musical, entre otros- evidencia constantes convergencias entre elementos asociados a lo andaluz e incorporaciones de estructuras sonoras del canon del rock anglosajón.

Un análisis intertextual de la canción popular grabada<sup>7</sup> de rock andaluz de los setenta evidencia cómo existieron constantes resonancias musicales del “otro”, hasta el punto de que su propio discurso sonoro generaba interesantes paradojas de tipo identitario y territorial. El hecho de atender a los parámetros de expresión musical de la canción grabada -lo que Allan F. Moore (2001) denomina “texto primario del rock”-, lejos de ser algo accesorio en la vinculación entre música e ideología, constituye una parte importante -y a menudo relegada a un segundo plano- de la significación de la música popular, que articula ópticas complementarias (y en ocasiones contrapuestas) a otros planos de la canción popular. Las interacciones entre diferentes estructuras modales en el rock andaluz demuestran la construcción de dos mundos de sentido recurrentes vinculados, por una parte, a la tradición musical de lo

5 En este sentido, el crítico musical Diego A. Manrique (1976: 20) denunció en la revista *Star* que la defensa exagerada de lo hispánico en clave nacionalista en torno al rock con raíces conducía erróneamente a vincularse siempre a éste con el antiimperialismo y al “rock sin raíces como una imposición extranjerizante”.

6 Para una lectura crítica sobre la figura de Pedrell y la historiografía musical española en su relación con el nacionalismo, véase, entre otros, el trabajo de Carreras (2001).

7 Empleamos aquí el término “canción popular grabada” siguiendo a Allan F. Moore (2012), quien plantea la necesidad de abordar el análisis e interpretación de la canción no sólo en base a sus características formales y estructurales -armonía, rítmica-métrica, melodía, etc.- sino también atendiendo a elementos del texto sonoro como la producción musical y la distribución espacial del estéreo, entre otros.

andaluz y, por otra, al rock internacional en términos de su isomorfismo expresivo (García Peinazo, 2015). Así, Born y Hesmondhalgh, en su estudio sobre las formas de representación de otras culturas en música a través de la apropiación, sostienen la necesidad abordar aspectos tales como “las ideologías e imaginarios musicales desde un rango de compositores, la naturaleza de la hibridación resultante desde sus préstamos musicales, y cómo determinadas músicas son conformadas a través de omisiones deliberadas o ambivalentes, o por medio del control de otras músicas y culturas” (2000: 3)<sup>8</sup>.

“Tarrantos para Jimi Hendrix” (1975), de Gualberto, es un tema cuyo título evidencia la hibridación entre los mundos de sentido del flamenco y del rock internacional de los años sesenta a través del icónico guitarrista estadounidense. Su título evocador de dicho “otro” anglosajón actúa como referencia, tipología intertextual que nos ubica en un plano textual que se concreta a través de la expresión sonora (véase Ogas, 2010: 239), vertebrando todo el tema y que se presenta en los planos rítmico-métrico y armónico. La secuencia de *power chords* empleada en forma de *loop*<sup>9</sup> (i-bVI-bVII) entre el 0’59”-1’15” y el 2’09”-3’36”, en modo eólico, prototípico del rock (Biamonte, 2010), contrasta con otras secciones en las cuales se emplea el acorde común de la taranta, en Fa sostenido, cuyas características disonancias se producen por la combinación del acorde de quinta Fa sostenido, Do sostenido, Fa sostenido (similar a los *power chords*) con el añadido de las cuerdas al aire tercera, segunda y primera (Sol, Si, Mi). Gualberto emplea dicho patrón armónico eólico como alusión del *loop* armónico de la canción “All along the Watchtower” (1968), interpretada por Jimi Hendrix, esto es, i-bVII-bVI-bVII. Sin embargo, modifica su patrón rítmico-métrico, de un 4/4 a un 6/4, y realiza acentuaciones que permiten asimilarlo a los denominados compases de doce del flamenco. El juego intertextual con el “otro” es aún más sugerente dado que, en efecto, el tema de Jimi Hendrix es una versión de “All along the Watchtower” de Bob Dylan, canción compuesta un año antes, en 1967. El mismo *loop* en modo eólico es reiterado como único patrón armónico cuarenta veces durante los dos minutos y treinta y un segundos que dura la canción de Dylan. Paradójicamente, este mismo *loop* eólico será, asimismo, la estructura que vertebró uno de los hitos del rock andaluz -y probablemente su canción más versionada, interpretada y radiada-, “Abre la puerta” (1975), de Triana, la cual es repetida durante sesenta y ocho ocasiones a lo largo de la canción del emblemático elepé de *El Patio*.

Los dos ejemplos anteriores, ambos pertenecientes a grabaciones de Gong-Movieplay, permiten poner sobre la palestra las implicaciones ideológicas de la reapropiación musical del “otro” anglosajón en solistas y bandas, así como las paradojas en la construcción de lo “propio”. La contradicción inherente a la radicalización del discurso de exaltación del rock con raíces en la industria discográfica y una parte de la crítica musical -razonable y legítima, por otra parte, en su voluntad de hallar un producto “propio” y “autóctono” que pudiera plantear unos principios estéticos diferenciales-residía en la negación de lo que, en efecto, era parte constitutiva de los repertorios de los músicos populares españoles. En este sentido, son ilustradoras las palabras de Rubén López-Cano, quien destaca que “[p]ara diferenciarnos de otra cultura o grupo, solemos construir escudos a partir de elementos de la misma civilización de la que queremos distinguimos (...) la música destaca por la rapidez con que se deja reapropiar y por la eficaz manera que tiene de ocultar sus orígenes” (2018: 77).

8 “the ideologies and musical imaginaries of a range of composers, the nature of the hybrids resulting from their musical borrowings, and how certain musics are constituted through the purposive or ambivalent absencing or mastery of other musics and cultures”, traducción propia.

9 Para una definición de *loop*, como secuencia acórdica reiterada, véase Tagg (2014).

La búsqueda de una música popular con características propias y locales en España frente al canon anglosajón era una práctica vinculada a los discursos de autenticidad de diferente signo, constructo determinante y con gran poder retórico dentro del rock. La voluntad de Gong-Movieplay y de una parte de la crítica de rock alojada en las revistas musicales por tratar de interpelar a las audiencias potenciales a la validación del rock con raíces frente al canon anglosajón quedaría latente cuando, a colación del reconocimiento tardío, un año y medio después, del primer elepé de Triana, *El Patio* (1975), se anunciaba que “nuestra música va entrando lentamente. Contigo conseguiremos doblegar competencias foráneas” (*Disco Expres*, 398, 29-X-1976, p. 15). En este sentido, Fillitz y Saris (2015: 2), siguiendo a Lindholm, apuntan que la búsqueda de la autenticidad “requiere un trabajo colectivo de descubrir, reconocer y autorizar lo que es real, así como un esfuerzo colectivo por desechar a su contrario”<sup>10</sup>. Estos discursos de autenticidad vinculados al rock con raíces entrañaron, en último término, una diferenciación y distancia, cuando no una exclusión implícita o explícita, hacia otras manifestaciones ideológicas y expresiones musicales. A este respecto, cabe decir que las estructuras musicales del canon del rock anglosajón estaban presentes y latentes en el rock con raíces, tanto como los ideales de renovación de la contracultura de los sesenta asociados a la psicodelia y al rock progresivo, articulados en otros textos (desde las letras de las canciones a las portadas de los discos, por mencionar dos planos). A través de la contradicción de las resonancias de los “otros” y la paradoja de lo “propio”, era simbólicamente negado aquello que permitía, precisamente, su conformación.

## 5. Música popular, “raíces hidropónicas” e identidades nacionales en España

Las etiquetas “rock con raíces” y “rock andaluz” evidencian una compleja relación de la música popular con las identidades nacionales en la España de la Transición. Durante esta época, cabe explicar la homología -cuando no su uso casi sinónimo- de estas etiquetas por parte de la industria musical, en base a la reinvenición discursiva de las identidades andaluza, española y de los diferentes nacionalismos subestatales. La apuesta definitiva por la segunda etiqueta, focalizada en el sur de España, situó en primera línea de éxito de ventas y audiencias a grupos como Triana o Alameda a finales de los setenta, pero, al mismo tiempo, iniciaba el declive de un ideal estético basado en la idea de un rock con raíces español que pudiera funcionar a nivel estatal:

*El hecho de decir “rock andaluz” también nos sacó de los demás sitios. Con el rock andaluz no eres madrileño, no eres vasco, no eres gallego: eres andaluz (...) Quizás por el rollo andaluz, declararse andaluz y por tanto, ser excluyente, lo pagamos después (...) hubiese sido mucho más importante seguir siendo “rock con raíces” (...) Yo siempre he preferido rock con raíces, y si no, rock español. El rock andaluz me limitaba, me dejaba Andalucía nada más, que parecía que tan sólo iba a buscar Lebrija, y que me quitaba Gerona. Yo prefería siempre rock español, y de cara a los pocos intentos que he hecho yo fuera de España, siempre hablo de rock español y nunca de rock andaluz (J. García-Pelayo, comunicación personal, 11 de enero, 2014).*

<sup>10</sup> “...requires collective work to discover, recognize and authorize the ‘real thing’, as well as collective effort to thrust away its opposite”, traducción propia.

El rock andaluz constituye un ejemplo claro de las tensiones producidas entre, a grandes rasgos, tres concepciones principales de la identidad andaluza, si bien encontramos numerosas teorizaciones sobre la misma, desde la identidad cívica a la negación de Andalucía, y cómo estas también se potencian a través de la música popular (García Peinazo, 2017: 252). Por una parte, se identificaba España con Andalucía a través de una metonimia simbólica que también operaba en términos musicales, basada en un juego de espejos con el “otro” y que había servido de forma efectiva para la construcción nacional desde el siglo XIX (Alonso, 2010: 83-89). Sin embargo, la identificación de lo español con lo andaluz no siempre ha de implicar reduccionismo fruto de dicha metonimia, ya que también cabe la posibilidad de entender el fenómeno en base a la complementariedad de ambos mundos identitarios, lo cual ha sido explicado en términos de “identidades insertas” (Díez Medrano y Gutiérrez, 2001). Estas identidades facilitan la posibilidad de anidación y sedimento y, por tanto, la identificación de lo andaluz no sería excluyente de la identificación de lo español. Ambas lecturas podrían explicar la articulación de ese tratamiento, en ocasiones sinónimo -metonimia simbólica-, otras no excluyente -identidades insertas- de rock andaluz, el rock con raíces y el rock español. Por otro lado, la consideración de lo andaluz como hecho diferencial<sup>11</sup>, que por su “identidad desbordada” (Moreno, 2008:147) instrumentalizada de manera unilateral por lo español obstaculizaba su desarrollo, se vincula a nuestro objeto de estudio tanto para defender la exclusividad y originalidad del rock andaluz como para negar la posibilidad de que un “vasco” o un “gallego” se sintiesen potencialmente identificados con la música de Triana, Medina Azahara o Cai. Además, a todas ellas habría que sumar tanto la tendencia a los localismos, a la fragmentación identitaria e incluso a la negación de Andalucía (véase González Alcantud, 2004), que en el seno del rock en Andalucía transformaría las raíces en una suerte de estrategia de enjuiciamiento estético e ideológico y de exclusión simbólica de las manifestaciones de grupos andaluces de rock de aquella época que no incorporasen el referente flamenco.

La cuestión anterior, no obstante, también ha de examinarse, en último término, en base a la reacción, tanto a nivel estatal como en los diferentes nacionalismos periféricos, con respecto al estereotipo flamenco -y, más genéricamente, la idea de una música andaluza y española- instrumentalizado políticamente durante el franquismo a través de diferentes industrias culturales como la música, el cine o la publicidad. Este hecho, a su vez, se vincula a la narración franquista sobre los conceptos de España y lo nacional: “[l]os casi cuarenta años de fusión impuesta entre la idea de España y la versión oficial franquista de la nación española, junto con el desprestigio moral, cultural y político de la dictadura entre las generaciones más jóvenes, afectaron de manera especial al sentimiento nacional” (Quiroga, 2009: 23).

Hemos apuntado cómo Gong-Movieplay había sido receptor de numerosas propuestas musicales vinculadas a los movimientos de izquierda, especialmente latinoamericana. De entre todas las escenas musicales, destaca el discurso político en torno a la Nueva Canción en América Latina contenido en estos órganos de expresión, encontrando en ella analogías con la cuestión nacional en España. En este sentido, Alejandro Quiroga argumenta que, durante la Transición,

---

11 Álvarez Junco considera que, aunque es problemático hablar en sentido estricto de un nacionalismo andaluz, existen numerosos elementos que “podrían favorecer el surgimiento de una fuerte reivindicación nacional: posee límites bien marcados, una larga historia con rasgos muy específicos, y unos problemas sociales y una situación de marginalidad que podría haber sido achacada a la opresión de latifundistas ‘españoles’” (2017: 280).

*el PCE y el PSOE apoyaban, al menos retóricamente, la lucha de liberación nacional revolucionaria del Tercer Mundo. Los conflictos en Cuba, Argelia y Vietnam llevaron a muchos izquierdistas a asociar guerra anticolonial con derecho de autodeterminación nacional (...). En el caso español, la liberación de las naciones oprimidas por el franquismo se presentaba como el primer paso en la futura revolución socialista (2009: 24)<sup>12</sup>.*

Así, si para este historiador se produjo, en la izquierda del periodo, un equilibrio inestable entre “autogobierno regional y solidaridad nacional española” (Quiroga, 2009: 25), la Nueva Canción y sus discursos tanto antiimperialistas como emancipadores, por una parte, y de solidaridad entre naciones oprimidas, por otra, representó una efectiva metáfora de las ideologías en torno a las identidades nacionales en la izquierda de la Transición (García Peinazo, 2012). Si estas músicas procedentes de diferentes países de América Latina sirvieron para evidenciar, en los órganos de expresión del PCE y el PSOE, las argumentaciones sobre la necesidad de autogobierno y, a su vez, la solidaridad entre distintos “pueblos” de España, cabría pensar que el rock con raíces pudiera ser igualmente efectivo a tal fin. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, en el periodo analizado (1975-1979) no se aprecia una instrumentalización política explícita de los repertorios de rock con raíces por parte de las formaciones políticas comparable a la articulada en torno a otras músicas. A pesar de la permeabilidad en el sociolecto de tipo político -“invasión”, “colonialismo”, “imperialismo”, etc.-, no se produjo un apoyo explícito de forma constante, por parte de estos partidos, a las músicas de rock con raíces, ni tampoco se emplearon estas músicas como un espacio para la reflexión sobre la cuestión nacional en la arena política.

La falta de atención de órganos de expresión como *Mundo Obrero* y *El Socialista* al rock con raíces concuerda con la mirada escéptica a las músicas de rock de la izquierda de finales de los sesenta y setenta en diversos países de América Latina. Mularski (2016) ha demostrado que la psicodelia y el rock progresivo en Chile fueron difíciles de reapropiar tanto por la izquierda como por la derecha durante el periodo de la Unidad Popular, entre 1970 y 1973. De modo similar, Manzano (2014) sostiene que entre 1966 y 1976 el “rock nacional” argentino se observó con desconfianza por parte de la izquierda, ya que se entendía como una moda anglosajona de carácter antirrevolucionario y alienante, mientras que la derecha veía en el rock un elemento potencialmente subversivo y degenerado de la juventud.

Desde un punto de vista sonoro, dos de los pilares básicos de la construcción de todo rock que pretendiese distanciarse del canon anglosajón eran, por una parte, el uso de una lengua vernácula diferente al inglés -que también podía implicar cuestiones de acento, fonología y variedades dialectales- y, por otra, la incorporación de parámetros de expresión musical simbólicamente asociados a un territorio. Sin embargo, tampoco hubo consenso por parte de la crítica en los elementos vinculados a las diferentes músicas locales o tradicionales debían conformar dicho “rock español” o “nacional”. Críticos como Jesús Ordovás, por un lado, defienden el uso del castellano para el rock, y achacan la falta de conexión con el público de las bandas se debe a que “les cantas en la lengua del imperio USA”, abogando por “cantar en indígena” (Ordovás, 1976: 3), lo cual haría extensible a otras escenas más allá del rock con raíces, como el rock duro. Según Fernán del Val,

12 Véase, asimismo, el trabajo de Andrade Blanco (2012) sobre la evolución ideológica del PCE y el PSOE durante la Transición.

*también desde la perspectiva del rock duro madrileño la importancia de lo autóctono estaba presente. Una de las ideas que promovió Jesús Ordovás era la de que para hacer un rock propio y auténtico había que cantar en castellano, para que su capacidad de comunicación fuese mayor y para mostrarse más cercano al público, y ése era uno de los problemas del rock bronca de la época, de Burning, por ejemplo (Val, 2017: 424).*

Para uno de los mayores ideólogos del rock andaluz y el rock con raíces, Gonzalo García Pelayo, quien precisamente produjo dentro de Gong-Movieplay el primer single de Burning *Estoy Ardiendo* (1974), “el uso del castellano es el gran logro del rock español” (en Serrano, 2015). Pero, además, para García Pelayo un rock propio y emancipado pasaba necesariamente por la incorporación de elementos de las músicas tradicionales y de la “música española”.

En último término, en el paso del “rock con raíces al “rock andaluz” subyace el proyecto frustrado de encontrar una música diferencial en el marco del imaginario sonoro español que lograra representar al país en el contexto de la relocalización identitaria -y sonora- de Andalucía a nivel estatal. Esto implicaba una gran búsqueda que consiguiera hallar las raíces comunes que pudieran ser incorporadas como lo “propio” -y, a su vez, como en todo proceso intertextual de hibridación en música, potencialmente resignificadas como el “otro”- para abanderar la construcción de un rock “emancipado” de los *otros* “otros”. Sin embargo, la idea de la “música andaluza”, como la de la música española, en tanto constructo histórico, social, político, cultural y musical, es una “realidad sonora polifónica, múltiple, fertilizada por diversas culturas, de una irreductible heterogeneidad” (García Gallardo y Arredondo Pérez, 2014: 14). Además, desde Gualberto o Imán Califato Independiente a Mezquita, Alameda, Medina Azahara o Triana, el espectro de solistas y grupos de este fenómeno, en sus procesos creativo-musicales, realizaban su particular relectura de lo étnico, lo tradicional y lo andaluz, que iba desde la incorporación del flamenco y la copla a los imaginarios sonoros orientalistas de Al-Andalus o la India a través del uso de *maqam* y ragas hindúes, hasta patrones rítmicos y métricas evocadores de lo latino. Esta realidad, que confirma el carácter híbrido y en constante proceso de transformación de las músicas vinculadas a lo andaluz y lo español desde hace más de dos siglos, nos hace entender que el rock con raíces fue potencialmente un rock con raíces “hidropónicas”.

El concepto “raíces hidropónicas” ha sido empleado por Juan Pablo González para explicar la reinención de la idea de “raíz” en la música popular chilena actual basado en flujos mediáticos y masivos a nivel global de una tercera generación de cantautores a partir de los años noventa que articulan lecturas particulares sobre la tradición:

*Ahora sus raíces no necesitarán de un territorio donde enraizar, más bien se nutren hidropónicamente de un folklore universal mediatizado (...) las raíces comienzan a ser una opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en su música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia (2011:942).*

En el caso del rock con raíces, al tratarse de un fenómeno anterior, estas raíces hidropónicas no estarían mediadas por los intercambios globales que se originarán a partir la década de los ochenta, pero sí estarían “desancladas” y en continuo proceso de “desarraigo”, por una parte, por la continua reconstrucción y *narración* de la idea de la música andaluza y española y, por otra, por los diferentes recursos intertextuales de distintos orígenes y repertorios que los músicos populares incorporaron a su discurso musical tomaban a partir de sus procesos de escucha e intercambios

comunicativos. Estas raíces también se extendían hasta tomar la savia misma del canon del rock anglosajón a través de los fonogramas con grabaciones de bandas del rock psicodélico y progresivo angloamericano.

## 6. Epílogo

Las páginas anteriores conducen a la reflexión sobre la problemática de las diferentes etiquetas sobre rock en el entramado político e identitario español de la segunda mitad de los setenta. En la reseña “La historia del rock en España: la complejidad de un rock ‘nacional’ en una nación más que compleja” (2015), Pablo Vila sostiene que “la complejidad del acercamiento a ‘las raíces’ que conlleva la experiencia española” contrasta con el fenómeno del rock nacional argentino:

*Si en el caso argentino dicho acercamiento del rock al folklore es básicamente musical (se toman ritmos autóctonos y se los adapta al formato roquero), en el caso de España también incluye la reivindicación lingüística y simbólica de las tradiciones de las comunidades autónomas. Esto coloca al caso español en una categoría completamente distinta a la del resto del rock desarrollado en el mundo hispano (Vila, 2015: 646)*

En efecto, la problemática de un rock nacional en España hunde sus raíces en la emergencia de variadas reivindicaciones identitarias en distintos territorios durante la Transición. Para este sociólogo, si bien en Argentina puede emplearse lo “nacional” para la representación del país, la variedad de tradiciones en España y su reivindicación hace que esta empresa se torne más complicada. Sin embargo, toca preguntarse cuáles fueron, en último término, las razones de dicha complejidad de un “rock nacional” -e incluso un “rock español”- en relación al rock con raíces, además de dicha diversidad “regional”. En este trabajo hemos tratado de demostrar cómo, entre estas razones últimas, se encuentra el sedimento discursivo de las relaciones complementarias o contrapuestas entre lo andaluz y lo español y, por tanto, la imposibilidad de etiquetas como “rock nacional” o “rock español” se vislumbra al abordar la trascendencia cultural, social y mediática, así como los discursos sonoros, de escenas como el rock andaluz en su relación con las otras dos denominaciones, así como con la de “rock con raíces”.

La cuestión de un “rock nacional” en la España de los setenta está, además, entreverada, por una parte, por la asociación del término “nacional” con el pasado franquista y por la extraordinaria variedad de consideraciones del término “nación” y “nacional” durante la Transición, reapropiado por formaciones políticas de izquierda y derecha, tanto para la reivindicación de la unidad nacional como para la visibilidad regional (véase Balfour y Quiroga, 2007). En el caso español, frente a músicas tendentes a la politización explícita, como la vinculada a diferentes repertorios de los cantautores, el rock con raíces de la segunda mitad de los setenta no fue instrumentalizado de forma significativa por partidos políticos como el PCE o el PSOE. Sin embargo, sí se observa la permeabilidad de sus discursos emancipadores frente al “otro” anglosajón, vinculado a lo “imperialista” y “colonizador”, en la promoción de un rock “propio” articulada en torno a Gong-Movieplay y sus sinergias simbólicas.

En el seno de procesos argumentados en las páginas anteriores en torno al rock con raíces y al rock andaluz, especialmente, en la importancia capital de este último a la hora de articular dichas tensiones simbólicas, no sólo por su metonimia simbólica con lo español, sino también por su alta capacidad de articulación de imaginarios

complementarios -y contrapuestos- sobre la idea de Andalucía y España, residen, a nuestro juicio, una parte importante de las razones para la falta de calado de las etiquetas “rock español” y “rock nacional” en la segunda mitad de los setenta. En este sentido, es ilustrativo el caso del trío sevillano Triana, por su masividad, mediatización e iconización como el emblema del movimiento del rock andaluz, y por aglutinar todas estas relecturas potenciales en clave identitaria. Sirvan las siguientes valoraciones sobre la banda para evidenciar dichos aspectos: “Música de los años setenta, pero con un sabor auténticamente español. Más específicamente, ‘rock’ genuinamente andaluz” (Manrique, 1977: 53); “es una música única, una música española e irreproducible en ningún otro país” (García-Pelayo en “Sombra y Luz”, Tercer Álbum de Triana”, 1979: 33); “El triunfo del rock andaluz consiguió un hecho con precedentes en Europa, que el rock cuasinfónico [sic] se convirtiera finalmente en masivo en nuestro país justo cuando en el resto de países entraba en plena debacle” (“Un repaso al rock progresivo ibérico”, 2004: 36); “Bastaba la idea de una formación rock, con las ideas y las raíces de una música andaluza (...) Ahora, Triana, el grupo número uno español. Por lo menos, en venta. No tienen un gran prestigio entre los músicos, pero sí entre los gustos populares” (“A la sombra andaluza de la Alameda, 1979: XXIX); “En Triana yo representaba reafirmar lo andaluz fuera de los tópicos” (E. Rodríguez Rodway, comunicación personal, 2 de junio, 2015). Incluso, locutores de radio como Joaquín Luqui dirían que “Triana, antes y ahora, sigue siendo el mejor grupo de rock español” (en Mengod, 1995).

En este sentido, el fenómeno del rock con raíces en general, y del rock andaluz y Triana en particular, operaron -y operan- quizás de manera similar a la habitual filiación identitaria con el flamenco: estas músicas no siempre son escuchadas y disfrutadas como géneros favoritos por la totalidad de la ciudadanía andaluza y española y, sin embargo, tienden a conformarse como músicas emblemáticas en términos identitarios asociados a un territorio. Podríamos decir que “son representativas”, pero no siempre “representan”. En este último caso, dichas músicas, a pesar de constituir parte del “otro” en términos de las prácticas de consumo diario, son asumidas como lo “propio”, ya que, en definitiva, “buena o regular”, ¿es “nuestra música”?

## 7. Bibliografía

- A la sombra andaluza de la Alameda (1979). *El Gran Musical*, 185, especial verano, julio, p. XXIX.
- Allende, S. (1977). *Nuestra palabra: De nuevo abrirán las grandes alamedas*. Serie Gong, Movieplay, 110334/6 [grabación sonora].
- Alonso, C. (2010). En el espejo de 'los otros': andalucismo, exotismo e hispanismo. En C. Alonso et al., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 83-103). Madrid: ICCMU.
- Álvarez Junco, J. (2017). *Dioses útiles. Naciones y Nacionalismos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Andrade Blanco, J. A. (2012). *El PCE y el PSOE en [la] transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.
- Balfour, S. y Quiroga, A. (2007). *The Reinvention of Spain. Nation and Identity since Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Biamonte, N. (2010). Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 32, 2010, pp. 95-110. DOI: 10.1525/mts.2010.32.2.95
- Born, G. y Hesmondhalgh, D. (2000). Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. En G. Born y D. Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, pp. 1-58.
- Carreras, J.J. (2001). Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980). *Il Saggiatore Musicale*, 8(1), pp. 121-169.
- Celaya, Gabriel (1977). *Cantos iberos*. Madrid: Turner.
- Díez Medrano, J. y Gutiérrez, P. (2001). Nested Identities: National and European Identity in Spain. *Ethnic and Racial Studies*, 24(5), pp.753-778. DOI: 10.1080/01419870120063963.
- E. Rodríguez Rodway, comunicación personal, 2 de junio, 2015.
- Fouce, Héctor (2013). Nadie puede parar. La industria del rock en España, 1975-1985. En K. Mora y E. Viñuela (eds.), *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (pp. 73-88). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- G. García-Pelayo, comunicación personal, 23 de abril, 2013.
- García Gallardo, F. J. y Arredondo Pérez, H. (2014). Introducción. La música de Andalucía: Un jardín cultural, una comunidad imaginada. En F. J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad* (pp. 11-27). Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- García Peinazo, D. (2012). La nueva canción latinoamericana en El Socialista y Mundo Obrero. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, pp. 113-142
- García Peinazo, D. (2014). Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 29(2), pp. 95-113. DOI: <http://dx.doi.org/10.18239/ensayos.v29i2.388>.

- García Peinazo, D. (2015). Negotiating Andalusian Identity in Rock Andalus Harmony. Musical Modes, "Expressive Isomorphism" and Meaning in Post-Franco Spain. En D. Helms y T. Phleps (eds.), *Speaking in Tongues. Pop Lokal Global* (pp. 141-156), Bielefeld: DeGruyter/Transcript.
- García Peinazo, D. (2017). *Rock andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- García-Pelayo, G. (2015). Rock con Raíces. *Gonzalo García Pelayo*. Recuperado de: <http://gonzalogarciapelayo.com/rock-con-raices/>
- González Alcantud, J. A. (2004). *Deseo y Negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente/ Occidente en la realidad andaluza*. Granada: Universidad de Granada.
- González, J. P. (2011). Postfolklore. Raíces y globalización en la música popular chilena. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(751), pp. 937-946. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>.
- Gualberto (1975). Tarantos para Jimi Hendrix. *A la vida, al dolor* (LP) Madrid: Serie Gong, Movieplay, S.32.645 [grabación sonora].
- Ibáñez, P. (1968). *La poesía española de ahora y de siempre*. Moshé-Naïm, M-26011 [grabación sonora].
- Inti-Illimani (1976). *Hacia la libertad* (LP). Madrid: Serie Gong, Movieplay, 17.0880/4 [grabación sonora].
- Íñigo, J. M. y Pardo, J. R. (2005). *Una Historia del pop y el rock en España: los 70*. Madrid: Radiotelevisión Española.
- J. García-Pelayo, comunicación personal, 11 de enero, 2014.
- JOB (1976). Gong: Autobalance de una experiencia. *Disco Expres*, 391, 10 de septiembre, p. 6.
- La música del tiempo nuestro (1976a), en *Disco Expres*, 398, 29-X-1976, p. 15.
- La música del tiempo nuestro (1976b), *Vibraciones*, 26, XI-1976, p. 19.
- Lapiente, L. (2005). Archivo Gong. La factoría Pelayo 30 años después. *EfeEme*, enero-febrero, pp. 32-38.
- López-Cano, R. (2018). *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Los Jaivas (1979). *Los sueños de América* (LP). Madrid: Serie Gong, Movieplay, 171504/0 [grabación Sonora].
- Manrique, Diego A. (1976). ¿Rock? ¿Qué rock? Cómo usar los kilovatios y la saliva. *Star: Comix y Prensa Marginal*, 26, pp. 19-21.
- Manrique, Diego A. (1977). Triana: la gran esperanza. *Triunfo*, 741, 9 de abril, p. 53.
- Manzano, V. (2014). Rock Nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70, pp 393-427. doi:10.1017/S0003161500003977.
- Martí, J. (1996). *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Mengod, A. (realizador): *Triana: una historia*, TVE, 1995 [documental audiovisual].

- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey and Burlington: Ashgate.
- Moreno, I. (1979). Antropología del andaluz. En I. Moreno (coord.), *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias* (pp. 145-149), Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Mularski, J. (2016). Todos juntos: hippies, rock music, and the Popular Unity era. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 22(2), pp. 75-93, DOI: 10.1080/14701847.2016.1223454.
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Ogas, J. (2010). El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura. En Celsa Alonso et al., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 233-253). Madrid: ICCMU.
- Ordovás, J. (1976). Cantar en indígena. *Disco Expres*, 370, 9 de abril, p. 3.
- Quiroga, Alejandro (2009). Coyunturas críticas. La izquierda y la idea de España durante la Transición. *Historia del Presente*, 13, pp. 21-40
- Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1 (3), pp.317-341. doi/10.1177/1749975507082051.
- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity.
- Salas Zúñiga, F. (2007). *Rockeros en Sol Menor: Fundamentos de existencia en el rock chileno*. Documentos de Trabajo, Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Chile.
- Serrano, N. (2015). Gonzalo García-Pelayo: "El uso del castellano es el gran logro del rock español". *ABC-Madrid*, 30 de abril, edición digital. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/musica/20150430/abci-triana-patio-rock-andaluz-201504291657.html>
- Shuker, R. (2005). *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Robinbook/Ma non tropo.
- "Sombra y luz", tercer álbum de Triana (1979). *El Gran Musical*, 181, marzo, p. 33.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile: Desde la Independencia al Bicentenario*, vol. III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Tagg, P. (2014). *Everyday Tonality II. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tena, C. (1979). Triana (o la esperanza de la raíz). *Mundo Obrero*, 17, 5 al 11 de abril, p. 27.
- Tena, C. (1980). Atiendi, Asturias, Atiendi. *Mundo Obrero*, 72, 24 al 30 de abril, p. 31.
- Torregrosa, R. (1962). *Rock and roll del gitano: rock-medio-tiempo*, Barcelona: Canciones del Mundo [partitura].
- Triana (1975). Abre la puerta. *Triana [El Patio]* (LP). Madrid: Serie Gong, Movieplay, S32.678 [grabación Sonora].

- Un repaso al rock progresivo ibérico (2004). *EfeEme*, marzo, pp. 34-39.
- Val, F. del (2017a). "Sing as you talk": politics, popular music and rock criticism in Spain (1975-1986). *Journalism*, 1, 1-20, doi.org/10.1177/1464884917719586
- Val, F. del (2017b). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Datautor/Fundación SGAE.
- Val, F. del; Noya, J. y Pérez-Colman, C. M. (2014). ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145, 147-180.
- Vila, Pablo (2015). La historia del rock en España: La complejidad de un "rock nacional" en una nación más que compleja. *Revista de Musicología*, 38(2), pp. 644-651 [Reseña de *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, K. Mora y E. Viñuela (eds.), Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida].