

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Rock progresivo en España como contracultura en
los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Guillermo Delis Gómez

DIRECTOR

Julio Carlos Arce Bueno

Madrid, 2017



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**Rock progresivo en España como contracultura en los
años del tardofranquismo. Canarias y Ciclos**

Memoria para la obtención del grado de Doctor

Autor

GUILLERMO DELIS GÓMEZ

Director

Julio Carlos Arce Bueno

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

MADRID, 2015

AGRADECIMIENTOS

A Pati, por ser un ejemplo de trabajo, paciencia y perseverancia.

A Julio Arce por su apoyo y dirigir esta tesis a 1786 km de distancia (Madrid-Bregenz).

Esta tesis no hubiera podido llevarse a cabo sin el apoyo de personas que han mostrado su interés en este trabajo, facilitando material o dando consejos y recomendaciones a lo largo de estos años: Carina Delis-Feurle, Eduardo García Salueña, Diego García Peinazo, Lucía Domínguez, José Mariano González Vidal, Chistoph Indrist, Ingold Breuss (y la Musikschule Rankweil), Fernán del Val, Germán Labrador, Juan Bethencourt, Patricia, Rocío, Mariano y Salvador.

ÍNDICE

RESUMEN EN ESPAÑOL	9
RESUMEN EN INGLÉS (Summary)	13
1. INTRODUCCIÓN.....	17
1.1 Planteamiento y objetivos	19
1.2 Fuentes y metodología.....	21
1.2.1 Fuentes y estado de la cuestión	22
1.2.2 Análisis	38
1.2.3 Trabajo de campo.....	40
2. EL POP-ROCK Y EL ROCK PROGRESIVO EN LA ESPAÑA	
TARDOFRANQUISTA: UN PROBLEMA EN LA RECEPCIÓN.....	41
2.1 Desde los orígenes hasta el rock psicodélico: el mito del retraso del pop-rock en España.....	43
2.1.1 Industria discográfica, medios de comunicación y los primeros éxitos	48
2.1.2 Pop-rock español en los años sesenta. ¿Imitación o isomorfismo expresivo?	54
2.1.3 Causas de la difusión del pop-rock en España: de la política de la hispanidad al europeísmo	57
2.2 Segunda mitad de los años sesenta: el rock psicodélico	61
2.2.1 La llegada de la psicodelia a España.....	63
2.2.2 El temprano desarrollo del rock psicodélico en España	67
2.2.3 Las portadas de rock psicodélico	73
2.3 Cinco años de desfase en la producción del rock progresivo en España. ¿Mito o realidad?	77
2.3.1 Rock progresivo en España: 1970-1974	79
2.3.2 Rock progresivo en España: 1975-1976	83
2.3.3 La eclosión del rock progresivo en España: 1977-1980.....	85
2.4 El rock progresivo en España como contracultura a finales de los setenta: sí hay futuro.....	87

3. CANARIOS: DE LA MÚSICA BEAT AL ROCK PROGRESIVO	95
3.1 Canarios, desde los comienzos hasta la grabación de <i>Ciclos</i>	96
3.1.1 Comienzos: The Devil's Rock y Los Ídolos	97
3.1.2 Los Canarios: los primeros éxitos comerciales	100
3.1.3 Canarios como grupo de “música progresiva”: de <i>Libérate!</i> a <i>Canarios Vivos!</i>	109
3.1.4 Canarios y el proyecto de <i>Ciclos</i>	115
3.2 Características estilísticas de <i>Ciclos</i> como obra de rock progresivo.....	118
3.2.1 Análisis estilístico de <i>Ciclos</i>	120
3.2.1.1 Forma	122
3.2.1.2 Componente tímbrico e instrumentación	126
3.2.1.3 Virtuosismo	129
3.2.1.4 Armonía.....	131
3.3 El discurso de la autenticidad en la crítica y la valoración de <i>Ciclos</i>	132
4. ROCK PROGRESIVO COMO CONTRACULTURA: CICLOS COMO CASO PARADIGMÁTICO	139
4.1 Introducción y marco conceptual	140
4.1.1 Cultura, cultura hegemónica y subcultura.....	140
4.1.2 Contracultura	142
4.1.3 El movimiento contracultural en España.....	147
4.2 <i>Ciclos</i> como expresión del movimiento contracultural	154
4.2.1 Crítica social y política	157
4.2.1.1 Naturaleza contra tecnología: la idea del paraíso frente a la sociedad industrial	158
4.2.1.2 Alienación y estado policial.....	165
4.2.1.3 Utopía y cambio político	176
4.2.2 Espiritualidad e influencia de las religiones orientales	178
4.3 Música académica en <i>Ciclos</i> : un proceso de bricolaje.....	193
4.3.1 La música académica en el pop-rock	193

4.3.1.1 Ejemplos en el pop-rock anglosajón y europeo	196
4.3.1.2 Ejemplos en el pop-rock español.....	198
4.3.2 Reutilización de la cultura parental y bricolaje en <i>Ciclos</i>	203
4.3.3 Bricolaje en <i>Ciclos</i> desde el análisis musical: cinco estrategias	210
4.3.3.1 Adaptación aproximada.....	211
4.3.3.2 Adaptación para voz	213
4.3.3.3 Adaptación con variaciones	218
4.3.3.4 Adaptación junto a fragmentos de nueva composición	219
4.3.3.5 Nueva composición a partir de una adaptación.....	221
5. ISOMORFISMO EXPRESIVO EN LOS COMIENZOS DEL POP-ROCK Y EL ROCK PROGRESIVO EN ESPAÑA.....	225
5.1 Aculturación, hibridación, transculturación y entramado cultural	226
5.2 The Canaries como ejemplo paradigmático de entramado cultural.....	230
5.3 Isomorfismo expresivo en el pop-rock español.....	236
5.3.1 El concepto de patrimonio y los estereotipos musicales españoles	238
5.4 Ampliando la terminología: isomorfismo expresivo homogéneo y heterogéneo.....	247
5.4.1 Isomorfismo expresivo homogéneo.....	250
5.4.1.1 Los Brincos: “Flamenco”	252
5.4.1.2 Smash: “El garrotín”	259
5.4.2 Isomorfismo expresivo heterogéneo	269
5.4.2.1 Fusioon: “Ya se van los pastores”	269
5.5 Isomorfismo expresivo en <i>Ciclos</i>	276
5.5.1 ‘Serenata extravagante’	276
5.5.2 ‘Ballet de sombras’.....	281
CONCLUSIONES	287
BIBLIOGRAFÍA	295
DISCOGRAFÍA.....	309
ANEXOS	323

RESUMEN EN ESPAÑOL

Este trabajo ha pretendido ser una contribución a una incipiente línea de investigación desarrollada desde la universidad española en torno a la música popular urbana. Aunque el estudio se ha centrado principalmente en el análisis del trabajo discográfico de Canarios, titulado *Ciclos* (1974), las conclusiones y nuestro trabajo podrán servir para futuros estudios sobre la música popular, en general, y el rock progresivo en España, en particular.

Se han empleado tres procesos metodológicos principales: la lectura de las fuentes que han tratado el tema del rock progresivo, el pop-rock español, la contracultura en España y los procesos en los cambios musicales; el segundo integra el análisis musical, tanto de las formas musicales de expresión como de las formas paramusicales; y el tercero ha sido el trabajo de campo, que ha constado principalmente de una entrevista grabada en audio y video al principal creador de *Ciclos* (Eduardo Bautista).

El primer objetivo de nuestro trabajo ha sido contrastar la idea de “retraso” del pop-rock español (un desfase que supuestamente sería solamente superado a partir del cambio político a finales de los años setenta) y que ha calado en un sector de la prensa musical. A partir de mediados de la década de los sesenta el pop-rock español fue asimilando las nuevas modas y corrientes estilísticas que se estaban produciendo en Estados Unidos y el resto de Europa. En España se produjeron muchos cambios sociales y culturales: el rock psicodélico y la ideología

contracultural del movimiento hippie se introdujeron en nuestro país; acontecieron cambios en lo musical y social en la esfera de la música pop-rock, cambios sin los cuales no se podría explicar la producción de rock progresivo español en la siguiente década.

La tardía eclosión del rock progresivo en España a finales de los años setenta también ha sido explicada como resultado de un supuesto desfase. Hemos argumentado que este decalaje no está motivado por el desfase del pop-rock español. El rock progresivo sirvió como catalizador para una parte de la juventud que quería una revolución social en España a finales de los años setenta que se identificaba cada vez más con la ideología contracultural que se había configurado desde finales de la década anterior. Pese a la crisis económica, la muerte de Franco y la apertura del esperanzador proceso de transición democrática permitía pensar que había una esperanza en el futuro. La posibilidad de realizar un proyecto nuevo explicaría que el rock progresivo —en cuanto subgénero musical cuyo marco ideológico es utópico y contracultural— tuviera precisamente una eclosión de producción a finales de la década de los setenta en España.

Hemos analizado estilísticamente la trayectoria del grupo Canarios para así poder entender la publicación de un disco tan ambicioso como *Ciclos* —en cuanto caso paradigmático del rock progresivo español—. A través de este análisis hemos detectado un anhelo de “evolución” que está en concordancia con la idea de “progreso” musical en el ámbito de la música pop-rock de finales de los sesenta; y que provocó una búsqueda de la complejidad musical y una apertura estilística acompañada por la influencia de la ideología contracultural.

Uno de los objetivos principales ha sido estudiar cómo se articulan las relaciones entre la ideología contracultural y música popular a través de uno de los discos más emblemáticos del rock progresivo español. El marco ideológico que inspira *Ciclos* se configura a través de los aspectos más importantes de la contracultura descritos por Theodore Roszak y las ideas centrales del pensamiento de Herbert Marcuse. Para entender estas relaciones hemos analizado tanto parámetros musicales como formas paramusicales de expresión, centrandó nuestro trabajo en aquellos aspectos que reflejaban la ideología contracultural y teniendo en cuenta su contexto (un año antes de que muriera Francisco Franco y comenzara el cambio político). Aspectos como una espiritualidad ecléctica toman un papel más

importante en el caso español, ya que contrasta y se opone dialécticamente a la ideología nacionalcatólica que todavía estaba presente en 1974. Los elementos descriptivos de la sociedad militar y el estado policial que representaba el franquismo son criticados, o parodiados —no solo a través de las letras o el texto del programa, sino mediante el empleo de recursos musicales— junto a otras temáticas tomadas de la ideología contracultural. Estas temáticas se agudizan en el caso español debido a la falta de libertades sociales y políticas.

Otro de los objetivos planteados será estudiar cómo se configura la adaptación de una obra académica como *Los conciertos para violín Op. 8* de Antonio Vivaldi dentro de la esfera del rock progresivo. Para ello hemos empleado el concepto de bricolaje, utilizado por Hebdige, con el fin de detectar qué elementos pertenecientes a la cultura parental son reutilizados y reubicados en el trabajo de Canarias para realizar una crítica a la cultura hegemónica. También hemos analizado cinco estrategias presentes en la adaptación llevada a cabo en *Ciclos* que podrían servir como modelo para otros análisis de piezas similares.

Otro de nuestros objetivos principales será entender cómo se desarrolla el pop-rock en España durante el tardofranquismo y cómo es adaptado por los músicos desde la realidad española. Su desarrollo acontece de un modo dialéctico entre los elementos estilísticos de los distintos subgéneros de la música pop-rock y los elementos estilísticos de lo que se considera el “patrimonio musical español” y sus estereotipos. Para analizar y explicar este proceso hemos empleado el concepto de isomorfismo expresivo en lo musical, desarrollado por Motti Regev. Nos hemos servido del trabajo de Celsa Alonso —entre otros autores— para detectar cuáles son los rasgos o elementos que podrían definir lo que se considera la cultura musical española y cómo se va fraguando el proceso por el cual se construye la supuesta identidad nacional (evitando cualquier manejo esencialista de estos términos).

Hemos propuesto una ampliación de la terminología para diferenciar entre dos categorías de isomorfismo expresivo que puedan definir de un modo más preciso este proceso, empleando por analogía categorías químicas para designar los distintos tipos de mezcla: isomorfismo expresivo homogéneo e isomorfismo expresivo heterogéneo.

RESUMEN EN INGLÉS (Summary)

This work intends to contribute to an incipient line of investigation developed by Spanish Universities around popular urban music. Whilst this study mainly focuses on the analysis of the album by the band Canarios entitled *Ciclos* (1974), it could serve as a basis for future studies on popular music, in general, and Spanish progressive rock in particular.

Three methodologies were used: first, a desk-review of sources on the topic of progressive rock, Spanish pop-rock and counterculture, as well as processes of musical change; second, an analysis of musical and para-musical forms of expression; and third, field work consisting in an audio and video interview with the main author of *Ciclos*.

The first objective of this work was to contrast the emergence of progressive rock in Spain with the idea of “delay” in Spanish pop-rock, which would purportedly only be overcome with the political changes of late 70’s. In fact, after mid-70’s, Spanish pop-rock started assimilating new trends from the USA and the rest of Europe. At that time, Spain was experiencing many social and cultural changes: psychedelic rock and the counterculture ideology of the hippy movement were introduced as well as musical and social changes in pop-rock music. Without them, it would not be possible to understand Spanish progressive rock in the following decade.

The tardy emergence of progressive rock in Spain in the late 70's had also been explained by a purported time-lag. This study argues that this time-lag is not the result of the backwardness of the Spanish pop-rock. Progressive rock was a catalyser for a segment of Spanish youth that longed for a social revolution. They increasingly identified themselves with the counterculture ideology that had emerged by the end of the previous decade. Despite the financial crisis, both the death of Franco and the beginning of an inspiring process of transition to democracy contributed to the thought that there was hope for the future. The possibility of engaging in a brand-new project explains that progressive rock—as music subgenre, whose ideological frame is utopic and countercultural—emerged precisely at the end of the 70's.

The trajectory of the band *Canarios* is analysed in order to understand the ambitious publication of their album *Ciclos*, a paradigmatic case of Spanish progressive rock. This analysis identified a longing for “evolution” that corresponds to the idea of musical “progress” in the music of late 60's. This coupled with the influence of the counterculture ideology, would trigger the search for musical complexity and stylistic openness that characterise progressive rock.

One of the main objectives of this work was to study the interrelation between counterculture ideology and popular music through one of the most emblematic albums of the Spanish progressive rock. *Ciclos'* ideological frame is inspired by the most important aspects of counterculture described by Theodore Roszak as well as the core ideas of Herbert Marcuse. To understand these interrelations, musical parameters as well as para-musical forms of expression were analysed, focusing in those aspects that reflect the counterculture ideology in that context (one year before the death of Francisco Franco and the beginning of the Spanish political change). Aspects such as an eclectic spirituality play a more important role in the Spanish case as it contrasts and dialectically opposes the national-catholic ideology already present in 1974. The elements that describe the military society and the policy state that represents the Franco times (*franquismo*) are criticized, or parodied, not only through the lyrics and the text of the program, but also through the use of musical resources and other themes taken from the counterculture ideology.

Other objective was to study how an academic work like *Violin Concert Op. 8* of Antonio Vivaldi was adapted in progressive rock. For that, concept of *bricolage* by Dick Hebdige was used to detect which elements belonging to the parental culture are reutilised and relocated in the work of Canarios to criticise the hegemonic culture. Five strategies that are present in the adaptation carried out in *Ciclos* were analysed, which could be used as model for the analysis of similar pieces.

Additionally, this work aims at understanding how pop-rock developed in Spain during the late Franco times (*tardofranquismo*) and was adapted by musicians from the perspective of the Spanish reality of that time. Its development occurs in a dialectic manner between stylistic elements of the different sub-categories of pop-rock music and stylistic elements considered to be “Spanish cultural heritage” and its serotypes. To analyse and explain this process, the concept of expressive isomorphism in music was used as developed by Motti Regev and the work of Celsa Alonso –among other authors–. This helped identify the features that define what is considered to be the *Spanish musical culture* and how the process by which the supposed *national identity* was built up, avoiding any essentialist use of those terms.

Finally, a broadening of the terminology was proposed to differentiate between two categories of expressive isomorphism to define in a more precise manner this process. By analogy, chemical categories to designate different types of mixtures were used: homogeneous expressive isomorphism and heterogeneous expressive isomorphism.

1. INTRODUCCIÓN

La música popular es el fenómeno musical que más presencia tiene en nuestra sociedad. Dentro de la música popular urbana es el pop-rock y sus subgéneros derivados los que tienen mayor divulgación y presencia en los medios de comunicación. El rock progresivo no es hoy día el subgénero más popular dentro de las múltiples vertientes que han derivado del rock, pero sí fue uno de los más relevantes en la primera mitad de los años setenta. Grupos como Emerson Lake and Palmer, Yes, Pink Floyd, Jethro Tull o Genesis alcanzaron los primeros puestos en las listas de ventas de discos, ofrecieron conciertos para grandes audiencias y tuvieron una presencia importante en los medios de comunicación. Otros grupos, que no obtuvieron tanta repercusión, como Henry Cow, Van der Graaf Generator, o Soft Machine –por citar solo algunos– han seguido despertando el interés de los aficionados durante más de cuatro décadas.

Este subgénero tuvo también un interesante desarrollo en España, aunque desconocido hoy día en comparación con los grupos anglosajones, gracias a grupos como Bloque, Canarias, Crack, Granada, Fusioon, Ibio, Iceberg, Máquina!, Música Urbana, Storm, Triana o Vega entre muchos otros. El rock progresivo ha sufrido en nuestro país un injusto silenciamiento por gran parte de la prensa musical y de los estudios académicos en los últimos treinta años. Esta situación está siendo corregida desde hace poco gracias al trabajo de algunos investigadores y a un cierto *revival* del

subgénero bajo el paraguas de las nuevas tecnologías y el intercambio de información que facilita Internet.

Como músico y aficionado a la música pop-rock, el rock progresivo siempre ha despertado mi curiosidad y con este trabajo he intentado colaborar para cubrir el vacío que existe en torno a uno de los subgéneros de la música pop-rock más interesantes de nuestro país. Curiosamente, muchos discos de rock progresivo español están altamente valorados por los aficionados en el ámbito internacional y, dentro de ellos, el disco de Canarias es, sin duda, uno de los ejemplos que más ha trascendido de toda la discografía nacional.

También consideré estimulante enfocar el análisis de este trabajo discográfico de Canarias, titulado *Ciclos*, y su contexto en relación con el movimiento contracultural. La complicada pero esperanzadora situación sociopolítica que atravesaba el país en aquel momento y el mensaje contracultural que parecía albergar el disco despertó mi interés al comienzo del trabajo y lo ha afianzado a lo largo del desarrollo de éste. La trayectoria de Canarias sirve también como paradigma del desarrollo de la música pop-rock en España hasta mediados de la década de los 70: desde la llegada del rock and roll, pasando por el beat, el rock psicodélico y el soul, hasta llegar al rock progresivo. Este grupo ejemplifica cómo las distintas corrientes musicales juveniles se fueron desarrollando en España, de un modo peculiar pero sin apenas desfase, al contrario de lo que generalmente es considerado, con respecto a otros países europeos.

Esta tesis supone la continuación del trabajo *Ciclos en el contexto del rock progresivo*, presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados dentro del programa de Doctorado “La música en España e Hispanoamérica: Métodos y técnicas actuales de la investigación” (Universidad Complutense de Madrid), bajo la tutela de Julio Arce y defendido en septiembre de 2010. También se han desarrollado aspectos que fueron esbozados en las ponencias *Rock progresivo y contracultura en España durante los últimos años de la dictadura franquista*, en el “XVII Congreso Internacional de la IASPM” (junio de 2013), e *Isomorfismo expresivo y rock progresivo en España. Ampliando la terminología*, dentro del “II Encuentro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos” (febrero de 2014).

Además de mi formación como musicólogo, ha contribuido a este estudio mi experiencia como guitarrista, arreglista y compositor. Dentro de la música pop-rock

he podido editar algunos trabajos discográficos y mi experiencia como músico en estudios de grabación, así como la realización de multitud de conciertos dentro de la escena del pop-rock han contribuido a ampliar mi visión y conocimientos sobre esta materia. También mi trabajo como profesor de guitarra desde hace seis años en la Musikschule Rankweil (Austria), en la que también he dirigido *workshops* con bandas de pop-rock y jazz, ha enriquecido mi conocimiento sobre el funcionamiento de las formaciones de pop-rock, la técnica y el lenguaje de los distintos instrumentos asociados a esta esfera.

1.1 Planteamiento y objetivos

Este trabajo está dividido en tres bloques principales en los que nos hemos planteado unos objetivos que exponemos a continuación:

1. El primer bloque incluye el segundo y tercer capítulos, que funcionan a modo de contextualización de la música pop-rock hasta la eclosión del rock progresivo y la trayectoria de Canarias. En el segundo capítulo realizamos una sintética contextualización del pop-rock español hasta finales de la década de los años setenta (centrándonos en los inicios, el beat, el rock psicodélico y el rock progresivo). Uno de nuestro objetivos será analizar cómo se desarrolla el pop-rock en España e intentar contrastar la idea de “retraso” del pop-rock español que ha calado en la prensa musical, un desfase que supuestamente sería solamente superado a partir del cambio político a finales de los años setenta. La escucha y lectura de distintas fuentes nos daba a entender que esta percepción era infundada por lo que intentaremos poner en cuestión y analizar aspectos del desarrollo de la música pop-rock española en relación a este problema.

La tardía eclosión del rock progresivo en nuestro país a finales de los años setenta también ha sido explicada como resultado de este desfase. Otro objetivo secundario de nuestro trabajo será dilucidar si esta hipótesis es cierta o si este desfase estaría motivado por otras razones.

Uno de los objetivos de este bloque –que desarrollamos en el tercer capítulo– será entender la trayectoria de Canarias en su contexto musical. Analizaremos

estilísticamente la trayectoria del grupo para así poder entender la publicación de un disco tan ambicioso como *Ciclos* en el panorama español. También realizaremos una síntesis de las características estilísticas y las definiciones del rock progresivo, que nos servirán para articular el análisis estilístico de *Ciclos* y su recepción.

2. El segundo bloque lo conforma el cuarto capítulo. Uno de los objetivos principales de este capítulo será estudiar cómo se articulan las relaciones entre la ideología contracultural y la música popular a través de uno de los discos más emblemáticos del rock progresivo español. *Ciclos* se publica un año antes de la muerte de Franco, justo cuando la juventud española se mostró —seguramente— más contestataria y politizada que nunca. Debido a que la situación política española era totalmente diferente y peculiar a la de otros países occidentales en los que se desarrolló este subgénero, intentaré estudiar los aspectos musicales y las formas paramusicales de expresión y sus relaciones con la ideología contracultural teniendo en cuenta el contexto español.

Otro de los objetivos planteados será estudiar cómo se configura la adaptación de una obra académica como *Los conciertos para violín Op. 8* de Antonio Vivaldi dentro de la esfera del rock progresivo. Este aspecto es uno de los más interesantes de *Ciclos*, e intentaremos estudiar qué papel y significado tiene esta reelaboración. Analizaremos las distintas estrategias llevadas a cabo por Canarios para realizar esta adaptación, ya que tras la primera escucha del disco es evidente que la intención no es solo la de reinterpretar la partitura original con instrumentos de la música pop-rock: las variaciones son múltiples y la obra de Vivaldi queda totalmente reelaborada dentro de una obra nueva y original. Partiendo de la idea de bricolaje, trataremos la obra de Vivaldi como un símbolo de la cultura parental que es resignificado y reubicado por Canarios en un contexto nuevo.

3. El tercer y último bloque está conformado por el quinto capítulo. Uno de nuestros objetivos principales será entender cómo se desarrolla el pop-rock en España durante el tardofranquismo y cómo este género musical importado es adaptado por los músicos desde la realidad española. En la prensa musical y en la opinión pública ha calado la idea de que el pop-rock español del tardofranquismo fue un “calco” de las corrientes y grupos extranjeros. Pero escuchando a fondo las

distintas manifestaciones del pop-rock español durante estos años y consultando otras fuentes se puede intuir que nada está más lejos de la realidad: estereotipos españoles serán introducidos desde comienzos de la década de los sesenta por los grupos de pop-rock y esta será una de las características más relevantes de la mayoría de grupos de rock progresivo español. Analizar cómo se realiza este intercambio y esta negociación será uno de nuestros objetivos principales. Estudiaremos este proceso siguiendo el modelo, planteado por el sociólogo Motti Regev, del isomorfismo expresivo en el pop-rock. En este capítulo propondremos una ampliación de la terminología a través del análisis de tres ejemplos musicales pertenecientes al subgénero del rock progresivo (“El garrotín” de Smash, “Ya se van los pastores” de Fusioon y dos secciones de *Ciclos*: ‘Serenata extravagante’ y ‘Ballet de Sombras’) y una canción del beat español (“Flamenco” de Los Brincos).

El marco teórico básico para desarrollar nuestro estudio está ubicado al comienzo de los dos bloques principales dedicados al análisis, para entender mejor estos y no romper la continuidad en la lectura. Así, en el tercer capítulo dedicaremos un apartado a las definiciones de los términos de cultura, contracultura y subcultura. Repasamos también los caminos de entrada del movimiento contracultural en España. En otro apartado de este capítulo introduciremos los conceptos de bricolaje y cultura parental. En el quinto capítulo presentaremos un repaso a la terminología empleada para analizar procesos de cambio musical y explicaremos el concepto de isomorfismo expresivo en lo musical y nuestra propuesta terminológica.

1.2 Fuentes y metodología

Para la realización de este trabajo se han empleado tres procesos metodológicos principales: el primero ha sido la lectura de las fuentes que han tratado el tema del rock progresivo, el pop-rock español, la contracultura en España y los procesos en los cambios musicales; el segundo integra el análisis musical, tanto de las formas musicales de expresión como de las formas paramusicales; y el tercero ha sido el trabajo de campo.

1.2.1 Fuentes y estado de la cuestión

La literatura que versa sobre el pop-rock es hoy día muy numerosa y amplia, sobre todo en lengua inglesa. Los estudios de musicólogos como Peter Wicke, Philip Tagg, Simon Frith, Franco Fabri o Richard Middleton, por citar algunos muy representativos, crearon una base sólida desde la década de los años setenta para que el estudio de la música popular se haya desarrollado ampliamente en estas últimas cuatro décadas dentro del ámbito académico. Resultado de esto fue la creación de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) en 1981 y de su rama latinoamericana en el año 2000. En el caso de España también ha habido un incremento en las aportaciones al estudio de la música popular, sobre todo gracias al papel desempeñado por la SIBE, fundada en 1991, y la incorporación del estudio de las músicas populares en los planes de estudio de la universidad.

Rock Progresivo

El caso del rock progresivo, si bien no es el subgénero del que más estudios se han realizado, ha despertado un interés en varios musicólogos, que ha dado lugar a la publicación de varios trabajos académicos. En primer lugar, hay que destacar la labor realizada por Edward Macan, uno de los primeros en estudiar el rock progresivo desde una perspectiva musicológica. Este autor ha tenido gran influencia en nuestro trabajo a través de su libro *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*¹, publicado en el año 1997. En él realiza un completo estudio del subgénero en relación con el movimiento contracultural y un completo análisis de su estilo a través de los parámetros musicales, visuales y las letras de las canciones; también lleva a cabo un análisis de cuatro ejemplos del rock progresivo anglosajón: *Tarkus* de Emerson Lake & Palmer, *Close o the Edge* de Yes, “Frith of Fith” de Genesis y *Wish You Were Here* de Pink Floyd. Una base fundamental para nuestro trabajo ha sido su análisis sobre la contracultura y su relación con el género. La

¹ Macan, Edward: *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*, New York, Oxford University Press, 1997.

espiritualidad y las distopías de George Orwell y Aldous Huxley, temáticas presentes en el rock progresivo español, concretamente en *Ciclos*, se analizarán desde los presupuestos que utiliza Macan en su trabajo. La definición estilística del género a través de distintos parámetros musicales (timbre, formas clásicas, virtuosismo y armonía modal), expuesta por Macan, ha sido de gran utilidad para el análisis del estilo de *Ciclos*, junto a dos de sus capítulos que giran en torno a la sociología y la recepción de este subgénero.

El sociólogo y profesor de filosofía Bill Martin también ha tenido mucha relevancia con su libro *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock*². En él no solo realiza una interesante historia y contextualización del subgénero, sino que elabora un marco teórico en el que analiza aspectos como la creatividad, la idea de utopía y algunas corrientes filosóficas relacionadas con el rock progresivo. También aborda temas como la recepción e intenta hacer una definición del subgénero, cuyas conclusiones valoraremos a lo largo de nuestro trabajo. Las ideas de “utopía” y “futuro”, puestas en relación con el rock progresivo, serán centrales en nuestro análisis del caso español y nos servirán para entender las causas del apogeo del género en nuestro país a finales de la década de los setenta. También debemos citar su libro *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*³ en el que, aunque también trata aspectos del rock progresivo en general, se centra principalmente en el trabajo del grupo Yes.

Del musicólogo John Covach tenemos que destacar “Progressive Rock, Close to the Edge and the Boundaries of Style”⁴, en el que realiza un interesante análisis musical y estructural de este tema multiseccional. Covach señala cómo el trabajo del grupo Yes se coloca en los “límites” entre la música popular y la música académica debido al empleo de una forma estructural proveniente de la tradición clásica y a las referencias a la novela *Siddhartha* del escritor alemán Hermann Hesse. Su artículo “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock”⁵ ha sido importante en nuestro estudio por la definición de

² Martin, Bill: *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock*, Chicago, Open Court, 1998.

³ Martin, Bill: *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*, Chicago, Open court, 1996.

⁴ Covach, John: “Progressive Rock, Close to the Edge and the Boundaries of Style”, *Understanding Rock: essays in musical analysis*, John Covach & Graeme M. Boone (eds.), New York, Oxford University Press, 1997, pp. 3-33.

⁵ Covach, John: “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early

lo que él denomina la “estética hippie” que, entre otros aspectos, pone en relación el rock progresivo con temáticas contraculturales en las letras de las canciones.

Tenemos que resaltar la figura de Allan F. Moore quien en *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*⁶ ha realizado un importante estudio sobre aproximaciones analíticas y cuestiones estéticas en torno al género. También dedica un capítulo a, como él lo define, los distintos estilos del rock progresivo y sus significados. Algunos aspectos que trata en relación a la recepción del rock progresivo y a la crítica a la dicotomía entre “música negra” como “sentida” y la “música blanca” como “pensada”, se tendrán en cuenta en nuestro estudio. Otras publicaciones que destacamos de este autor son “Jethro Tull and the Case for Modernism in Mass Culture”⁷ y “Authenticity as Authentication”⁸, esta última centrada en el concepto de autenticidad en la música pop-rock, que también estará presente en nuestras consideraciones sobre algunas declaraciones de Eduardo Bautista.

La musicóloga Sheila Whiteley ha realizado también un trabajo en el que relaciona el rock de finales de los sesenta y comienzos de los setenta con el movimiento contracultural. En su libro *The Space Between the Notes. Rock and the Counterculture*⁹ lleva a cabo un interesante trabajo a través del análisis de canciones de Pink Floyd, Cream, Jimi Hendrix, The Rolling Stones y The Beatles. La relación que la autora hace de las características estilísticas del rock progresivo como “opositoras” a la del “mainstream pop” nos servirá para configurar aspectos de la intención contracultural de *Ciclos*. También tenemos que citar su artículo “Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix”¹⁰.

Progressive Rock” [en línea], 1998, <http://www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/covacheng.pdf> [Consulta: 18 julio 2015].

⁶ Moore, Allan F.: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 1991.

⁷ Moore, Allan F.: “Jethro Tull and the Case for Modernism in Mass Culture”, *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore, New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 158-172.

⁸ Moore, Alan: “Authenticity as Authentication”, *Popular music*, vol. 21, n° 2, 2002, pp. 209-223.

⁹ Whiteley, Sheila: *The Space Between the Notes. Rock and the Counterculture*, New York, Routledge, 1992.

¹⁰ Whiteley, Sheila: “Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix”, *Popular Music*, vol. 9/1, Cambridge University Press, 1990, pp. 37-60.

Presente en nuestro trabajo estará el libro de Joe Stuessy *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*¹¹ el cual, aunque no sea un estudio centrado en el rock progresivo, trata algunos temas que nos conciernen. En su libro configura una historia de la música pop-rock y su desarrollo estilístico a través de los grupos más célebres. En uno de sus capítulos propone, aunque de un modo breve y sin desarrollar, seis tipos de relaciones entre la música académica y la música pop-rock¹². Tendremos en cuenta este capítulo en nuestro propósito de analizar el acercamiento que realiza Canarios a los *Cuatro conciertos para violín Op. 8* de Antonio Vivaldi.

Siguiendo con el asunto de la utilización de las músicas académicas, tenemos que destacar el artículo de Eric Hung “Hearing Emerson, Lake, and Palmer Anew: Progressive Rock as Music of Attractions”, en el que se analiza la célebre adaptación de Emerson Lake and Palmer de la obra de Mussorgsky siguiendo el concepto de “cinema of attractions” formulado por Tom Gunning¹³. En el mismo orden de cosas es interesante el artículo de Nors S. Josephson: “Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock”, en el que se analiza cómo algunos grupos de rock progresivo emplean formas estructurales y recursos compositivos de la música académica¹⁴. Relacionado con este contacto entre la música académica y el pop-rock hay que destacar también el libro de Janell R. Duxbury *Rockin' the Classics and Classicizin' the Rock. A Selectively Annotated Discography* que, aunque no es un estudio musicológico, nos servirá de fuente para detectar ejemplos en los que se adaptan obras del repertorio académico¹⁵.

Volviendo al rock progresivo, es importante que citemos el libro *The Music's all that Matters. A History of Progressive Rock* de Paul Stump, en el que se hace un interesante y amplio repaso histórico del rock progresivo desde sus inicios hasta las

¹¹ Stuessy, Joe: *Rock and roll. Its History and Stylistic Development*, New Jersey, Prentice-Hall, 1994.

¹² *Ibíd.*, pp. 274-276.

¹³ Hung, Eric: “Hearing Emerson, Lake, and Palmer Anew: Progressive Rock as Music of Attractions” *Current Musicology*, n.º 79-80, New York, Columbia University, 2005, pp. 245-259.

¹⁴ Nors S. Josephson: “Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock”, *The Musical Quarterly*, vol. 76, n.º 1, New York, Oxford University Press, pp. 67-92.

¹⁵ Duxbury, Janell R.: *Rockin' the Classics and Classicizin' the Rock. A Selectively Annotated Discography: Second Supplement*, Philadelphia, Xlibris, 2000.

variantes que se han dado a comienzos del siglo XXI¹⁶. Y el libro de Paul Hegarty y Martin Halliwell *Beyond and Before. Progressive Rock Since the 1960s*, en el que, tras trazar la historia del rock progresivo, se detiene en aspectos interesantes para el análisis del subgénero: el proceso de la extensión de la forma musical, el álbum conceptual o la fusión con otros estilos musicales¹⁷.

Otros trabajos de gran interés en relación al rock progresivo, de menor influencia en nuestro trabajo pero que nos gustaría nombrar, son las publicaciones “Come Sail Away and the Commodification of Prog Lite”¹⁸ de Kevin Holm-Hudson, “Yes, ‘Awaken’, and the Progressive Rock Style”¹⁹ de John R. Palmer, “Can you Still Keep your Balance?: Keith Emerson’s Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom”²⁰ de Akitsugu Kawamoto y “Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines”²¹ de Chris Atton.

Pop-rock y rock progresivo en España

Los trabajos musicológicos no son muy abundantes en relación al rock progresivo español aunque, desde hace unos años, se están empezando a realizar trabajos académicos sobre este subgénero. Tenemos que destacar al musicólogo Eduardo García Salueña que ha realizado en los últimos seis años un trabajo riguroso y pionero sobre el rock progresivo español y, en especial, sobre los grupos y escenas del norte de España. En su artículo “Rock progresivo español de los 70:

¹⁶ Stump, Paul: *The Music’s All That Matters. A History of Progressive Rock*, Chelmsford, Harbour Books, 2010.

¹⁷ Hegarty, Paul y Halliwell, Martin: *Beyond and Before. Progressive Rock Since the 1960s*, New York, Continuum, 2011.

¹⁸ Holm-Hudson, Kevin: “Come Sail Away and the Commodification of Prog Lite”, *American Music*, vol. 23, n.º 3, University of Illinois Press, pp. 377-394.

¹⁹ Palmer, John R.: “Yes, ‘Awaken’, and the Progressive Rock Style”. *Popular Music*, vol. 20, n.º 2, New York, Cambridge University Press, pp. 243-261.

²⁰ Kawamoto, Akitsugu: “Can You Still Keep Your Balance?: Keith Emerson’s Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom”, *Popular music*, vol. 24, n.º 2, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 223-244.

²¹ Atton, Chris: “Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines”, *Popular Music*, vol. 20, n.º1, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 29-46.

análisis e interpretación de sus parámetros musicales”²² realiza un primer acercamiento a sus características; también lleva a cabo una buena síntesis de las características del rock sinfónico, que utilizaremos como punto de partida en este trabajo. En “Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón”²³, se centra en el trabajo de este grupo de rock progresivo asturiano y señala cómo los componentes regionalistas sirven para estructurar el discurso de muchas bandas del subgénero en la segunda mitad de la década de los setenta en España. Este artículo nos servirá para entender cómo se fragua el regionalismo y su función como elemento descentralizador. De gran importancia es su tesis doctoral *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: la zona norte*²⁴, primer trabajo exhaustivo en torno al rock progresivo español. García Salueña elabora una completa síntesis de las distintas definiciones del rock progresivo desde el punto de vista formal; seguidamente hace un trabajo de recopilación de datos y un análisis profundo y minucioso del rock progresivo de Galicia, Asturias y Cantabria; también muestra de forma exhaustiva los trabajos en torno al rock progresivo. Su trabajo servirá también de punto de partida en nuestra investigación en muchos aspectos.

Diego García Peinazo es otro investigador que está desarrollando los primeros trabajos académicos sobre el rock andaluz. Su artículo “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”²⁵ nos ha sido útil para entender cómo el subgénero es empleado para reforzar la identidad andaluza y los conflictos que esta construcción produce al compartir elementos con la identidad española y el uso artificial del flamenco como elemento unificador de toda la región de Andalucía.

²² García Salueña, Eduardo: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 18, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 187-208.

²³ García Salueña, Eduardo: “Rock Progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n.º 2, Madrid, SEDEM, 2009, pp. 591-602.

²⁴ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: la zona norte*, dirigida por Celsa Alonso, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2014.

²⁵ García Peinazo, Diego: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”, *Musiker. Cuadernos de música*, n.º 20, 2013, pp. 304-308.

También tenemos que citar el trabajo de Julio Ogas “Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada”²⁶. Ogas analiza dos ejemplos del rock nacional argentino y los pone en relación con algunos aspectos de la ideología contracultural hippie. En este trabajo emplea el concepto de tópico icono-indexical de Raymond Monelle, que nos ha servido como modelo para realizar el análisis de algunos aspectos de *Ciclos*.

El historiador Pepe García Lloret realiza en *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)* un estupendo repaso a la producción de rock psicodélico y el movimiento hippie en España. Este trabajo será empleado para configurar parte del primer capítulo dedicado a la contextualización del pop-rock español durante la década de los 60. En el apartado que dedica al movimiento underground en España comenta algunos de los cauces por los que el movimiento hippie entró en nuestro país. En relación al rock psicodélico es interesante destacar el artículo de Eduardo Clavo Rodríguez “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock” en el que se analizan los elementos gráficos que han configurado la iconografía de este subgénero²⁷.

Dentro de las publicaciones españolas hay que reseñar la recopilación de artículos sobre el rock progresivo en el libro *Más allá del Rock*²⁸. De esta publicación destacamos las aportaciones de Julián Ruesga y Bono en los capítulos “Intercambios”²⁹ y “Conclusión a modo de intermedio y apostilla”³⁰, cuya definición del subgénero, como una actitud creativa más que como un estilo definido, será comentada en este trabajo del mismo modo que su apartado dedicado a la cultura juvenil, psicodelia y underground.

Dentro de las obras de divulgación que han tratado el rock progresivo en España tenemos que citar a Antonio José Barroso Rivera con su libro *Enciclopedia de*

²⁶ Ogas, Julio: “Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada”, *Revista argentina de musicología*, n.º 7, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, pp. 89-116.

²⁷ Rodríguez Clavo, Eduardo: “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 169-183.

²⁸ Ruesga Bono, Julián y Cambiasso Norberto (eds.): *Más allá del rock*, Madrid, INAEM, 2008.

²⁹ Ruesga Bono, Julián: “Intercambios”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 25-58.

³⁰ Ruesga Bono, Julián: “Conclusión a modo de intermedio y apostilla”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, p. 216.

*la música progresiva en España, 2002, y aún... una Odisea*³¹ en el que realiza un completo trabajo enciclopédico. Aporta multitud de referencias discográficas y descripciones que, aunque no están enfocadas al análisis y están escritas con un fin divulgativo, servirán de orientación a la hora de realizar la contextualización de este trabajo. En este sentido también tenemos que señalar los libros de Luis Clemente *Historia del rock sevillano*³², *Rock andaluz. Una discografía*³³ y de Jordi Sierra i Fabra *Historia y poder del “rock català”*³⁴ que sirven de referencias para la escenas de Andalucía y Cataluña respectivamente.

El libro *Rock Around Spain*³⁵, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, recoge distintos capítulos firmados por varios autores en los que se tratan diferentes temas —desde una perspectiva académica— en relación a la historia, la industria, las escenas y los medios de comunicación, que serán fundamentales para nuestra contextualización.

También debemos citar “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* de Héctor Fouce, que fue una de las primeras tesis doctorales realizadas en España en torno a la música pop-rock. Se trata de una lectura obligada para entender el pop-rock de la transición española, aunque en nuestra investigación matizaremos algunas de sus apreciaciones en relación a la idea de la significación de *La movida* en el contexto de la cultura juvenil española y su relación con el resto de los países desarrollados. Sus estudios sobre la industria discográfica, tanto en los capítulos de su tesis doctoral, como en el capítulo de *Rock Around Spain* firmado por el autor, serán importantes para nuestro trabajo.

El artículo de Paloma Otaola Gonzalez “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960”³⁶ se refiere a la

³¹ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva en España, 2002, y aún... una Odisea*, Castellar de la Frontera, Castellarte, 2007.

³² Clemente, Luis: *Historia del rock sevillano*, Sevilla, Máquina del Sur, 1996.

³³ Clemente, Luis: *Rock andaluz. Una discografía*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2006.

³⁴ Sierra i Fabra, Jordi: *Historia y poder del “rock català”*, Barcelona, Música de Nuestro Tiempo, 1977.

³⁵ Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

³⁶ Otaola González, Paloma : “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960” [en línea], *ILCEA*, <http://ilcea.revues.org/1421> [Consulta: 16 julio 2013].

difusión de estos géneros en España y defiende la tesis de que no hubo desfase en la asimilación de la música pop-rock ya desde comienzos de la década de los sesenta.

Otros libros, fuera del ámbito académico, que servirán para contextualizar nuestro trabajo y que ofrecen multitud de referencias en relación a la historia, los medios de comunicación, la industria musical y las discografías, han sido las siguientes obras: de Jesús Ordovás *Historia de la música pop española*³⁷, de Salvador Domínguez Bienvenido *Mr Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975*³⁸, José Miguel López *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*³⁹, Gerardo Irlés *¡Solo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*⁴⁰, José Ramón Pardo *Historia del pop español*⁴¹, y el libro del poeta Eduardo Haro Ibars sobre el *Gay Rock*⁴².

En relación a Canarias destacamos dos trabajos con planteamientos muy distintos que han tratado la trayectoria del grupo liderado por Eduardo Bautista. El artículo de Juan Bethencourt “Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarias: una banda de rock innovadora y progresista”⁴³, señala el alcance de la difusión que realizó la banda de la música soul en España. De reciente publicación ha sido el libro de Alejandro Ramos *Get on your knees, Siguiendo la pista de Canarias*⁴⁴, primer trabajo dedicado íntegramente al grupo. Contiene abundantes referencias históricas, biográficas, curiosidades y referencias a artículos de prensa. Este trabajo llena un vacío en relación a una de las bandas más interesantes de la historia del pop-rock español, aunque adolece de imparcialidad en algunos aspectos y debe ser leído teniendo cuenta el carácter explícitamente promocional que tiene algunos de sus pasajes.

³⁷ Ordovás, Jesús: *Historia de la música pop española*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

³⁸ Domínguez, Salvador: *Bienvenido Mr Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2002.

³⁹ López, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar, 2003.

⁴⁰ Irlés, Gerardo: *¡Solo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, Alianza, 1997.

⁴¹ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975.

⁴² Haro Ibars, Eduardo: *Gay Rock*, Madrid, Ediciones Jucar, 1975.

⁴³ Bethencourt, Juan: “Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarias: una banda de rock innovadora y progresista”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, VIII congreso de IASPM, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

⁴⁴ Ramos, Alejandro: *Get on your knees, Siguiendo la pista de Canarias*, Tenerife, Lágrimas y Rabia, 2014.

Contracultura

Para el estudio de las relaciones entre el movimiento contracultural y el rock progresivo son fundamentales, como ya hemos comentado, las aportaciones de autores como Macan, Martin, Whiteley, Covach, Lloret o Julio Ogas. En este trabajo pretendemos ampliar las fuentes y referencias para ofrecer un tratamiento original —aunque deudor de los autores anteriormente citados— y para poder relacionar nuestro estudio con el marco contracultural español.

Una fuente primordial para nuestro análisis es el libro de Theodore Roszak *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*⁴⁵, que nos ha servido para entender la ideología del movimiento contracultural y sus temáticas principales; a partir de este trabajo determinaremos cuáles están presentes en *Ciclos*, cuál es su contexto y qué significado podían tener en el momento en que fue publicado el disco. Esto ha sido fundamental porque pensamos que el movimiento contracultural ocupa gran parte del marco ideológico del disco de Canarias.

Otra fuente destacable es la obra de Herbert Marcuse, uno de los padres intelectuales del movimiento contracultural y de las revueltas estudiantiles europeas de finales de la década de los sesenta. La lectura de obras como *El hombre unidimensional*⁴⁶, *Eros y civilización*⁴⁷, o *Un ensayo sobre la liberación*⁴⁸ han servido para comprender mejor este movimiento y su contexto ideológico. También ha sido útil el artículo de M. Carmen López Sáenz “La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse”⁴⁹, en el que se realiza una buena síntesis de uno de los aspectos centrales de la obra del filósofo alemán y que está muy presente en los disco de rock progresivo y en *Ciclos*: la dialéctica entre naturaleza y tecnología.

Pablo César Carmona Pascual ha realizado un extenso trabajo en relación a la contracultura en España en su tesis doctoral *Libertarias y contraculturales: el asalto a*

⁴⁵ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de una contracultura, Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairos, 1984.

⁴⁶ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1993.

⁴⁷ Marcuse, Herbert: *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983.

⁴⁸ Marcuse, Herbert: *Un ensayo sobre la liberación*, México D.F., Ediciones Joaquín Mortiz, 1969.

⁴⁹ López Sáenz, M. Carmen: “La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse”, *Quaderns de filosofia*, n.º 14, 1988, pp. 81-93.

*la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid 1965-1979*⁵⁰. La primera parte de su tesis está dedicada al movimiento obrero autónomo y anarcosindicalista en España durante los años sesenta y setenta. En la segunda parte hace un recorrido histórico de los movimientos antidisciplinarios, sociales y contraculturales de estos años. Parte de su trabajo nos servirá para entender desde una perspectiva amplia el movimiento contracultural en España desde distintas facetas. Dedicó también un apartado al rock progresivo, realizando un recorrido histórico a través de algunos grupos españoles. Aunque no profundiza mucho en este aspecto, ofrece datos muy interesantes sobre festivales y el contexto del rock progresivo español; también señala de un modo acertado las conexiones entre el rock progresivo y la contracultura española.

El libro de Juan Carlos Usó *Spanish Trip, la aventura psiquedélica en España*⁵¹ será importante para entender gran parte del contexto contracultural de los años sesenta y setenta en España y el desarrollo del rock psicodélico en nuestro país. Usó realiza un recorrido histórico muy bien documentado a través de la psicodelia española y dedica algunos capítulos a subrayar las relaciones entre ésta y la música pop-rock.

Para entender la difusión de la ideología contracultural en España tendremos en cuenta el libro de Francisco Claras Rojas *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*⁵². Este trabajo analiza el dirigismo cultural de los años sesenta y contextualiza la influencia de la obra de Marcuse en nuestro país; también, el artículo de Alonso Zamora y Francisco José Zamora “Un escritor bilingüe (Jack Kerouac): sus traducciones al español y el problema de la norma”⁵³ nos servirá para entender la presencia, a través de sus traducciones, de uno de los poetas que más influyeron en este movimiento.

⁵⁰ Carmona Pascual, Pablo César: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid 1965-1979*, dirigida por Luis Enrique Otero Carvajal, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2012.

⁵¹ Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip, la aventura psiquedélica en España*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2001.

⁵² Claras Rojas, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.

⁵³ Zamora Salamanca, Francisco José y Zamora Carrera, Alonso: “Un escritor bilingüe (Jack Kerouac): sus traducciones al español y el problema de la norma”, *Actes del 26é Congrès de Lingüística i Filologia Romàniques*, vol. 1, Berlin, de Gruyter, pp. 733-744.

Fundamental para entender el contexto de la contracultura en España, concretamente en relación a la literatura, ha sido el libro de Germán Labrador *Letras Arrebatadas, poesía y química en la transición española*⁵⁴ y algunos fragmentos de su tesis (que fueron generosamente facilitados por su autor) *Culpables por la literatura. Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*⁵⁵. Labrador hace un estupendo análisis y contextualización de la poesía de los años setenta española que tuvo como pretexto —o contexto— el mundo de las drogas. En él encontramos un discurso centrado en las sombras de la mitificada *Transición*. Este libro nos será muy útil para el contexto de la contracultura en España y contiene un interesante apartado bibliográfico.

En este aspecto es también importante la obra de Fernán del Val, en la que se ofrece una visión de la transición española en relación a la música rock que ha servido para matizar nuestro estudio. Del Val ha tratado temas comunes a nuestro estudio como el de la contracultura —a la que se refiere como underground— y el isomorfismo expresivo en lo musical. Aunque cuestionaremos algunas de sus apreciaciones sobre pop-rock español de los años sesenta, su trabajo será muy enriquecedor para nuestra tesis. De su labor investigadora destacamos los siguientes artículos: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”⁵⁶, “¿Movida promovida? El uso político de la cultura popular en la Transición”⁵⁷ y “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”⁵⁸. Mención especial merece su tesis doctoral *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España*

⁵⁴ Labrador Méndez, Germán: *Letras Arrebatadas, poesía y química en la transición española*, Devenir Ensayo, Madrid, 2009.

⁵⁵ Labrador Méndez, Germán: *Culpables por la literatura. Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*, dirigida por Fernando R. De la Flor Adanes y Sadi Lakhdari, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Departamento de literatura española e hispanoamericana, 2008.

⁵⁶ Del Val, Fernán: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española” [en línea], *Revista de Estudios de Juventud*, n.º 95, Instituto de la juventud, 2011, pp. 74-91, http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf [Consulta: 12 julio 2013].

⁵⁷ Del Val, Fernán: “¿Movida promovida? El uso político de la cultura popular en la Transición” [en línea] *Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC*, http://www.ulepcc.org/congreso2009/actas/Actas_Turno2.pdf [Consulta: 10 julio 2013].

⁵⁸ Del Val, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 145, Madrid, CIS, 2014, pp. 147-180.

(1975-1985)⁵⁹ que, si bien hemos tenido acceso a ella poco tiempo antes de terminar nuestro trabajo, nos ha servido para obtener algunas referencias relacionadas con el periodismo musical de la Transición.

Luis Racionero en *Filosofías del underground*⁶⁰ reflexiona sobre el término y la idea de la contracultura. Su libro analiza la ideología del movimiento contracultural y su repercusión en España a finales de los años setenta, la cual relacionaremos con la eclosión del rock progresivo en este periodo.

También revistas como *Ajobanco*⁶¹ y *Star* nos sirven para entender el impacto del movimiento contracultural en la juventud española; de esta última, son relevantes los artículos de Pau Maragall, firmados bajo el seudónimo de Pau Malvido, en cuanto a crónica personal y directa de este periodo⁶².

Desde otro punto de vista, es esencial la obra de Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo*⁶³, y Stuart Hall, *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*⁶⁴. Para analizar las adaptaciones que realiza Canarias de la obra de Vivaldi nos serviremos de los conceptos de *bricolaje* y *cultura parental* desarrollados en estos trabajos. Estos conceptos nos servirán para entender cómo la obra de Vivaldi —símbolo de la cultura parental— es “resignificada” y “reubicada” a través de este proceso de bricolaje en *Ciclos*.

Para realizar el marco teórico del tercer capítulo serán muy útiles los artículos de Fernando García Naharro, “Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)”⁶⁵ y de Tania Arce, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”⁶⁶ en los que se

⁵⁹ Val, Fernán del: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, dirigida por Amparo Lasén Díaz y Héctor Fouce Rodríguez, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Política y Sociología, 2014.

⁶⁰ Racionero, Luis: *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1977.

⁶¹ Ribas, José: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA, 2007.

⁶² Malvido, Pau: “Nosotros los malditos”, *Star*, n.º 23, 24, 26, 27 y 28, Barcelona, 1976.

⁶³ Hebdige, Dick: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁶⁴ Hall, Stuart: *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014.

⁶⁵ García Naharro, Fernando: “Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)” [en línea], *III Congreso Internacional de Historia de nuestro Tiempo*, Dialnet, Logroño, pp. 301-310, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052246> [Consulta: 26 abril 2015].

⁶⁶ Arce Cortés, Tania: “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, *Revista Argentina de Sociología*, año 6, n.º 11, Buenos Aires, 2008, pp. 257-271.

realiza una buena síntesis de dichos conceptos y su crítica, junto a nuevas matizaciones. En este sentido, también tendrá presencia en nuestro trabajo la obra del filósofo Gustavo Bueno, que en su artículo “Cultura y contracultura”⁶⁷ realiza una revisión del término cultura y propone una visión crítica al movimiento contracultural. También haremos referencia a su libro *El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha*⁶⁸, en el que se relaciona el movimiento contracultural con, como él la define, la izquierda indefinida.

Isomorfismo expresivo, transculturación e identidad musical española

El libro de Motti Regev *Pop-Rock Music*⁶⁹ y su concepto de isomorfismo expresivo serán fundamentales para el desarrollo metodológico de nuestro trabajo. Uno de los objetivos de nuestro estudio es proponer una ampliación de la terminología en relación con el proceso por Regev. De este autor también tomaremos el propio concepto de pop-rock, entendido como una categoría musical y cultural amplia, un “metagénero” que albergaría al mismo tiempo diversos subgéneros (beat, hard rock, rock psicodélico, surf o rock progresivo)⁷⁰; por ello, también hemos decidido referirnos al rock progresivo como subgénero, siendo conscientes de que este suele ser nombrado como género en la mayoría de trabajos.

Para desarrollar nuestro capítulo en relación al isomorfismo expresivo en lo musical es fundamental el libro de Celsa Alonso et alii *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*⁷¹, que nos servirá como base para entender el proceso de formación de la identidad musical española y sus estereotipos musicales. Prestaremos especial atención al capítulo “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la

⁶⁷ Bueno, Gustavo: “Cultura y contracultura” [en línea], *El Catoblepas*, n.º 150, 2015, <http://www.nodulo.org/ec/2014/n150p02.htm> [Consulta: 11 junio 2015].

⁶⁸ Bueno, Gustavo: *El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha*, Barcelona, Ediciones B, 2003.

⁶⁹ Regev, Motti: *Pop-Rock Music*, Cambridge, Polity Press, 2013.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 32.

⁷¹ Alonso, Celsa et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU. 2010.

representación y la negociación”⁷² en el que se analizan distintos estereotipos nacionales en la música pop-rock española de los sesenta, y cuyo análisis de la canción “Flamenco” de Los Brincos supone un precedente del que hemos presentado. También destacamos su artículo “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”⁷³, importante para la contextualización del primer capítulo.

El libro de Enrique Cámara de Landa *Etnomusicología*⁷⁴ es útil para manejar los conceptos de aculturación, transculturación e hibridación. En este trabajo encontramos una buena síntesis de las definiciones de estos conceptos y se exponen los principales estudios realizados sobre los procesos de cambio en las prácticas musicales. El artículo de Margareth Kartomi “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”⁷⁵, también nos servirá para ahondar en los conceptos de transculturación y síntesis musical, que han matizado el análisis en nuestra propuesta del isomorfismo expresivo homogéneo y heterogéneo.

Del artículo “Transculturación, globalización y músicas de hoy”⁷⁶ de Josep Martí emplearemos su concepto de entramado cultural para analizar parte del desarrollo del pop-rock español y de la trayectoria de Canarias. De su libro *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*⁷⁷ nos serviremos de su definición de cultura representativa; también el capítulo “Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares”, en el que se explica la ruptura de las fronteras de estas tres esferas como causa de incompreensión y rechazo, nos será útil para el apartado dedicado a la recepción de *Ciclos*.

⁷² Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la representación y la negociación”, Celsa Alonso et alii, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 205-231.

⁷³ Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253.

⁷⁴ Cámara de Landa, Enrique: *Etnomusicología*, Madrid, Colección Hispana Textos, ICCMU, 2004.

⁷⁵ Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, F. Cruces (ed.), *Las Culturas Musicales*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 357-382.

⁷⁶ Martí, Josep: “Transculturación, globalización y músicas de hoy” [en línea], *Revista transcultural de música*, 8, 2004, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [Consulta: 28 junio 2015].

⁷⁷ Martí, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés, Deriva Editorial.

Otras fuentes (fanzines, webs, revistas...)

También hay que señalar que se ha obtenido una gran cantidad de información gracias a otras fuentes que no son estrictamente académicas. Una de ellas son los libretos y carpetas de los discos (tanto cds como vinilos), que suelen estar realizados por periodistas o redactores de las discográficas y que contienen multitud de datos interesantes e útiles (desde fechas claves sobre grabaciones, publicaciones o conciertos, hasta detalles sobre la instrumentación).

También fundamentales son algunas páginas de Internet. Multitud de aficionados al rock y al rock progresivo han creado sitios web que contienen información muy valiosa, siempre que ésta sea analizada con precaución, teniendo en cuenta que las fuentes no son siempre del todo fiables. Relacionadas con el rock progresivo español podemos citar *Sinfomusic*⁷⁸, *Portal Esquizofrenia*⁷⁹, *Coses Nostres. Grup d'amics del rock simfònic progressiu a Catalunya*⁸⁰ y *Rock Progresivo Español*⁸¹. Hay que destacar *La Página Española de Rock Simfónico y Progresivo*⁸², coordinada por José María Iñesta, que contiene una amplia y ordenada información y referencias discográficas sobre el rock progresivo español. Este sitio web sirve como obra de consulta y de ella extraeremos algunas referencias. Aunque no está especializada en el rock progresivo también es muy útil la web *La fonoteca*⁸³, dedicada al pop-rock español en general y que proporciona multitud de referencias discográficas. Citemos también *La Web Sense Nom*⁸⁴, que no es una página especializada en música, pero que contiene multitud de información relacionada con el movimiento contracultural en España durante los años setenta.

Desde la década de los noventa han proliferado en España diversos fanzines dedicados al rock progresivo. En *Aristillus*, *El Mellotron*, *Eliogábalus*, *Sirius*, o *Lunar Waves* encontramos interesantes artículos dedicados al rock progresivo, sobre todo al anglosajón, aunque también algunos dedicados a casos españoles. Un mención

⁷⁸ En <http://sinfomusic.net/portal/>.

⁷⁹ En <http://www.portalesquizofrenia.com>.

⁸⁰ En <http://grupcosesnostres.blogspot.co.at/>.

⁸¹ En <http://spanishprogressiverock.blogspot.com.es>.

⁸² En <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/>.

⁸³ En <http://lafonoteca.net/>.

⁸⁴ En <http://lwsn.net/>.

especial merece el fanzine *El Chamberlin*, editado en Madrid por Carlos de la Fuente. Esta revista entraría dentro de los trabajos de divulgación pero publica unos artículos muy bien documentados, dedicados fundamentalmente al rock progresivo anglosajón, aunque también presenta algunos que se ocupan del rock progresivo español. Algunos de ellos están escritos siguiendo un formato académico en el que se citan referencias a las fuentes y a la bibliografía. Carlos de la Fuente ha escrito, por ejemplo, el artículo “Náufragos en el mar de los metales. Canarias: Ciclos”⁸⁵, que ha sido muy útil para contextualizar la evolución y gestación de este trabajo discográfico. Dentro de este fanzine también destacamos el artículo de Fernando Fernández Palacios “Los inicios del underground, la música progresiva, el rock sinfónico y géneros adyacentes en España (hasta 1969 inclusive)”⁸⁶ en el que se hace un sintético repaso al rock español de finales de los sesenta.

1.2.2 Análisis

El análisis musical será una herramienta fundamental en nuestro trabajo. Para ello, tendremos en cuenta tanto los parámetros musicales de expresión como las formas paramusicales. En relación a las formas musicales de expresión analizaremos parámetros como tempo, timbre, ritmo, dinámica, melodía, armonía, material sonoro, técnicas instrumentales y vocales. En algunos casos se realizará un análisis descriptivo y, en ocasiones, optaremos por transcribir algunos pasajes. En la música pop-rock no es habitual que los músicos escriban las canciones o los arreglos de éstas. Somos conscientes de que estas transcripciones en notación convencional plasman de un modo incompleto toda la riqueza de los elementos sonoros, pero nos servirán para analizar con más precisión algunos elementos.

Para entender mejor las adaptaciones de la música académica utilizada por Canarias nos serviremos de transcripciones elaboradas para este trabajo que compararemos con pasajes de las músicas preexistentes. Somos conscientes de que

⁸⁵ De la Fuente, Carlos: “Náufragos en el mar de los metales. Canarias: Ciclos”, *El Chamberlin*, n.º 12, abril 2014, pp. 81-99.

⁸⁶ Fernández Palacios, Fernando: “Los inicios del underground, la música progresiva, el rock sinfónico y géneros adyacentes en España (hasta 1969 inclusive)”, *El Chamberlin*, n.º 4, febrero, 2011, pp. 72-78.

nuestras transcripciones pueden ser incompletas. Algunos pasajes contienen una densidad textural muy grande en la que se superponen muchos instrumentos, que junto a la complejidad rítmica y armónica (características habituales del rock progresivo), harán de este trabajo una ardua tarea. Las transcripciones podrán servir como ejemplos para otros estudios. En ocasiones optaremos por utilizar cuadros en los que se citan los parámetros musicales más relevantes, sobre todo para delimitar los que pertenecen a la esfera de la música pop-rock y los que configuran los estereotipos musicales nacionales en nuestro análisis realizado en el quinto capítulo.

Junto a estos parámetros se analizarán también las formas paramusicales de expresión, tal como las define Philipp Tagg⁸⁷, entre las que incluimos: sonidos paramusicales (aplausos, ruidos de campanas, parloteo, ruidos de pájaros...); lenguaje oral (acento, dialecto, comentarios, letras...); elementos paralingüísticos (timbre, entonación, tipo de velocidad al hablar...); idioma escrito (programas, carpetas, instrucciones, títulos...); gráficos (portadas, diseños...); visuales (fotos, decorados...); movimiento (baile, coreografías, saltos...); y localización (club, teatros, auditorios, exterior...). Estos elementos que rodean el elemento sonoro, que a veces son ignorados en los estudios musicológicos, moldean y configuran el significado de éste. En el caso del rock progresivo, y en especial en *Ciclos*, las referencias a las carátulas de los discos y los programas son elementos fundamentales, pues conforman uno de los aspectos más importantes del álbum conceptual.

La escucha de una amplia discografía será fundamental en nuestro trabajo. Se han escuchado previamente un gran número de canciones y piezas musicales que nos han servido para la contextualización. También se ha hecho una escucha atenta de cientos de piezas para detectar los casos en los que se adaptaban trabajos de la música académica. En algunos casos, las referencias empleadas eran evidentes, pero en otras hemos tenido que hacer una búsqueda de las fuentes, y en ocasiones corregir falsas referencias que eran citadas por otros autores. Del mismo modo, también se ha realizado la escucha de una amplia discografía para detectar ejemplos de la música pop-rock española en los que aparecían estereotipos o referencias a lo que es considerado español.

⁸⁷ Tagg, Philip: *Music's Meanings*, provisional version (2012-09-11), p. 174, en www.tagg.org/mmmmsp/NonMuso/NonMusoAll.pdf.

1.2.3 Trabajo de campo

El trabajo de campo ha consistido fundamentalmente en una entrevista al principal creador de *Ciclos*, Eduardo Bautista. Fue filmada y grabada en audio el 25 de junio de 2010. Su duración es de más de dos horas y se incluye en los anexos en dos cds con el audio y un DVD con la filmación editada de la entrevista. Creemos que se trata de un documento muy interesante ya que el personaje entrevistado tuvo una gran influencia e importancia en la música popular española de las últimas cuatro décadas. Eduardo Bautista no sólo ha tenido gran relevancia debido a su trayectoria con Canarios, también ha sido una figura muy activa en la escena del rock progresivo español⁸⁸, ha producido o compuesto música para distintos géneros⁸⁹ y ha dirigido la Sociedad General de Autores y Editores entre 1995 y 2011⁹⁰.

⁸⁸ Eduardo Bautista ha colaborado como músico o productor con distintos artistas y grupos de la escena del rock y del rock progresivo español: Cerebrum, Cucharada, Franklin, Imán, Leño, Miguel Ríos, Nacha Pop, Pepe Robles, Tara, Topo o Triana entre otros.

⁸⁹ También ha colaborado como músico, compositor o productor con artistas como Camilo Sesto, Ana Belén, Luis Eduardo Aute o Rosa León; ha producido o actuado en musicales como *Jesucristo Superstar*, *The Rocky Horror Show* o *Annie*; ha compuesto bandas sonoras de numerosas películas, e incluso actuado en alguna de ellas, entre las que destacamos: *Demasiado para Gálvez*, *Café, coca y puro*, *Bajo en nicotina*, *Y del seguro...¡Libranos, Señor!* o *Buscando a Perico*; ha tenido contacto con la esfera de la música electroacústica española, y diseñó el Laboratorio de Música Electrónica de la Escuela de Música Jesús Guridi de Vitoria.

⁹⁰ Su trabajo como director de la SGAE estuvo rodeado de polémicas debido a sus declaraciones sobre la reproducción ilegal de obras protegidas por la SGAE en Internet, y por su apoyo a la implantación del canon digital. Abandonó su puesto como director de la SGAE también rodeado de gran polémica tras ser imputado por un presunto delito de desvío de fondos.

*El tiempo, como Speedy González, se llevó.
envueltos en una nube, todos aquellos ojos clavados
sobre una fotografía de Cliff Richard.
Por las abiertas ventanas
penetró el crepúsculo.*

Leopoldo María Panero

2. EL POP-ROCK Y EL ROCK PROGRESIVO EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA: UN PROBLEMA EN LA RECEPCIÓN

En este capítulo pretendo hacer un breve recorrido por el pop-rock español desde sus orígenes hasta el declive del rock progresivo a finales de la década de los setenta. No me limitaré a exponer una lista de grupos musicales y canciones que construyan un relato sobre la historia del género en España; pretendo analizar algunos ejemplos que muestran la evolución que sufre el género para poder entender el posterior desarrollo del rock progresivo (sin pretender hacer una historia evolucionista de la música).

También se hará hincapié en aquellas músicas que trataron de hibridarse con elementos que son considerados como estereotipos de la música española. Esta cuestión será básica para entender apartados posteriores, en los que se abordará la idea del "isomorfismo expresivo"⁹¹ musical en España y en los que se cuestiona la idea del retraso musical del pop-rock en nuestro país.

A lo largo de este trabajo se analizará la trayectoria de Canarias desde las primeras grabaciones y se considerará a *Ciclos* como ejemplo paradigmático del discurso contracultural y del subgénero del rock progresivo. En el análisis del

⁹¹ Sobre el isomorfismo expresivo en lo musical véanse las páginas 237-239.

proceso del "isomorfismo expresivo" en España he podido detectar ciertas lecturas erróneas que han influido en la recepción de la música pop-rock desarrollada durante el tardofranquismo. Kiko Mora y Eduardo Viñuela apuntan en la introducción al libro *Rock around Spain* que el rock en nuestro país parece haber sufrido una "incomprensión dentro del entorno mediático, discográfico y académico"⁹². Aunque estos autores se refieren sobre todo al rock urbano que se produjo en España durante los años posteriores a la transición, considero que otras épocas, como a la que nos referimos en este trabajo, han sufrido una incomprensión similar. En este apartado no se pretende exaltar el pop-rock español de los años sesenta y setenta, o intentar poner en valor su música desde una visión romántica para hacer de estas décadas una nueva "Edad de oro" o "Década prodigiosa". Simplemente intentaremos analizar cuál fue el papel que desempeñó el pop-rock y, en concreto, el rock progresivo como subgénero durante el tardofranquismo, y revisar ciertos aspectos que, desde mi punto de vista, se han construido de forma equivocada en torno a este género musical.

La limitada historiografía y los medios de comunicación han generado dos visiones sobre la música pop-rock española desarrollada antes de la eclosión de *La movida* que considero erróneas. La primera de ellas afirma que el pop-rock español estuvo por detrás de las modas internacionales y que los distintos géneros llegaban con mucho retraso a la Península. Se argumenta erróneamente que los grupos españoles tardaron en asimilar las corrientes musicales que se desarrollaban en el resto del mundo. La segunda tiene un carácter cualitativo y afirma que la década de los sesenta fueron los años menos "productivos" de nuestra historia musical, puesto que la mayoría de los grupos realizaron un trabajo mimético, ausente de creatividad en el que simplemente se imitaron los modelos internacionales.

Con este capítulo se pretende matizar y poner en cuestión ciertas posturas que, en muchos casos, no se han fundamentado de forma razonada. Aspectos que desarrollarán los capítulos posteriores, como el estudio del isomorfismo expresivo y el desarrollo estilístico de un grupo paradigmático como Canarias y su relación con el movimiento contracultural, me servirán para rebatir estas cuestiones.

⁹² Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 11-21.

Por otro lado, intentaré elaborar una explicación a estos problemas analizando las tensiones que existieron entre la música pop-rock española y la dictadura de Franco como marco social y temporal del nacimiento y desarrollo de este género musical en nuestro país.

2.1 Desde los orígenes hasta el rock psicodélico: el mito del retraso del pop-rock en España

Analizar algunas cuestiones en torno al comienzo de la música pop-rock en España y desmontar el mito establecido en torno al retraso musical de nuestro país será el objetivo principal de este apartado. Es cierto que la llegada y el desarrollo de este género en nuestras fronteras acontece con cierto decalaje, pero su desarrollo no fue tan dispar como se ha querido dar a entender. Creemos que se ha infravalorado el pop-rock realizado hasta la llegada de la democracia a nuestro país y olvidado, en cierta medida, esta época del pop-rock español.

Para tratar esta cuestión contextualizaremos el pop-rock español desde sus orígenes hasta el declive del rock progresivo a finales de los años setenta. Debido a que es un marco temporal amplísimo resumiremos las aportaciones más importantes y nos centraremos en discutir aquellos aspectos que han afectado a la recepción del pop rock y el rock progresivo español.

Aunque la bibliografía académica dedicada a los orígenes del pop-rock en España no es muy abundante, en comparación con los estudios dedicados al pop-rock anglosajón, existen algunas fuentes de procedencia diversa que abarcan este periodo de la música popular española. Dentro del ámbito de la divulgación encontramos los trabajos de Gerardo Irles⁹³, Jesús Ordovás⁹⁴, Salvador Domínguez⁹⁵, José Ramón Pardo⁹⁶, o Pepe García Lloret⁹⁷, por citar algunos de los

⁹³ Irles, Gerardo: *¡Solo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, Alianza, 1997.

⁹⁴ Ordovás, Jesús: *Historia de la música pop española*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁹⁵ Salvador Domínguez: *Bienvenido Mr Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2002.

⁹⁶ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975.

⁹⁷ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, Libros zona de obras/SGAE, 2006.

que se han empleado como referencia en este trabajo. Todos ellos no tienen una aspiración académica, pero presentan un valor documental y referencial muy importante. Dentro del mundo académico contamos con pocas aportaciones sobre este género, y algunas lo tratan de modo tangencial. Hay que destacar los trabajos de Celsa Alonso⁹⁸, Eduardo García Salueña⁹⁹, o Paloma Otaola González¹⁰⁰ entre otros.

Documentar y exponer cuándo surgen las primeras grabaciones de pop-rock en España no supone ningún problema aparente; sin embargo, encontramos un cierto desacuerdo a la hora de abordar el nivel “cualitativo” de los comienzos del género. Observamos diversidad de opiniones entre los distintos autores sobre las aportaciones españolas durante los últimos años de la década de los cincuenta y los sesenta. La década de los sesenta se ha considerado por parte del periodismo musical como la época en la que la música pop-rock anglosajona se consolida como género con aspiraciones artísticas. Cuando Motti Regev, basando su trabajo en los casos de Argentina e Israel, describe cómo se realiza la globalización del pop-rock a través de un proceso dividido en cuatro fases (*pre-history, consecrated beginning, consolidation and rise to dominance, diversification and internationalization*)- Asimismo, presenta la década de los sesenta como aquella en la que las bandas muestran aspiraciones artísticas siguiendo los modelos anglosajones y cuando empiezan a desarrollar un discurso de autenticidad ligado a la reinterpretación de elementos autóctonos¹⁰¹.

En algunos trabajos españoles de divulgación se cuestiona si el pop-rock español de estos años tuvo algún interés creativo según este supuesto canon

⁹⁸ Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253; “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 205-231.

⁹⁹ García Salueña, Eduardo: “El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 25-37.

¹⁰⁰ Otaola González, Paloma: “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960” [en línea], ILCEA, <http://ilcea.revues.org/1421> [Consulta: 16 julio 2013].

¹⁰¹ Regev, Motti: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within” [en línea], *Cultural Sociology*, Sage, 2007, pp. 317-341, <http://cus.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/3/317> [Consulta: 20 julio 2013], pp. 329-334.

anglosajón. Algunos opinan que fue el fruto de los primeros esfuerzos torpes por desarrollar un género musical y que solo llegaron a realizar una imitación de los modelos extranjeros¹⁰². El siguiente párrafo de Gerardo Irlés expresa con claridad esta visión que parte del periodismo musical comparte sobre el pop-rock español de los sesenta:

Y ya entrando en faena, empezaría diciendo que la música pop española de los 60 no fue otra cosa que una adaptación a nuestra cultura del fantasma musical y vital que recorrió Europa a lomos de los tocadiscos de los jóvenes, los miniaturizados pick-up's: el pop británico. Los Beatles fueron los mesías de esas nuevas revoluciones a 45 o 33 por minuto. En cada país, especialmente en los democráticos, el pop colonizó cualquier tradición previamente triunfante. En unas naciones más que otras, casos de Francia e Italia, como se verá, la raíz autóctona favoreció una implantación más feliz, pero en otras su carácter subsidiario y clónico retardó o impidió el nacimiento de una identidad musical propia¹⁰³.

Esta idea ha podido también influir, incluso, en algunos escritos académicos como podemos comprobar en la siguiente cita de Fernán del Val. Este autor, que aplica al caso español el modelo teórico planteado por Regev llega a la siguiente conclusión¹⁰⁴:

Consagración: se da con el éxito de los Beatles, Rolling Stones y Bob Dylan, con la aceptación del nuevo estilo musical, del esfuerzo artístico de los músicos, del negocio de las compañías discográficas, y de la lucha entre fans y críticos por sentar los sentidos en torno a esta nueva música. Ya no son imitadores, sino artistas. En España, durante esos años sesenta, todavía

¹⁰² López, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar, 2003, p. 17.

¹⁰³ Irlés, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 11.

¹⁰⁴ Aunque en su reciente tesis doctoral Fernán del Val ha matizado su descripción de la década de los sesenta, esta cita sirve simplemente para demostrar como la idea de que el pop-rock español de los sesenta supone una "fase embrionaria" ha calado de algún modo en el imaginario colectivo.

estaríamos en una fase embrionaria, en la que grupos como Los Brincos, Los Bravos o Los Salvajes no terminan de separarse de las influencias foráneas¹⁰⁵.

La consideración de que el pop-rock español estaría durante los años sesenta en fase “embrionaria” ha sido llevada al límite, pues se ha querido retrasar esta supuesta fase de “consagración” al comienzo de los años ochenta con la llegada de *La movida*. De nuevo encontramos esta postura en trabajos de divulgación y en algunos trabajos académicos; en ellos se considera *La movida* como una representación del “despertar” de la música pop-rock en España, que no habría alcanzado un desarrollo homologable a la escena internacional hasta la llegada de los años ochenta. Esta idea la encontramos en el siguiente texto de Héctor Fouce:

Volviendo a la dimensión musical, la movida sigue presente en el imaginario de los entendidos como la edad de oro del pop español (con ese título se han publicado discos recopilatorios y libros). Si los americanos mantienen a Elvis y a toda la música de los 50 en un altar, y los británicos no dejan de añorar los años dorados en los que los Beatles comandaron la *British Invasion*, en España son los 80 la década dorada del pop, debido en buena medida a que se recuperó el pop cantado en castellano, se reactivó la producción de discos que permitió que esos temas llegasen al público de forma masiva y, fundamentalmente debido a la llegada de la democracia y la apertura que conllevó, por primera vez los músicos españoles estuvieron al día de los que se escuchaba en otros países occidentales y se sumaron masivamente a algunas tendencias¹⁰⁶.

Héctor Fouce incide en que hasta la llegada del “abigarrado” movimiento cultural y musical de *La movida* no encontramos una escena musical de pop-rock española que “estuviera al día”¹⁰⁷ con respecto a otros países. En los siguientes

¹⁰⁵ Del Val, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 145, Madrid, CIS, 2014, pp. 151-152.

¹⁰⁶ Fouce Rodríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, dirigida por Cristina Peñarín Beristain, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2002, pp. 6-7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 19.

apartados trataré de discutir esta idea del retraso y la consolidación de *La movida* como etapa de “consagración” del pop-rock español.

Durante el franquismo el pop-rock parece estar oscurecido por la sombra del dictador. En mi opinión, creo que se ha asimilado, como apuntaré más adelante, la idea de la imposibilidad del desarrollo de este género musical asociado a los países democráticos y capitalistas en un periodo de represión política como fue éste. Si bien hay que tener en cuenta los trabajos de Xavier Valiño¹⁰⁸ y Ana Pozo¹⁰⁹, que han estudiado la situación especial de España bajo un aparato de censura que, desgraciadamente, controló de alguna manera la producción de música pop-rock, también creemos que sería necesario realizar una mirada distinta sobre la música de este periodo que no esté solamente predispuesta a encontrar ejemplos que corroboren la desafortunada y triste situación política que atravesaba el país.

En este sentido, ha sido importante y ha tenido gran influencia en el desarrollo de este estudio los trabajos de Celsa Alonso, Paloma Otaola, Diego García Peinazo o Eduardo García Salueña, que se acercan al pop-rock español de los sesenta y setenta con un espíritu crítico y objetivo, analizando casos concretos y relacionándolos, desde mi punto de vista, de un modo más acertado con las peculiares circunstancias sociales y políticas en España durante la dictadura de Franco.

Sí que es cierto que la producción y difusión del rock and roll en España tuvo lugar con cierto retraso. Las primeras grabaciones de grupos españoles como Los Estudiantes, Mimo y los Jumps o Los Milos no se producirán hasta el año 1959 y 1960, y tendremos que esperar hasta 1961 para escuchar los primeros discos de Los Pekenikes y Los Sonor. Esto supone un decalaje considerable si tenemos en cuenta que el rock and roll alcanza su punto álgido en el año 1957 con las grabaciones y éxitos internacionales de Chuck Berry, Little Richard, Buddy Holly y Elvis Presley, entre otros. Además, estas grabaciones de los primeros grupos españoles tendrán muy poca repercusión social y comercial, ocupando un espacio casi marginal.

¹⁰⁸ Valiño, Xavier: *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, Editorial Milenio, 2012.

¹⁰⁹ Pozo, Ana: “La ópera rock en la España de la transición, la versión española de Jesucristo Superstar”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010.

Que exista ese primer decalaje en estos primeros años del género en la Península no significa que se mantenga a lo largo del tiempo y que este retraso de tres o cuatro años continúe con los subgéneros que se van sucediendo en la escena musical internacional. Esta idea, errónea desde mi punto de vista, no la encontraremos solo reproducida en prensa dedicada a la divulgación, como apuntamos anteriormente, sino que también aparece en algunos escritos académicos.

Revisando la bibliografía de divulgación dedicada a estos años sí nos queda constancia de que a mediados de los sesenta existe una escena de pop-rock asentada en España¹¹⁰, lo cual se puede corroborar por tres factores: la actividad de la industria musical, la divulgación del género en los medios de comunicación y el éxito comercial de los grupos españoles.

2.1.1 Industria discográfica, medios de comunicación y los primeros éxitos

Si bien es cierto que no se pueden comparar por su magnitud la industria discográfica española con la británica y la estadounidense, hay que destacar que a mediados de los sesenta varias compañías discográficas operan en España, no solo editando a los grupos de pop-rock internacionales, sino grabando y editando a multitud de conjuntos y solistas nacionales. Así lo hacen EMI Odeón, Philips (que cambiará de nombre a Fonorama y después a Polygram), RCA, Columbia y Vergara. Merecen una especial mención las discográficas Hispavox (representación de CBS en España) y una compañía totalmente española llamada Zafiro-Novola, puesto que darán una mayor atención a los artistas nacionales¹¹¹. En otro apartado tendríamos que situar al sello nacional Belter, especializado en promocionar a artistas que desarrollaron un estilo relacionado con la música tradicional, como Manolo Escobar o Rumba Tres, por citar los ejemplos más paradigmáticos de esta compañía. No obstante, el sello Belter también editará trabajos de grupos de pop-

¹¹⁰ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975, p. 53. Pardo se refiere a 1964 como el año en el que el pop-rock español alcanzó la “mayoría de edad”.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

rock, como las primeras grabaciones de Los Ídolos y, a partir de la segunda década de los sesenta, algunos discos de rock psicodélico y de rock progresivo.

En cuanto a la difusión de la música pop-rock en los medios de comunicación se puede afirmar que hubo un apoyo decisivo al nuevo género. La radio, la prensa escrita y, en menor medida, la televisión dedicaron espacios tanto a los artistas internacionales como a los nacionales¹¹². Programas musicales como *Europa Musical*, *Discograma*, *La vuelta al mundo en ochenta discos* o la aparición de revistas habladas¹¹³ como *Enlace* cumplieron con este papel difusor ya desde el comienzo de los años sesenta. Más tarde aparecieron otros programas de radio como *El gran musical*, *Vuelo 605*, *Alta fidelidad*, *Caravana*, *Los clásicos de la música ligera*, *Discoteca 70*, *Explosión 68* o *Mundo joven*, donde también tuvieron cabida los grupos de pop-rock españoles. Al mismo tiempo conciertos y lanzamientos de discos se reseñaron en la prensa nacional e incluso surgieron revistas especializadas en este género como *Discóbolo*, *Fonorama* o *Fans*. En el ámbito televisivo encontramos algunos programas de televisión como *Musical 14'05*, *Telerritmo*, *Noche del sábado* o *Escala en Hi-Fi* que dedicarían espacios a la música pop-rock¹¹⁴.

Junto a estos medios de comunicación también debemos citar la importancia que tuvieron en los primeros años de la década de los sesenta los *Festivales de Música Moderna del Price*, los cuales fueron un gran vehículo de divulgación del pop-rock en estos primeros años en Madrid. En ellos se dieron a conocer muchos de los grupos que más adelante llegaron a tener éxito comercial y a realizar una larga carrera discográfica, como Los Pekenikes, Miguel Ríos, Los Relámpagos, Los Mustang o Bruno Lomas entre otros¹¹⁵. En torno a estos festivales surgió cierta polémica, ya que fueron clausurados en 1964 tras sufrir una dura campaña mediática en contra, realizada por algunos medios de comunicación como el diario *Pueblo*¹¹⁶. Mientras que este suceso se ha interpretado como un intento por parte del régimen de Franco de silenciar el pop-rock en España, Adriana Segrelles Cuevas considera que la clausura de los festivales no se debió a un recelo directo hacia la música o a su

¹¹² Otaola González, Paloma : “La música pop en la España franquista...”, p. 3.

¹¹³ “Revistas habladas” eran programas en los que se combinaban entrevistas con actuaciones musicales de los entrevistados.

¹¹⁴ Irles, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 86.

¹¹⁵ Otaola González, Paloma : “La música pop en la España franquista...”, p.5

¹¹⁶ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 52.

divulgación, sino a la preocupación por parte de las autoridades hacia nuevas actitudes y comportamientos de unos jóvenes que acudían a los conciertos masivamente¹¹⁷.

En cuanto a la repercusión comercial que tuvo el pop-rock español durante sus inicios hasta mediados de los sesenta hay que resaltar que fue muy notable y homologable al del resto de países europeos, si exceptuamos Gran Bretaña. Como hemos comentado anteriormente, la lectura de algunas fuentes transmite la impresión de que la repercusión social del pop-rock en España fue mínima durante el franquismo, por ser un género marginal al que se reprime y no se facilita una salida comercial. A esto hay que añadir que se considera un género con apenas desarrollo y éxito comercial en la sociedad española. Si bien es cierto que durante el franquismo los nuevos géneros musicales que cruzaban nuestras fronteras eran considerados por los sectores más conservadores y la Iglesia como una enfermedad espiritual¹¹⁸ y que los censores también llegaron a modificar títulos y letras de canciones, en ningún modo el pop-rock fue prohibido, perseguido o relegado como un fenómeno marginal en España durante estos primeros años.

Consultando el libro de Fernando Salaverri, *Sólo éxitos, 1959-2012*¹¹⁹, se puede llegar a la siguiente conclusión: el nuevo género gozó de gran popularidad durante esta década, como demuestra la cantidad de discos editados y los puestos que ocuparon en las listas de venta. Si bien estas listas de éxitos no pueden tomarse totalmente al pie de la letra, ya que en muchas ocasiones responden a los intereses de las compañías discográficas y de los medios de comunicación, nos pueden servir como referencia para saber cuál era la música más relevante, la que “estaba de moda” durante esos años, y qué conjuntos, solistas y géneros musicales gozaban de mayor popularidad y repercusión social.

Atendiendo a estas listas de éxitos podemos comprobar que el rock and roll era un género marginal durante la década de los cincuenta en España. Hay que

¹¹⁷ Segrelles Cuevas, Adriana: *Cambio Social e ideología en la música popular de los años 60. Los matinales del Price*, dirigida por Julio Arce, trabajo fin de master, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de musicología, 2012.

¹¹⁸ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, ICCMU, 2010, p. 211.

¹¹⁹ Salaverri, Fernando: *Sólo éxitos, 1959-2015*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2015, pp. 35-119.

esperar hasta 1960 para encontrar a Elvis Presley entre los discos más vendidos. Fue el primer artista del género que alcanzó el éxito en España. Desde entonces, los grupos o solistas de pop-rock que alcanzaron el “número uno” en las listas se fue incrementando exponencialmente. De 1961 a 1963 figuran entre los más vendidos Elvis Presley, Cliff Richard y los Teen Tops, un grupo de rock and roll mexicano que cantaba en español. En estos tres años apareció también el primer éxito nacional dentro del género a cargo del Dúo Dinámico; gozaron de tanta popularidad que vendieron más discos que los anteriores artistas citados juntos. En 1964 The Beatles se sitúan en lo más alto con “A Hard Day’s Night”; de 1965 a 1967 el número de éxitos de grupos del pop-rock nacional e internacional se incrementará considerablemente; Los Brincos y Los Bravos se mantendrán durante varias semanas consecutivas entre los discos más vendidos y radiados. Si bien durante los primeros años de la década artistas como Los Cinco Latinos, Paul Anka, Adriano Celentano o José Guardiola son los que más semanas se mantienen en los puestos superiores, esta relación se invierte hacia 1967 y comprobamos que, prácticamente, todas las canciones que alcanzan el número uno pertenecen al pop-rock. No obstante, hay excepciones. En 1967 artistas de corte más melódico como Richard Anthony, Raphael, Sandie Shaw y The New Vaudeville Band fueron números uno durante algunas semanas.

Pero no solamente se puede destacar el éxito del pop-rock durante estos años en el ámbito nacional. Habrá dos casos muy significativos de éxito comercial en el extranjero de grupos de pop-rock españoles. Los Brincos, por ejemplo, alcanzaron éxito comercial en Francia y en Italia, y Los Bravos conseguirán un segundo puesto en las listas de ventas inglesas y entrarán también en las de EEUU¹²⁰. Este grupo se convirtió en un verdadero éxito comercial internacional al ser el primero de pop-rock no anglosajón que consiguió vender más de un millón de discos¹²¹. De nuevo, estos hechos no se corresponden con la idea de que el pop-rock español tuvo que esperar hasta la llegada de *La movida* para alcanzar ese supuesto canon estético internacional, y que en España no se escuchaba o no se producía un pop-rock en la línea de lo que se estaba produciendo en EEUU y Gran Bretaña hasta la llegada de

¹²⁰ Irles, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 90.

¹²¹ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, p. 226.

los ochenta. Ningún grupo de *La movida* consiguió, por ejemplo, entrar en las listas de los más vendidos en los países anteriormente citados.

Puede ser interesante contrastar, al mismo tiempo, la evolución de la venta de fonogramas durante el tardofranquismo. Daniel Jones señala que, efectivamente, durante la década de los años cincuenta la venta de fonogramas en nuestro país fue bastante exigua. Pero si prestamos atención a cómo se desarrollan las ventas durante la década de los años sesenta, setenta y ochenta podemos observar la siguiente evolución: entre el año 1965 y 1975 se produce un desarrollo enorme en el número de ventas, llegando casi a triplicarse el número de fonogramas vendidos (aunque hay que tener en cuenta que en el año 1975 la venta de casetes, soporte sonoro mucho más barato que el disco de vinilo, se incluye dentro del número de ventas); no obstante, si se compara el número de discos vendidos entre el año 1975 y 1985 podemos apreciar que apenas se ha incrementado¹²². Así lo podemos ver en este cuadro elaborado a partir de los datos que encontramos en el artículo de Jones:

Fonograma (a)	1965	1975	1985
Casete	–	11,8	13,4
Disco vinilo	10,5	16,2	15,7
Total fonogramas	10,5	28,0	29,1
Total dólares (b)	–	111,3	97,2

(a) En millones de unidades. (b) En millones de dólares.¹²³

Si comparamos los datos entre periodos de tiempo no tan amplios, podemos apreciar que durante los primeros años de la democracia y en concreto en el año 1980, se incrementa considerablemente el número de ventas. Por otro lado, si tenemos en cuenta las ganancias de la venta, calculando la inflación acumulada, la diferencia no es tan grande: en el año 1975 la industria recaudó en torno a los 6392 millones de pesetas y en el año 1980 la suma ascendería a 7125 millones de pesetas. Por otro lado, se aprecia un gran retroceso en las ganancias si comparamos, desde

¹²² Jones, Daniel E.: “El despliegue transnacional de la industria fonográfica: los casos de América Latina, España y el País Vasco”, *Musiker*, n.º 11, 1999, pp. 97-115, <http://www.euskomedia.org/PDFAanlt/musiker/11/11097115.pdf>, pp. 97-115 [Consulta: 10 mayo 2015].

¹²³ *Ibid.*, p. 108.

esta perspectiva, el año 1975 y el año 1985, pues en este último la industria musical facturó tan solo 3949 millones de pesetas¹²⁴:

	1975	1977	1980	1983	1985
Total fonogramas (a)	28	42	50,5	34,1	29,1
Total pesetas corrientes (b)	6.392,1	9.263,8	16.727,6	15.766,9	16.526,5
Total pesetas (1975) (c)	6.392,1	6.336,4	7.125,9	4.572,4	3.949,8

(a) En millones de unidades. (b) En millones de pesetas. (c) En millones de pesetas teniendo en cuenta la inflación acumulada con respecto al año 1975.

Aunque la industria musical española fue bastante exigua, durante los años del tardofranquismo tendrá un grandísimo desarrollo, como podemos comprobar en los datos anteriormente citados. Si bien el año 1980 fue el de mayor número de ventas y se produjo una caída generalizada en los siguientes años debido a la crisis económica y a la crisis de la industria musical internacional¹²⁵, podemos comprobar como un año después de la publicación de *Ciclos España* ya tenía una industria discográfica desarrollada. Al menos se puede decir que, desde el punto de vista del número de ventas y ganancias, la industria musical española había alcanzado un nivel de desarrollo equiparable al que tenía a mediados de la década de los ochenta.

Otro aspecto que podemos destacar es la fructífera relación entre música pop-rock y cine en estos años. Como señala César Campoy, durante esta década se filman en España un gran número de películas en las que este género musical se convierte en el protagonista¹²⁶. Podemos citar como ejemplos más célebres *Megatón ye-ye* (1965), en la que colaboran Micky y los Tonys; las dos películas protagonizadas por Los Bravos, *Los chicos con la chicas* (1967) y *Dame un poco de amor!* (1967); en *Long Play* (1968) los protagonistas son el grupo Los Pasos. Especial mención merecen las películas *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), que fue la primera película del director de culto Iván Zulueta, en la que colaboran diferentes

¹²⁴ Jones, Daniel : “La industria fonográfica : cima de las transnacionales”, *Las industrias culturales en España*, Bustamante y Zallo, Madrid, Akal, p. 174. Como se cita en Fouce Rodríguez , Héctor: “*El futuro ya está...*”, p. 105.

¹²⁵ Fouce Rodríguez , Héctor: “*El futuro ya está...*” pp. 104-106.

¹²⁶ Campoy, Cesar: “Asignatura pendiente. Cine y Rock en España”, *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*, Eduardo Guillot (ed.), Valencia, Avantpress edicions, 2008, pp. 235-263.

formaciones musicales como Los Ángeles, Los Buenos, Fórmula V o The End, y *Peppermint frappé* (1967), dirigida por Carlos Saura y con la colaboración musical de Canarios, que fue premiada en el festival de cine de Berlín en 1968.

La relación entre el pop-rock y el cine estuvo motivada principalmente por el éxito comercial de las películas que protagonizaron Elvis Presley, Cliff Richard o The Beatles en Estados Unidos y Gran Bretaña. No obstante, también hay que afirmar que fueron fruto de la repercusión social del género, independientemente de la valoración cualitativa que podamos hacer hoy día de ellas.

En el cine pop-rock de estos años encontramos una sociedad en proceso de cambio, con una juventud que negocia los símbolos y estereotipos nacionales con una estética que proviene en gran parte del “entramado cultural” de la música pop-rock. Testimonian que en España hay una juventud que “está al día” de lo que se escucha, se viste o se baila en el resto de Europa y América. Las películas muestran, la mayor parte de las veces, la necesidad de divertirse a través de una trama cuyo verdadero hilo conductor son las canciones de los conjuntos, al igual que en las películas que rodaron The Beatles en Gran Bretaña; en otras encontramos inquietudes que podríamos definir como más artísticas, como las aportaciones de Carlos Saura e Iván Zulueta.

En la década de los setenta esta relación entre música y cine se irá perdiendo, aunque podemos citar dos documentales en los que aparecen parte de la escena del rock urbano y del rock progresivo español: *Canet rock* (1975), documental en el que aparecen Pau Riba, Lole y Manuel, Fusioon, Companyia Elèctrica Dharma e Iceberg, entre otros; y *Nos va la marcha* (1979), con grupos como Leño, Topo, Cucharada o Coz y en el que también aparece Eduardo Bautista.

2.1.2 Pop-rock español en los años sesenta. ¿Imitación o isomorfismo expresivo?

Una vez que hemos visto que existe una abundante producción de música pop-rock española y que su divulgación y presencia en la sociedad fueron amplias, observamos que también existe otra idea errónea relacionada con su valoración

“cualitativa”. Un cita de Gerardo Irlles ejemplifica perfectamente una apreciación que ha perdurado en la valoración de este género durante años:

En muchos casos, los grupos y vocalistas nacionales fueron una exacta correlación de los modelos, o, por decirlo con más alta fidelidad, de los “stereo-tipos” anglosajones de cada temporada. Aunque el fenómeno se atenuó a medida que avanzaba la década, el pop español era inicialmente una copia de los artistas de moda internacionales. Así, el Dúo Dinámico fue una versión de los Everly Brothers, los primeros Pekenikes de los Shadows, Los Brincos de Los Beatles, el Festival de Benidorm del de San Remo... Hasta el año 66/67 esta simetría fue absoluta. A diferencia de Italia y Francia [...] en nuestro solar lo que predominaba era la canción aflamencada o los ecos suramericanos de los boleros. Con este bagaje, la única opción era la imitación simple o banal [...] El pop, como nuevo imperialismo, obligó a sustituir estas herencias locales por la de las metrópolis anglosajonas¹²⁷.

Este párrafo parece corroborar la tesis de que el pop-rock español tuvo un desarrollo limitado durante estos años y que fue un género castrado desde sus comienzos, sin posibilidad de desarrollarse hasta pasados muchos años. En mi opinión, la situación fue totalmente distinta a lo que Gerardo Irlles parece transmitir en este comentario. Es cierto que hubo muchos casos en los que los modelos extranjeros sirvieron de inspiración o se intentaron emular; pero esto no fue solamente habitual en los años sesenta, sino que también ocurre hoy en día, como explicaremos más tarde en el apartado en el que tratamos el concepto de "entramado cultural" desarrollado por Josep Martí¹²⁸.

Al analizar la música creada en estos años vemos como la intención de crear un pop-rock “propio”, mezclado y plagado de elementos que se consideran estereotipos españoles fue algo ya habitual. Autores como Celsa Alonso¹²⁹ y Eduardo García Salueña¹³⁰ han señalado como en los años sesenta se va conformando un pop-rock con “sonido español” a través del empleo de símbolos y

¹²⁷ Irlles, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 11-12.

¹²⁸ Sobre el concepto de “entramado cultural” de Josep Martí véanse las páginas 228-235.

¹²⁹ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, pp. 205-231.

¹³⁰ García Salueña, Eduardo: “El rock español desde sus inicios hasta ...”, pp. 25-37.

estereotipos nacionales. Una de las tesis principales de este trabajo será explicar el proceso del "isomorfismo expresivo" a través de distintos casos del pop-rock y del rock progresivo español, y ampliar la terminología de este proceso.

Por otro lado, Gerardo Irlés se contradice en su libro al relatar las producciones de los primeros grupos de pop-rock instrumental; encontramos algunos conjuntos que casi se especializaron en adaptar piezas consideradas propias del repertorio de la música tradicional española al nuevo género¹³¹. Desde comienzos de la década existieron en nuestro país grupos que, influenciados estilísticamente por la escena surf-rock norteamericana y por el rock instrumental que estaban realizando bandas como The Shadows, versionarán piezas del repertorio tradicional y del repertorio musical académico nacional, buscando siempre enfatizar el carácter español de sus grabaciones¹³². Los Pekenikes, por ejemplo, tuvieron un grandísimo éxito comercial con una versión de "Los Cuatro Muleros"¹³³ y Los Relámpagos adaptaron la "Danza del Fuego" del *Amor brujo* de Manuel de Falla o el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, por citar solo algunos de los numerosísimos ejemplos existentes que comentaremos en el apartado dedicado al "isomorfismo expresivo".

Pero no solamente en el pop-rock instrumental encontramos ese intento de "fusionar" el pop-rock mediante la realización de versiones de temas españoles. Ya en los comienzos del género surgieron grupos, productores y compositores que se empeñaron en dotar a sus canciones de un "toque español". El caso más paradigmático se evidencia en la empresa discográfica Zafiro, cuyo fundador Fernando Arbex pretendió intencionadamente incentivar un pop-rock nacional en el que los elementos españoles tuvieran un peso importante. Se buscaba hacer un pop-rock que fuera "netamente español"¹³⁴. De este empeño surgirá uno de los grupos más exitosos durante la década de los sesenta, Los Brincos, cuyo estilo musical está marcado por esa hibridación de elementos del pop-rock con estereotipos musicales y paramusicales españoles¹³⁵. Así nos encontramos con que el grupo de pop-rock con

¹³¹ Irlés, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 18.

¹³² García Salueña, Eduardo: "El rock español desde sus inicios hasta ...", p. 27.

¹³³ La mayoría de canciones o piezas que se citan en este capítulo se pueden escuchar en el siguiente link: <https://open.spotify.com/user/gdguiyer/playlist/3rUG2FoF9xWWcjGdRYDICX>.

¹³⁴ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 60.

¹³⁵ Ejemplo paradigmático que analizaremos en profundidad en las páginas 243-249.

más éxito comercial en la década de los sesenta, junto a Los Bravos, tendrá su primer éxito con una canción titulada “Flamenco”, que es ejemplo de este estilo musical en el que se fusionan los elementos internacionales del pop-rock con los españoles.

Otros grupos que cantaban en inglés y evitaban el empleo de cualquier estereotipo musical o paramusical español (como harán Canarios durante casi toda su carrera) pueden ser considerados como ejemplos del "entramado cultural" del pop-rock; pero ésta no fue la regla general en España. Como veremos en el apartado dedicado al "isomorfismo expresivo", lo más interesante en nuestro país fue el surgimiento desde los comienzos del pop-rock de un proceso de hibridación del género.

2.1.3 Causas de la difusión del pop-rock en España: de la política de la hispanidad al europeísmo

En los apartados anteriores hemos comentado el retraso de la difusión del rock and roll en España hasta finales de los años cincuenta, pero al mismo tiempo hemos podido comprobar que el pop-rock ganará muy rápidamente popularidad en la primera mitad de la década de los sesenta y se consolidará a comienzos de la segunda mitad de ésta. Hemos visto también que se produce un gran desarrollo en la industria musical —ventas de discos, sellos discográficos, medios de comunicación— y se filmarán multitud de películas en los que este género musical desempeña un papel principal. Paralelamente hemos visto cómo los grupos de pop-rock españoles y extranjeros desplazarán paulatinamente de las listas de éxitos a cantantes y conjuntos de otros géneros musicales. En resumen, si bien existe un decalaje en lo referente a la difusión del rock and roll, este retraso no se perpetuará durante dos décadas. Como es lógico, en el momento en el que este género entra en España y se desarrolla una escena en torno a éste, tanto músicos, medios de comunicación, público y sellos discográficos se esforzarán en “estar al día” de lo que sucede en el resto de países, lo cual es fácilmente comprobable si se ojean las revistas musicales que se publicaron en España y si prestamos atención a la producción musical de

grupos como Canarias, Los Brincos, Los Bravos, Los Cheyenes, Los Relámpagos, Los Polares, Los Grimm, Los Pekenikes o Los Pasos, entre otros.

Ahora bien, cabe hacerse una serie de preguntas que pocas veces se plantean de forma directa en la bibliografía que se ha dedicado a este género. En primer lugar deberíamos plantearnos por qué se produce ese retraso en la llegada del rock and roll a España y por qué se desarrolla tan rápidamente el pop-rock a comienzo de la década de los sesenta; aunque también podríamos preguntarnos por qué no llegó aún con más retraso. Estas preguntas no son planteadas ni respondidas directamente en las fuentes consultadas aunque encontramos argumentos que podrían servirnos como explicación de un modo indirecto.

Antes que nada debemos poner en cuestión el término “retraso” aplicado al desarrollo de corrientes estéticas y artísticas, ya sea en música, pintura, cine o literatura. En la bibliografía consultada sobre este género es habitual encontrar la idea negativa del retraso español. Se transmite la idea de que el retraso musical estaría relacionado con retraso en la sociedad española. La llegada del pop-rock es entendida como un avance cultural y social, como fue la penicilina respecto a la medicina, el automóvil a los medios de transporte o el teléfono y la radio a los medios de comunicación. Este es un punto de partida que me parece erróneo, pues plantear que existe una evolución dentro de la música o que existen géneros y estilos que demuestran el nivel de desarrollo de ciertas sociedades me parece una idea discutible y en cierto modo hasta peligrosa.

Muchas veces se suele hacer una correlación entre la deficiencia de derechos sociales y políticos, o desventajas socioeconómicas como el elemento que impidió el florecimiento de este género en España durante la dictadura. La falta de libertades sociales, sexuales e incluso razones como la posibilidad, a mi modo de ver infundada, de poder acceder a un automóvil son vistas como elementos que determinaban la preferencia por la escucha de boleros o pasodobles más que por el rock and roll:

Aquí aparece la enorme diferencia entre el modo de vida y la música norteamericanas y españolas. Mientras ellos mitifican la atracción sexual, los bikinis, los coches deportivos y la libertad de vivir, en España se mantiene una enorme represión sexual y política y el coche es una ilusión que ni siquiera los

trabajadores adultos pueden conseguir con facilidad, pues hace falta todavía recomendación para tenerlo¹³⁶.

En ocasiones se explica la entrada de este género en España como un fenómeno ligado al imperialismo cultural ejercido por los países anglosajones. Así lo indica Gerardo Irlés en el texto que hemos citado anteriormente, en el que compara, utilizando una curiosa metáfora, el pop-rock con “un fantasma musical y vital que recorrió Europa”; un pop-rock que irá poco a poco “colonizando” especialmente los países democráticos¹³⁷. España mostraría resistencia a este colonialismo al comienzo, aunque finalmente acabaría sucumbiendo. Paradójicamente este hecho cultural no es visto como algo negativo por el autor.

Otras veces se achaca precisamente al especial gusto por la música autóctona por parte de la sociedad española como uno de los elementos que impide la entrada del nuevo género, a lo que también contribuirá el gusto del público por la música hispanoamericana¹³⁸. Sobre este último aspecto quizá habría que puntualizar que era una música que, en cierto modo, se sentía también como española. Ciertas músicas hispanoamericanas durante el S. XIX¹³⁹, como es el caso de la habanera, se convertirán en iconos de la música española. También durante la primera mitad del siglo XX el bolero, como apunta Ángel Casas, cumplirá junto con el cuplé, una función españolizadora¹⁴⁰.

Aunque estas razones deben tenerse en cuenta no considero que sean las causas más importantes. Desde mi punto de vista es, seguramente, el cambio en la política exterior del régimen una de las causas principales que hará que la música anglosajona vaya tomando cada vez más importancia en la sociedad española. Ya desde los años cuarenta, y sobre todo en los cincuenta, vemos como desde el punto de vista cultural el franquismo se esforzará en practicar lo que se ha llamado la “política de la hispanidad”, la cual se caracterizaba principalmente por resaltar los

¹³⁶ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 21.

¹³⁷ Irlés, Gerardo: *¡Solo para fans!...*, p. 12.

¹³⁸ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 12.

¹³⁹ Alonso, Celsa: “En el espejo de los “otros”: andalucismo, exotismo e hispanismo”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 97-98.

¹⁴⁰ Casas, Ángel: *45 revoluciones en España*, Barcelona, Dopesa, 1972, pp. 23-24. Como se cita en : Alonso, Celsa: “En el espejo de...”, p. 102.

lazos de unión entre España y los países latinoamericanos, aprovechando las afinidades culturales y los rasgos de identidad comunes para promover no sólo una unión cultural, sino también favorecer acciones políticas y económicas¹⁴¹. Testimonio de ello a nivel cultural fueron las bienales de arte hispanoamericano que se celebrarán en estos años, siendo precisamente la última en 1963. Algunos historiadores del arte han señalado que las políticas del desarrollismo fueron las que hicieron que España abandonara la idea de la hispanidad en pro de un claro aperturismo, con la intención de proyectar la imagen de España en Europa¹⁴². Así, el nombramiento de Manuel Fraga Iribarne en 1962 como ministro de Información y Turismo supuso una nueva política cultural en la que se pretendía que la sociedad española adoptara una posición pro europea. De esta manera observamos como en los años sesenta se produce, en palabras de Celsa Alonso, un proceso “renovador y normalizador” por el cual se pretende superar el conservadurismo y asimilar, sobre todo, las influencias del resto de Europa. Este proceso no solamente afectó a la música popular sino también a la académica¹⁴³ y a las artes plásticas¹⁴⁴.

En mi opinión, podemos ver una correlación casi exacta dentro del desarrollo de la música pop-rock. José Ramón Pardo se pregunta, mostrando casi pesadumbre, por qué España no sucumbe al rock and roll durante los años cincuenta, y sólo acierta a responder que el gusto de los españoles estaba demasiado marcado por las canciones hispanoamericanas¹⁴⁵. Por otro lado, también vemos que, analizando las listas de éxitos, es en el año 1963 cuando se observa un cambio en el gusto de la juventud española, que virará hacia los nuevos grupos de pop-rock, tanto anglosajones como españoles. Con esto no se pretende afirmar que los gustos musicales de la sociedad se pudieran manipular tan fácilmente y que estos solo respondieran a las intenciones geopolíticas del régimen, pero sí hay que resaltar que este cambio en la política internacional de España a favor del europeísmo a partir de la década de los sesenta fue clave para la difusión del pop-rock en nuestras fronteras

¹⁴¹ Cabañas Bravo, José Miguel: *La primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, dirigida por Enrique Arias Angles, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2002, p. 316.

¹⁴² Núñez Laiseca, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2006, p. 12.

¹⁴³ Véase Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales..”, pp. 213-215.

¹⁴⁴ Núñez Laiseca, Mónica: *Arte y política en la España...*

¹⁴⁵ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 12.

y que, seguramente, fue una de las principales causas del rápido ascenso del género durante estos años. Desde otra perspectiva, Gonzalez Lucini ha incidido en esta posible relación entre la aparición del beat en España y la intervención del Estado, aunque según este autor el auge del pop-rock estaría motivado principalmente por oposición a la canción protesta¹⁴⁶.

Desde luego nos resulta muy difícil pensar que un género musical de tanta repercusión social y comercial hubiera tenido este desarrollo sin el apoyo del régimen. El franquismo vio seguramente en el nuevo género una manera moderna aunque peculiar de presentarse en el resto de Europa, pues como todos sabemos “Spain is different”.

2.2 Segunda mitad de los años sesenta: el rock psicodélico

En la segunda mitad de la década de los sesenta podemos comprobar cómo la escena de la música pop-rock se afianzará en nuestro país y podremos ver cómo los nuevos estilos musicales se desarrollan en España casi con total sincronía con el resto de Europa. En relación a esto, es importante señalar la temprana aparición del movimiento hippie en España en el año 1967, que hace presencia de un modo tímido y “sui generis” dadas la especial situación sociopolítica española. Así lo comenta Pau Maragall Mira, bajo el seudónimo de Pau Malvido, en la revista *Star*:

Y así, señores y señoras, nace el movimiento hippie de Barcelona, muy diferente de la pacífica generación de los hippies yanquis de los que entonces se empezaba a hablar. Recuerdo que en el 67 cuando empezó la disgregación de los estudiantes y comunistas y los consiguientes desmadres, [...] se formó una mezcla increíble. Un peluquero del chino, un gitano joven y moderno, un negro hijo de jefe de tribu africana, tres estudiantes izquierdistas y un par de snobs de mucha plata formaban corro para fumarse el "canuto" en las callejuelas cercanas al jazz colón. Los herederos de los viejos rockeros se apuntaron también al rollo.

¹⁴⁶ Gonzáles Lucini, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, Madrid, Grupo Zero, 1984. Como se cita en Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 237-238.

Siempre se dice que en España las modas llegan muy tarde. En este caso no es verdad. Aquí habían hippis en el 67. Y en el 68 ya estaban dos catalanas y un catalán apalancados en Afganistán y varios grupos más en Ámsterdam y Copenhague¹⁴⁷.

El desarrollo del movimiento hippie tendrá su reflejo en la producción musical de aquellos años. En la Península apareció un pop-rock que estilísticamente se ha etiquetado con el nombre de rock psicodélico. Rock psicodélico, música psicodélica o *acid-rock* serán términos que definen un subgénero de la música que nace en torno al año 1965 y se desarrolla durante la segunda mitad de la década de los sesenta. Como algunas de sus características estilísticas principales Craig Morrison cita las siguientes: influencia de la música jazz e india en los solos instrumentales, introducción de instrumentos indios como el sitar o la tabla, empleo de la armonía modal, influencias de la música académica y, sobre todo, letras relacionadas con drogas como el LSD o temática contracultural¹⁴⁸. Estas características no resultan siempre satisfactorias, pero nos servirán para incluir en ella a grupos como The Byrds, Count Five, Jefferson Airplane, The Electric Prunes, Traffic, The Animals, The Small Faces, Nirvan, The Crazy World of Arthur Brown o Iron Butterfly¹⁴⁹. La inexactitud en la definición se ve en este caso aumentada porque, como explica Craig Morrison, es uno de los pocos subgéneros musicales cuyo nombre deriva de una sensación tan amplia y subjetiva como la causada por el consumo del LSD.

En el caso español nos vuelve a extrañar que la producción musical de la segunda mitad de la década de los sesenta haya sido en gran medida silenciada e ignorada. Redescubriendo la escena musical de estos años nos tenemos que hacer la misma pregunta que se plantea Pepe García Lloret en su libro *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*: ¿Pero es que en España también hubo psicodelia?¹⁵⁰. Al revisar esta producción musical vemos que, pese a la complicada

¹⁴⁷ Malvido, Pau: “Nosotros los malditos (II) 1967: izquierdistas y grifotas”, *Star*, n.º 24, Barcelona, 1976, pp. 22-24.

¹⁴⁸ Morrison, Craig: *Psychedelic Music in San Francisco: Style, Context, and Evolution*, Concordia University, dirigida por Allan Crossman, tesis doctoral inédita, Concordia University, 2000, pp. 69-104.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

¹⁵⁰ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, Libros zona de obras/SGAE, 2006, p. 19.

situación sociopolítica, la escena musical se podía equiparar a la de la mayoría de países del resto de Europa.

2.2.1 La llegada de la psicodelia a España

García Lloret señala diferentes cauces por los que esta “moda psicodélica” pudo entrar en nuestras fronteras¹⁵¹. En primer lugar, grupos de pop-rock extranjeros se afincan en España para desarrollar sus carreras; llegan los primeros hippies a las Islas Baleares; se produce la grabación de versiones de éxitos anglosajones en España y, posteriormente surgen una literatura y una prensa musical que empiezan a introducir la psicodelia y la ideología underground.

En cuanto a las bandas de pop-rock extranjeras que se afincan en nuestro país, García Lloret señala que en el año 1965 un grupo inglés como The Tomcats probó suerte dentro de nuestras fronteras; en la segunda mitad de esa década serán numerosas las formaciones que vendrán a España a desarrollar una carrera musical: grupos y artistas como Tony Ronald, Top-Show, Gly Johns, Darwin Teoría, Jackie Leven, Paul King, Kerouacs, Jess & James, The Spectrum, Judy Stephen, The Vampires, Evolution, Los Impala, Dave da Costa, The Mode o The Pipe por citar algunos¹⁵², intentaron desarrollar una carrera artística en España, con mayor o menor acierto, sobre todo en Madrid, Cataluña, Andalucía y Mallorca¹⁵³. La mayoría venían de Inglaterra, Alemania, Holanda o de países latinoamericanos. También es interesante señalar que, aunque España no tuvo festivales internacionales, ni un circuito de conciertos como en Gran Bretaña o EEUU, muchos de los artistas más importantes de pop-rock del momento visitaron nuestro país: The Beatles, The Shadows, The Kinks, The Animals o Jimi Hendrix vinieron a España a tocar en la década de los sesenta¹⁵⁴. Los músicos y el público españoles tuvieron la posibilidad de nutrirse de lo que pasaba en el resto del mundo, además de por los discos y la radio, por la relación directa con los músicos foráneos. Por

¹⁵¹ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 51.

¹⁵² Salvador Domínguez: *Bienvenido Mr Rock...*, pp. 371-385.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 349-365.

otro lado, el hecho de que muchos grupos extranjeros intentaran desarrollar sus carreras en España es indicativo de que era factible prosperar haciendo pop-rock, puesto que existía un público y una escena musical interesada en consumir esta música.

Los turistas y, entre ellos, muchos hippies empiezan a descubrir un país que todavía no ha sido explotado por el turismo masivo e incorporan nuevas modas y gustos musicales. Como comenta Carmona Pascual el triángulo formado por las ciudades de Sevilla, Morón de la Frontera y Rota conformaron el primer caldo de cultivo del movimiento hippie español. Allí se encontró la contracultura americana (importada por militares de las bases andaluzas de EEUU, muchos de ellos con ideología hippie que acabaron desertando) con la subcultura flamenca¹⁵⁵.

El movimiento hippie se va introduciendo en nuestro país causando interés, admiración y curiosidad en algunos sectores de la sociedad, pero también incompreensión y rechazo en otros. Un ejemplo paradigmático de cómo a finales de los sesenta la imagen del hippie ya ha penetrado en el imaginario colectivo español, aunque con connotaciones negativas, es la producción de una película tan bizarra como *Una vez al año ser hippy no hace daño* (1969). Se trata de una película satírica, dirigida por Javier Aguirre y protagonizada por tres de los actores españoles más populares del momento: Tony Leblanc, Concha Velasco y Alfredo Landa. Aunque en la película se ridiculiza el nuevo movimiento contracultural a través de una estética un tanto kitsch, es indicativa de la relevancia social que había adquirido ese movimiento en España.

Otro cauce importante por el que la música pop-rock se daba a conocer en España fueron las versiones de canciones de grupos extranjeros llevadas a cabo por grupos nacionales. Las canciones de The Animals, The Rolling Stones, The Mama's and the Papa's, Procol Harum o Cream se difundían doblemente pues, al mismo tiempo que se realizaban las versiones, se editaban las canciones originales en discos de 45 rpm (singles y EPs).

La prensa musical, que se había desarrollado de un modo importante en la primera mitad de esta década, jugó un papel esencial en la difusión de este tipo de

¹⁵⁵ Carmona Pascual, Pablo César: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid 1965-1979*, dirigida por Luis Enrique Otero Carvajal, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2012, pp. 238-239.

música. Las revistas *Fonorama* (hasta el año 1968) y *Discóbolo* (hasta 1971) seguían en activo; a ellas hay que sumar la aparición de *Fans* en 1965 y *Disco Express*, cuyo primer número se edita en octubre de 1968. Esta revista dedicó en 1969 una sección a la música “underground”. Otras revista que podemos citar son: *Tele-Guía* que, si bien originalmente fue pensada como una guía televisiva, al poco tiempo se centró en la música juvenil; y *Disco Show*, que funcionó como plataforma publicitaria para la industria discográfica¹⁵⁶.

Además de la prensa musical hay que destacar la aparición de una literatura relacionada con el movimiento contracultural que trataremos con más profundidad en un apartado posterior¹⁵⁷. Por un lado encontramos que hay una temprana difusión de la obra de Theodore Roszak y Jerry Hopkins y por otro lado hay que tener en cuenta que el debate sobre el LSD es actual en España prácticamente desde su descubrimiento en la década de los cuarenta. Juan Carlos Usó explica como la Casa Sandoz comercializa a partir de 1947 como fármaco el LSD 25 con el nombre de Delysid. Ya en estos años existe un debate en España en torno a esta sustancia: en 1947 Álvaro Zugaga publica en la revista *Farmacognosia* un artículo sobre los métodos de valoración de los alcoloides del cornezuelo de centeno, y el mismo Albert Hoffman —que sintetizó el ácido lisérgico por primera vez en 1938 y descubrió sus efectos en 1943— dio una conferencia en el CSIC en 1952¹⁵⁸. Durante estos años el LSD era considerado un fármaco, pero a mediados de los sesenta cambia la percepción sobre esta sustancia y en 1966 el profesor Juan José López Ibor declaraba en una entrevista para Televisión Española, en torno al IV Congreso Mundial de Psiquiatría, la aparición de una nueva “toxicomanía ye-ye” que era gravemente peligrosa para los países occidentales¹⁵⁹. Aunque no todo fueron críticas negativas y existió diversidad de opiniones entre los científicos españoles. En 1967 Antonio Escotado publica un artículo en torno al LSD en la *Revista de occidente*, donde se explican los posibles usos místicos del alucinógeno:

¹⁵⁶ Esteban, Jose María y January Ruiz: “El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 174-175.

¹⁵⁷ Véase el apartado 4.1.3. sobre la contracultura en España.

¹⁵⁸ Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip, la aventura psiquedélica en España*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2001, pp. 18-19.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 32.

Para el que experimenta con alucinógenos, como para el místico o el esquizofrénico, la palabra solo “cubre” con una pobre etiqueta semántica una multiplicidad de ignorados sentidos. Bajo los efectos de la mescalina o el LSD, las cosas dejan de ser tales cosas en el modo de “instrumentos” o “útiles”, se resisten a toda conceptualización que inhiba su profundo significado inmanente¹⁶⁰.

Lloret señala que no sólo será importante la recepción de autores extranjeros que estudiaron y divulgaron el movimiento hippie, sino que incluso aparecerán textos escritos en España en torno a esta temática. Entre ellos destaca la obra de Pablo Launtielma *La venganza del Eros: hippies y fans*, que se publica en 1969 y que será coetánea de la obra de Roszak, los estudios de Carlos Gil Muñoz, *Estudio de los hippies a su paso por Formentera*, y de Guillermo Díaz Plaja, *Los paraísos perdidos*, ambos publicados en 1970¹⁶¹. También es importante destacar la figura de Luis Racionero que, aunque fue criticado por “snob” por personajes como Pau Malvido¹⁶², tendrá influencia en la escena española ya que vivió en primera persona el movimiento hippie en California durante los años 1969 y 1970¹⁶³. Luis Racionero publicó una década más tarde un libro de gran difusión en nuestro país en relación a este tema titulado *Filosofías del underground*¹⁶⁴. Estos textos confirman la actualidad conque, pese a todo, se trataban estos temas en España.

¹⁶⁰ Escohotado, Antonio: “Los alucinógenos y el mundo habitual” [en línea], *Revista de Occidente*, abril, n.º 196, pp. 52-69,

http://www.escohotado.com/articulosdirectos/los_alucinogenos_y_el_mundo_habitual.html
[Consulta: 8 abril 2015].

¹⁶¹ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 32.

¹⁶² Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. 1º Rock y futbolines en el 64”, *Star*, n.º 23, Barcelona, 1976, pp. 7-9.

¹⁶³ Labrador Méndez, Germán: *Letras Arrebatadas, poesía y química en la transición española*, Devenir Ensayo, Madrid, 2009, pp. 94-95.

¹⁶⁴ Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 1977.

2.2.2 El temprano desarrollo del rock psicodélico en España

Si bien se suele situar el apogeo de la música psicodélica en España entre los años 1969 y 1971¹⁶⁵, sorprende ver la cantidad de grabaciones, prácticamente desconocidas hoy día, que se hicieron entre 1966 y 1967. Hay que tener en cuenta que esta música irrumpe a nivel internacional con las grabaciones del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles y *The Piper at the Gates of Dawn* de Pink Floyd en el año 1967, aunque como anteriores muestras del género se consideran canciones como “Eight Miles High” de The Byrds o “Psychotic Reaction” de Count Five¹⁶⁶.

Precisamente es el primer álbum de Canarios, *Flying High with the Canaries* (1965), que comentaremos más adelante, el que Lloret cita como primer ejemplo de rock psicodélico en España¹⁶⁷. En este disco se deja notar la experiencia americana de Canarios y presenta unas características estilísticas similares a las de otros grupos de Estados Unidos y Gran Bretaña.

En el año 1966 encontramos un single muy sorprendente que ejemplifica hasta qué punto algunos grupos españoles estaban realizando una música pop-rock en completa sincronía con la producción internacional. Los Relámpagos, uno de los conjuntos españoles “pioneros” durante la primera mitad de los sesenta, editará en este año el single “Danza del fuego-Recuerdos de la Alhambra”, un trabajo que ya hemos comentado anteriormente como ejemplo de adaptación de música académica. La cara B, “Recuerdos de la Alhambra”, muestra unas características estilísticas similares a las de trabajos anteriores, exceptuando que se introduce un clave dentro de la instrumentación. Pero en “Danza del fuego” podemos constatar que ya en el año 1966 se estaba realizando rock psicodélico en nuestro país. En la instrumentación se emplean sintetizadores, efectos de *reverb* y *delay*; aunque la guitarra sigue siendo protagonista, el órgano Hammond toma gran relevancia; la armonía modal y el estilo orientalista de la pieza original ayudan a realzar el carácter psicodélico de esta adaptación; aparecen cambios rítmicos contrastantes en

¹⁶⁵ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 51.

¹⁶⁶ Morrison, Craig: *Psychedelic Music in San Francisco...*, p. 81.

¹⁶⁷ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 69.

las distintas secciones y una portada que introduce la estética psicodélica que se estaba desarrollando en EEUU y Gran Bretaña.

El grupo Los Polares editan también en 1966 el EP “Qué chica tan formal-My Girl-La Droga-California Dreaming”, en el que es curioso encontrar una temprana versión de la canción “California Dreaming” de The Mama’s and the Papa’s (la canción original se editó a finales de 1965 en EEUU); también aparece en este trabajo una versión de la canción “LSD” del grupo londinense The Pretty Things, que aborda de forma explícita la relación con la droga y que, pese a que tuvo problemas de censura en algunos países europeos, se pudo editar en España sin complicaciones¹⁶⁸. Los Polares titulan la versión como “La droga” y, si bien en lo musical es casi un calco del original, traducen la letra original cambiando su sentido y desaconsejando el empleo del LSD. Se podría decir que Los Polares se habían adelantado a Antonio Escohotado un año a la hora de difundir esta temática lisérgica en España¹⁶⁹.

También en ese año otro grupo catalán, Els 3 Tambors, publicará un interesante EP con textos en catalán: “Romanço del fill de viuda-Canço del noi dels cabells llargs-Matí-S’ha parat un rellotge”. La influencia de la trilogía ácida de Bob Dylan se hace presente en todo este trabajo en el que también se incluye una versión de la canción “Tombstone blues” titulada “Romanço del fill de viuda”.

En 1967 este subgénero de la música pop-rock se irá afianzando en España. Es interesante citar tres ejemplos de grupos, hoy en día olvidados, que realizaron tres trabajos discográficos muy interesantes. En ellos se puede comprobar cómo las características estilísticas que habían desarrollado anteriormente The Beatles o The Beach Boys durante los años 1966-1967 ya se encuentran totalmente asimiladas. Nos referimos a Los Banzos, Los Pasos y al intérprete y compositor Manolo Díaz.

El caso de Manolo Díaz es muy interesante pues se trata de un músico que había alcanzado el reconocimiento y la fama a mediados de los sesenta colaborando con grupos de la escena pop-rock española como Los Sonor y Los Bravos. Años después, en 1970, trabajará con Canarios, para los que escribirá la canción junto a Eduardo Bautista “I Wonder What the Freedom Is”. También compondrá

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁹ Los Zooms publica también en 1968 una canción original que se titula “La droga” (“La droga-Alguien ha de escuchar” Sayton, 1968), dentro del estilo del rock psicodélico.

canciones para estrellas como Massiel y Dyango, que tuvieron un éxito importante. En 1966 el diario *Pueblo* le otorgó el premio al mejor compositor del año¹⁷⁰, lo que significa que, cuando en 1967 publica el single “Laboratorio-Los marcianos”¹⁷¹ con el sello discográfico Sonoplay, el rock psicodélico está siendo desarrollado, no solo por grupos de pop-rock “marginales”, sino también por un artista de gran repercusión social. La audición de este single es muy sorprendente pues encontramos en él un trabajo muy interesante de experimentación sonora con guitarras e instrumentos reproducidos al revés, sintetizadores, un theremin, una estructura formal de las canciones compleja y una temática contracultural explícita: referencias a la ciencia ficción, a la alienación, críticas a la represión del Estado y algunos toques de ironía que hacen pensar en las grabaciones que Frank Zappa realizó a finales de los años sesenta.

Un caso muy interesante es el trabajo del grupo de Valladolid Los Banzos, que ha pasado hoy día al olvido pero que produjo tres singles de calidad: “Quiero creer-Margarette” (1967), “Vacío-El rostro perdido” (1968) y “El barco de papel-Regreso” (1968) editados con el sello Polydor. En ellos ya están presentes y asimiladas las novedades estilísticas del pop-rock internacional de 1967, sobre todo del trabajo de The Beach Boys en *Pet Sounds* (1966) y de The Beatles en *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Para los dos primeros trabajos contarán con la colaboración Alfredo Sainz, de Los Pekenikes, como productor, y Juan Carlos Calderón en los arreglos, lo que explica de algún modo el alto nivel técnico de estas grabaciones¹⁷², aunque los componentes de Los Banzos también demuestran, en mi opinión, una asombrosa calidad en las composiciones y en el dominio instrumental. De este modo, en canciones como “Margarette” encontramos influencias de la música académica, una instrumentación rica (con la introducción de instrumentos de cuerda frotada y viento madera), que en los arreglos remite a temas de The Beatles como “She is leaving home” o “Eleanor Rigby”; en el tratamiento de las voces nos recuerda a las características estilísticas del *Pet Sounds* de The Beach Boys, con estructuras armónicas complejas y fragmentos de textura polifónica y contrapuntística. También podemos comentar “El rostro perdido”, canción con una

¹⁷⁰ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 93.

¹⁷¹ El single que contiene estas dos canciones se edita con el nombre “La canción-ficción” (Sonoplay, 1967).

¹⁷² En línea: www.valladolid.org/bandas/los_banzos/ [Consulta: 20 mayo 2014].

estructura compleja a la que se añaden influencias del jazz.

Los Pasos, grupo que tendrá más repercusión que Los Banzos durante la década de los sesenta, es otro caso a citar. Participaron como protagonistas en la película *Long Play* (1968), dirigida por Xavier Setó. Es un grupo que ya había desarrollado una carrera musical y que ya había editado tres singles en 1966 para Hispavox. Aquí destacamos uno de sus trabajos editados en 1967: “El sueño aquel-Quiero volver”. En la primera canción encontramos referencias sonoras a la música de la India, aunque interpretadas con una guitarra de doce cuerdas imitando el timbre del sitar; la instrumentación es la clásica del pop-rock, pero el órgano toma relevancia y aparece una sección de viento metal; las armonías vocales nos remiten al estilo de The Byrds o The Beach Boys; y tiene una letra a la que también se le podría sacar una lectura implícita lisérgica¹⁷³. En la canción “Quiero volver” encontraremos elementos estilísticos similares y una letra en la que aparece una de las temáticas principales de la contracultura: la vuelta a la naturaleza idealizada. Los Pasos realizarán en estos últimos años otras grabaciones muy interesantes dentro de este estilo, de las que citamos “Ayer tuve un sueño-El pobre” (1967) y “Voces de otros mundos-Yo fui el mejor” (1968); este último trabajo quizá sea, en mi opinión, una de las mejores grabaciones de rock psicodélico español.

Los ejemplos de rock psicodélico en España son muy numerosos. De hecho ni siquiera se puede decir que haya sido un subgénero marginal, escondido y que no tuvo repercusión social. A parte de grupos como Los Banzos, Los Grimm, Los Zooms, Los Soñadores, Los Polares o Els 3 Tambors, que podríamos decir que no tuvieron gran éxito comercial y que estuvieron quizá un poco al margen, encontramos también grupos que disfrutaron de gran éxito y repercusión. Así lo demuestran el caso de Manolo Díaz, que ya hemos comentado, Los Brincos con el single “Sol en julio-Ananai” (1968) y su LP *Mundo, demonio y carne* (1970); singles de Juan y Junior como “A dos niñas-Tres días” (1967); los Canarias con “Peppermint frappé-Keep on the right side” (1967); Los Sirex con “De aquí para allá-Eva” (1967); Los Bravos que, tras el éxito de “Black is black”, realizaron

¹⁷³ Letra de “Sueño Aquel”: Fue un sueño aquel de mil colores/y todo lo vi lleno de flores/qué bello fue vivirlo/pues descubrí un dulce amor encantador maravilloso/nunca más logré poder soñarlo/siempre sueño gris sin esperanza/¿por qué soñé aquel día tan bello sueño de color?/quisiera yo verlo de nuevo/enloquecí me enamoré y no logré saber de quién/si puedo repetirlo intentaré vivirlo y nunca despertar/lo quiero así”.

canciones dentro de este estilo como “Dime donde estoy”; Micky y los Tonys con canciones como “El problema de mis pelos” (1967); Los Salvajes, con “Massachussets-El Don Juan” (1967); o Los Pekenikes con “Cerca de las estrellas-Soñar no cuesta nada” (1968), por citar algunos¹⁷⁴. Son grupos que estuvieron en la listas de éxitos o que entraron en ellas con alguna de las canciones citadas. En España la música pop-rock “estaba al día”, desde los estilos más comerciales hasta los más experimentales. Así lo demuestra el curioso ejemplo de que la cantante y actriz Marisol, que está en estos años llenando las salas de cines, grabe en 1967 la canción “Tiene la tarara”¹⁷⁵, quizá uno de los ejemplos más curiosos de isomorfismo expresivo del pop-rock español, en el que encontramos algunos elementos compartidos con el rock psicodélico.

También en estos años vemos que se desarrolla una escena musical en torno a la música soul que Canarios había introducido en España. Aparecen grupos que empiezan a desarrollar un estilo similar al del grupo de Teddy Bautista en el que los elementos soul se encuentran con otros propios del rock psicodélico. Así aparecen las primeras grabaciones de Pop-Tops con el single “Cry-Viento de Otoño” (1967), las del Jess & James con su LP *Move*, publicado en 1968, Henry and the Seven con el single “Come-You Love me” (1968) o Shelly y Nueva Generación con el single “Mr. Train, hurry up-I’m a poor girl” (1968).

La industria musical española no es tan potente como la de Estados Unidos e Inglaterra y muchos grupos que realizaron discos de rock psicodélico a finales de los sesenta no consiguieron editar más de dos LPs o solo algunos singles. Aunque también es cierto que varios sellos discográficos, españoles y extranjeros, editaron multitud de trabajos de rock psicodélico y de —como así se etiquetaba— “música progresiva” a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. En el siguiente cuadro citamos solo algunos ejemplos de 1966 a 1972:

¹⁷⁴ Remitimos otra vez al libro de Pepe Lloret en el que se dan más ejemplos de grupos y canciones.

¹⁷⁵ En el EP “La boda-Tiene la tarara-Los maletillas-Johnny” en el que colabora Fernando Arbex (1967), como banda sonora de la película *Las cuatro bodas de Marisol* (1967).

Sello discográfico	Grupos
Acción	Los Buenos, Aguaviva
Arbola	Ibiza Sound, Teddy Bautista, Canarias
Belter	Els 3 tambors, Jess & James; Los Gritos, Los Roller.
Concèntric	Sisa, Pau Riba.
Columbia	Los Bravos, Nuevos Horizontes
Diábolo/ Diábolo-Als 4 vents	Música Dispersa, Máquina!, Vértice, IA & Batiste
Dimensión	Cerebrum, Evolution, Pan y Regaliz
Edigsa	Om
EMI/La voz de su amo	Los Salvajes, Lone Star
Guitarra	La Mosca, Ideas, Taranto's
Hispavox	Los Pasos, Los Ángeles, Pic-Nic, Módulos
Philips	Los Grimm, Smash
Polydor	Los Banzos
Poplandia	Darwin Teoria, Kerouaks, The Pebbles
RCA	Los Cheyenes
Sesion	The Vampiros, Colonel Pipo
Sonoplay	Los Polares, Glynt Johns, Manolo Díaz, Los Canarias, Pop Tops, Yerba Mate
Vergara	Los Gatos Negros, Los Sírex, Los Albas
Zafiro-Novola	Los Relámpagos, Micky y los Tonys, Los Brincos, Juan y Junior

Este breve repaso que hemos hecho a la producción de pop-rock de los años 1966 y 1967 no sólo sirve para atestiguar que en España no existe un retraso en la producción musical de estos géneros, sino también para comprender que se está creando una escena musical que servirá de base para el desarrollo de rock progresivo durante los años setenta. Así, del grupo Los Soñadores, los hermanos Garrido más tarde formarán el grupo de rock andaluz Flamenco y José Palacios será baterista de Triana; en el grupo Los Grimm toca Tomás Vega, que luego formará la banda Vega y el cantante Pedro Ruy Blás, que había colaborado con Canarias, más tarde formará el grupo Dolores; en Els 3 Tambors toca Albert Batiste, que más tarde grabará el célebre disco de Música Dispersa con Jaume Sisa; en Los Archidukes canta un joven Tino Casal; Miguel Ríos sigue en activo durante estos años; también Lone Star y, por supuesto, Canarias con Teddy Bautista.

Prácticamente la mayoría de los grupos que hemos comentado se podrían explicar como ejemplos de entramado cultural del rock psicodélico, pues en la mayoría de los casos no reutilizan elementos o estereotipos de la música española. No obstante, podemos citar algunos ejemplos en los que se aprecia el proceso del isomorfismo expresivo como en el single citado anteriormente de Los Relámpagos en el que se utilizaba una pieza de Manuel de Falla y otra de Francisco Tárrega. Otros ejemplos son el grupo Los Albas con la canción “Los ejes de mi carreta”(1968); el grupo Taranto’s con su único LP titulado *Opus pi* (1969), en el que podemos encontrar referencias a estereotipos de la música española en el tema instrumental “El Séneca”; Los Brincos en la canción “Nadie te quiere ya” (1968); e, incluso, “Tiene la tarara” de Marisol, que ya hemos citado.

Sorprendentemente, algunos de los ejemplos más interesantes y famosos en los que los estereotipos de la música española se mezclan con el rock psicodélico se produjeron en Estados Unidos. El disco de Sabicas *Rock encounter*, la canción del grupo Love “Alone again or” (1967) y “Spanish Caravan” (1968) de The Doors, son muestra de ello. Pero esta temática del pop-rock español e isomorfismo expresivo la trataremos más a fondo en el quinto capítulo.

2.2.3 Las portadas de rock psicodélico

Un aspecto importante que acompaña el desarrollo del rock psicodélico en España fue el diseño de las portadas. Si, como hemos visto, estos grupos desarrollaron desde los parámetros musicales las características estilísticas de este subgénero, en lo referente a formas paramusicales de expresión (como portadas, diseños de carteles y fotos promocionales) encontraremos una directa correlación con esta nueva estética. Se intentará plasmar la experiencia psicodélica causada por el consumo de LSD, la cual suele tener como resultado una serie de cambios sensoriales, como las distorsiones lumínicas y cromáticas. Por ello, esta estética se construirá sobre las constantes iconográficas de los colores vivos y chirriantes, y las formas abigarradas y orgánicas¹⁷⁶. Eduardo Rodríguez Clavo señala, como fuentes

¹⁷⁶ Rodríguez Clavo, Eduardo: “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 170-171.

que configurarán el lenguaje visual de las portadas de estos discos, el pop-art, el detallismo botánico prerrafaelita, los carteles de Toulouse-Lautrec, la obra de William Blake, los pasajes oníricos de El Bosco y el surrealismo de Salvador Dalí y Joan Miró, entre otros¹⁷⁷.

Podemos apreciar que la evolución desde el punto de vista del significado e importancia que se le empieza a dar a las portadas de los discos de pop-rock en Gran Bretaña y Estados Unidos también tiene lugar en España. Se pasa de realizar portadas estandarizadas, que normalmente tienen la función de presentar visualmente al artista o al conjunto musical, a realizar portadas, fotos promocionales y carteles que son vistos como posibilidades para llevar a cabo un trabajo creativo. Resultado de este proceso y este nuevo modo de abordar la creación de las portadas será la importancia que darán los grupos de rock progresivo a éstas unos años más tarde.

Canarios se presenta también como ejemplo paradigmático de esta evolución estética. A partir de 1967 empezarán también a cuidar más las portadas de sus discos, de modo que singles como “Peppermint Frappé-Keep on the Right Side” o “Get on Your Knees-Trying so Hard” son ejemplos de cómo esta estética psicodélica se plasma en la producción de los grupos españoles. En el caso de Canarios, el interés por realizar portadas creativas durante estos años se puede ver como un claro antecedente de *Ciclos*, ejemplo representativo de una estética en el que la portada cumple una función esencial dentro del álbum conceptual.

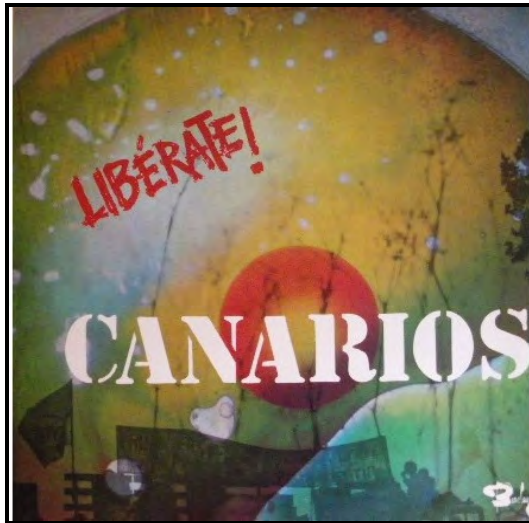


La vi parada allí (1964)

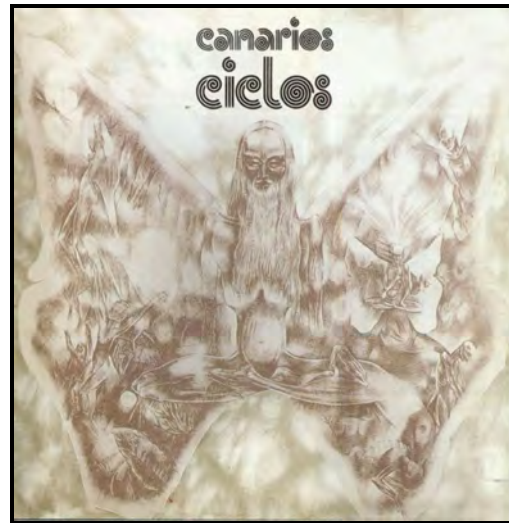


Flying High with the Canaries (1965)

¹⁷⁷ Ibid., p. 171.



Libérate! (1970)



Ciclos (1974)

Existen multitud de ejemplos en los que la estética psicodélica se plasmó en portadas de singles, EPs y LPs de grupos españoles. Pepe Lloret hace una recopilación de más de cien ejemplos y comenta los más importantes, de los que destacaremos algunos. En la portada del single de Los Relámpagos “Danza del fuego-Recuerdos de la Alhambra” se intentan plasmar las distorsiones lumínicas y cromáticas que se atribuyen al consumo de LSD; la portada del single de Los Canarios “Peppermint Frappé-Keep on the Right Side” pretende tener un efecto caleidoscópico; en el single de Los Salvajes “Massachussets-Don Juan” los componentes de la banda aparecen vestidos según la moda hippie y presentan orgullosos un sitar; la portada del single de los Pop Tops “Pepa-Junto a ti” el pintor Alberto Muñiz realiza una obra de *body painting* sobre los componentes del grupo; el single de Los Brincos “Amiga mía-Érase una vez” contiene una portada realizada por el pintor y director de cine Iván Zulueta; de las mismas características es la portada del single de Los Geminis “La lluvia-Corre Joel, corre”¹⁷⁸.

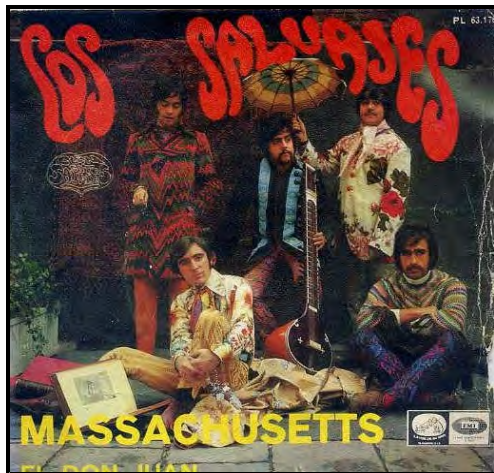
¹⁷⁸ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, pp. 69-171.



Los Relámpagos "Danza del fuego-Recuerdos de la Alhambra" (1966)



Canarios "Peppermint Frappé-Keep on the right side" (1967)



Los Salvajes "Massachussets-Don Juan" (1967)



Pop Tops "Pepa-Junto a ti" (1968)



Los Brincos "Amiga mía-Érase una vez" (1968)



Los Geminis "La lluvia-Corre Joey, corre" (1968)

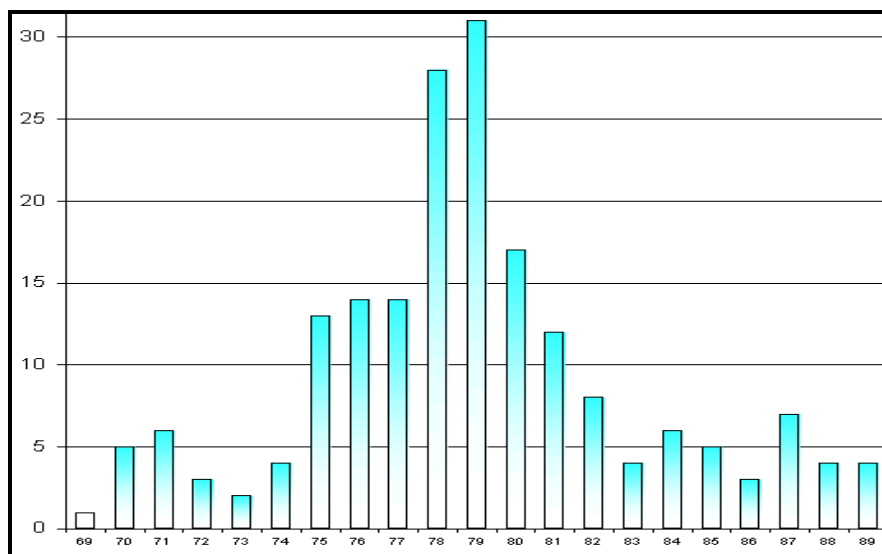
2.3 Cinco años de desfase en la producción del rock progresivo en España. ¿Mito o realidad?

Tras este repaso a la escena y la producción de rock psicodélico durante los últimos años de la década de los sesenta, nos ocuparemos de la siguiente década en la que se desarrollará el subgénero que denominamos del rock progresivo. El caso español muestra una singularidad, en cuanto a producción de obras, si lo comparamos con el referente británico o internacional. Si en el caso de Gran Bretaña, como señala Bill Martin, el apogeo del rock progresivo se producirá entre los años 1970 y 1974¹⁷⁹, en España será la segunda mitad de esta década la de mayor auge, si atendemos al número de trabajos realizados¹⁸⁰. Creemos que este retraso ha producido una especie de confusión en la recepción del rock progresivo español. A este hecho se le ha dado en muchas ocasiones una explicación que, desde un punto de vista superficial, intentaba relacionar la tardía eclosión del subgénero con la situación política y social que tenía el país a comienzos de la década de los setenta debido a la dictadura franquista. Como ejemplo claro de cómo esta idea ha calado en la posterior historiografía, citaremos un extracto del breve resumen histórico publicado en la web *Página española de rock progresivo y sinfónico*, una de las páginas de Internet mejor elaboradas y más completas en torno al tema. En él se comenta el gráfico que reproducimos a continuación¹⁸¹:

¹⁷⁹ Martin, Bill: *Listening to the Future. The Time of Progressive Rock 1968-1978*, Chicago, Open Court, 1998, pp. 177-233.

¹⁸⁰ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: la zona norte*, dirigida por Celsa Alonso. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2014, p. 89.

¹⁸¹ En línea: <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/Spain/stat-e.html>. [Consulta: 2 julio 2015].



Relación de años y trabajos editados de rock progresivo español (1969-1989)

En el gráfico se aprecia claramente que en esta segunda mitad de la década de los setenta se produce el apogeo en la producción de rock progresivo español al que hacíamos referencia y que los años 1978 y 1979 son los más significativos. Aunque lo más interesante es el comentario de este gráfico que encontramos en la misma página:

El claro pico registrado en la segunda mitad de la década de los setenta muestra la verdadera era dorada del progresivo español, desfasado del resto del mundo unos cinco años debido a las circunstancias políticas del país hasta 1975¹⁸².

Una idea que también vemos reflejada en el siguiente texto, en el que el supuesto retraso es de incluso diez años:

La Transición también nos traería una dinámica y nueva música con unos diez años de retraso sobre el horario previsto, llegaba el ROCK, lo que la prensa del Movimiento, con motivo de un festival de melencidos en Burgos, describía como «Llega la cochambre»¹⁸³.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Mondo Brutto: “Mirando hacia atrás con ira: la transición que hizo pop”, en Martínez, G. (eds), *Almanaque Primavera 2001. Franquismo pop*, Barcelona, 2001, pp 175-176. Como se cita en Fernández

Estos comentarios y la alusión al año 1975 (en el primero, en clara referencia a la muerte del dictador Francisco Franco) y a la Transición pueden parecer a primera vista lógicos. De ellos se deriva la siguiente interpretación: “España, debido a las circunstancias políticas, no pudo desarrollar una escena de pop-rock y mucho menos de rock progresivo, lo cual es evidente si se comprueba que es a partir de la muerte del dictador cuando este género podrá desarrollarse dentro de nuestras fronteras”. Esta afirmación está en la línea de una de las conclusiones de la tesis doctoral de Héctor Fouce, que comentamos anteriormente:

Con la eclosión de la movida, y con los procesos de cambio que la acompañan, la cultura juvenil española se asimila a la del resto de países desarrollados. Supone el final del mito de que España es diferente, aunque, durante su momento de plenitud, llegase a encarnar a la España diferente a si misma, la de su pasado, por antonomasia¹⁸⁴.

Según esta suposición, la industria musical española habría tenido un gran desfase en relación con el resto de países desarrollados (y democracias homologadas) y en el caso del rock progresivo este hubiera sido de cinco años. Este tipo de explicaciones abunda en el periodismo musical en referencia a la música pop-rock y a la recepción del rock progresivo español¹⁸⁵.

2.3.1 Rock progresivo en España: 1970-1974

En este apartado discutiremos el retraso en el desarrollo de la escena del rock progresivo e intentaremos analizar cuáles pudieron ser las causas por las que el rock progresivo tuvo este excepcional apogeo a finales de la década de los setenta en España. En la primera mitad de la década de los años setenta encontramos una escena musical en la que el rock psicodélico seguía teniendo desarrollo y en la que

Palacios, Fernando: “Los inicios del underground, la música progresiva, el rock sinfónico y géneros adyacentes en España (hasta 1969 inclusive)”, *El Chamberlin*, nº 4, Febrero 2011, pp. 72-78.

¹⁸⁴ Fouce Rodríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí...*”, p. 316.

¹⁸⁵ López, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar, 2003, pp. 17-18. José Miguel López en el capítulo “Del Calco a la Movida” se expresa en una línea similar a los textos citados.

se iba afianzando la escena de rock progresivo. Los primeros discos de este subgénero aparecieron en el Reino Unido y en España podemos comprobar que existieron grupos que estaban desarrollando ya propuestas que podríamos encuadrar dentro de este subgénero. Buena parte de las bandas consideradas por los aficionados como emblemáticas del rock progresivo español publicarán discos entre 1970 y 1974. Entre ellos destacamos: *Why?* (1970) de Máquina!; *Realidad* (1970), *Variaciones* (1971), *Plenitud* (1973) y *4* (1974) de Módulos; *Música dispersa* (1970) de Música dispersa; *Om* (1971) de Om; *Pan y Regaliz* (1971) de Pan y Regaliz; *Fusioon* (1973), *Fusioon 2* (1974) del grupo Fusioon; *En el principio* (1973) de Edelweiss; *Memorias de un ser humano* (1974) de Miguel Ríos; o *Ciclos* (1974) de Canarias¹⁸⁶.

Son tres ciudades, Sevilla, Madrid y Barcelona, donde se va afianzando la escena del rock progresivo. Uno de los hitos en este proceso fue la celebración en octubre de 1970 del *Primer Festival Permanente de Música Progresiva*¹⁸⁷ en la sala Iris de la Ciudad Condal¹⁸⁸. La reseña que realizó Manuel Vázquez Montalbán, bajo el seudónimo de Luís Dávida, para la revista *Triunfo* da muestra de la expectación que estaba causando esa nueva música. En el siguiente extracto del artículo podemos encontrar una curiosa definición del género y descripción de los grupos que participaron:

Los componentes semánticos de la música progresiva deben tanto a Schomberg [Schönberg], como al estilo New Orleans, a los Beatles, a la música folklórica y a la gran tradición musical europea. Pero todos esos ingredientes no se orientan a un eclecticismo-mercancía o a una sibarítica empanadilla de snobismo. Se trata de una innovación en el arte de hacer música, escucharla y verla.

¹⁸⁶ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva en España, 2002, y aún... una Odisea*, Castellarte, Murcia, 2007. Todos estos grupos están citados en el libro de Barroso. También tienen por lo menos un disco en el ranking de “Los mejores discos españoles de rock progresivo”, a excepción de Edelweiss, en: <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/Spain/topten-e.html> [Consulta: 23 julio 2015].

¹⁸⁷ De la Fuente, Carlos: “Hasta Zeleste y la Música Laietana”, *El Chamberlin*, n.º 1, Enero 2010, pp. 39-40.

¹⁸⁸ Aunque el primer festival de música en Cataluña que podríamos relacionar con el movimiento contracultural fue el *Festival Folk* en el Parque de la Ciudadela en 1968, en el que participo Pau Riba, y Sisa entre otros. Información y una reseña del festival de junio de 1968 en el diario *Dicen...* se puede encontrar en: <https://musicadispersa.wordpress.com/2014/09/17/cronica-festival-folk-parque-ciudadela-1968/> [Consulta: 12 julio 2015].

En España había unos cuantos iniciados en la música progresiva. Importantes núcleos de incondicionales capitaneados por Sevilla (en torno a Smash) y seguidos por Madrid y Barcelona. Algunos conjuntos comerciales utilizaban elementos experimentales que en cierta manera, les emparentaban con la iniciación de la música progresiva española (Bravos, Brincos, Canarias). La oportunidad ofrecida por los organizadores de la exposición musical del Iris era reunir a los conjuntos puros, a los fronterizos y a los que iniciaban su singladura como consecuencia del clima creado por los pioneros. Entre los “puros” aparecían Máquina, Smash, Música Dispersa, Puntos, y entre los que significaban una revelación: Agua de Regaliz, Dos más Un, Buzz, Crac¹⁸⁹, Green Piano... Sumen los conjuntos semi-comerciales enunciados y añadan al escasamente clasificable Pau Riba y tendrán un censo completo de las actuaciones nacionales¹⁹⁰.

También tenemos que destacar el espectáculo *Elèctric Tòxic e Claxon So*, con claras alusiones lisérgicas, celebrado el 11 de abril de 1970 en el Price de Barcelona, que fue un éxito de audiencia y en el que participaron Om, Música Dispersa y Pau Riba¹⁹¹. También en Madrid se celebra el *Festival de Música Progresiva* en el Colegio Mayor Pío XII, que se llenó y donde tocaron Vértice y Máquina!¹⁹². El festival de la Sala Iris tendrá una secuela en Cataluña al año siguiente con el Festival de Granollers en junio de 1971, en el que también participaron Smash, Fusioon, Evolution, Máquina! y Tapiman, entre otros¹⁹³. Estos festivales, junto a la apertura de la discoteca M&M y del Club Zeleste en Barcelona, centro de reunión de músicos de esta escena con escritores y artistas¹⁹⁴, crearon un caldo de cultivo para que Cataluña se convirtiera en una de las regiones en las que el rock progresivo tuvo un mayor desarrollo. El club Zeleste tuvo gran influencia en la escena catalana, fue uno de los centros más importantes de difusión del rock progresivo y del jazz. Es citado en ocasiones como el “imperio” Zeleste debido a que, a parte de local de

¹⁸⁹ No confundir con el grupo asturiano Crack.

¹⁹⁰ Dávila, Luís: “Música progresiva a 5 duros”, *Triunfo*, 6 febrero 1971, pp. 37-38.

¹⁹¹ Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip...*, p. 100.

¹⁹² De la Fuente, Carlos: “Hasta Zeleste y la Música Laietana”, *El Chamberlin*, n.º 1, Enero 2010, p. 39.

¹⁹³ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva...*, p. 23.

¹⁹⁴ Labrador Méndez, Germán: *Letras Arrebatadas...*, p. 96.

conciertos y discoteca, fue muy relevante su labor como sello discográfico¹⁹⁵ y empresa de management¹⁹⁶.

La escena del rock progresivo se desarrolla en el ambiente hostil de los últimos años de la Dictadura del General Franco. Por ello buscó unos caminos diferentes y desarrolló un discurso muy personal en la segunda mitad de los setenta, al marcar un posicionamiento político más acentuado y contracultural que en el resto de Europa. Esto lo podemos entrever en el siguiente artículo de Pau Maragall Mira, que escribe bajo el seudónimo de Pau Malvido:

La primera generación de freaks barceloneses, los que empezaron a enrollarse por la vía rara hacia 1967-68, llegaron al máximo de su clímax psicodélico hacia 1971-72. Un ciclo de cuatro a cinco años durante el cual habían pasado del Preu recatado a la parida cósmica, pasando por la política, la grifa, la tribu y el LSD. [...] En el 71 se organizó el Festival de Granollers, salió el Tercer Frente de Liberación Universal, los catalanes formaron un núcleo consistente en Formentera, el LSD estaba a la orden del día, Pau Riba había dado el golpe el año anterior en el Price, los festivales del Iris no habían tenido consecuencias posteriores. Los trips y sus temas empezaban a repetirse y parecía que toda aquella energía no encontraba salida al exterior. [...] En el diario ABC de Madrid se denunciaba la presencia de indeseables drogadictos, violadores de menores nudistas en las playas baleáricas. Las nuevas generaciones hippies nacían en un ambiente aparentemente más abonado, más amplio, pero realmente más represivo. Se radicalizaron rápidamente¹⁹⁷.

La escena del rock progresivo por supuesto que no es la que tendrá mayor repercusión social en España durante estos años y no es el único subgénero de música pop-rock que se está realizando en el país: encontramos muchos grupos que están realizando un trabajo que estilísticamente lo podríamos incluir dentro del subgénero del rock psicodélico; cantantes como Julio Iglesias, Mocedades o Nino

¹⁹⁵ Grupos como Orquesta Mirasol, Música Urbana, Esqueixada Sniff, Blay Tritono o Secta Sónica editaron trabajos con el sello Zeleste-Edigsa.

¹⁹⁶ Giner, Juan, et al.: *Guía universal del jazz moderno*, Barcelona, Robinbook, 2006.

¹⁹⁷ Malvido, Pau: "Nosotros los malditos. IV. Represión, Formentera, flipada. 1972...", *Star*, n.º 27, Barcelona, 1976.

Bravo cosecharán en estos años grandes éxitos; las Grecas publican su primer disco Gipsy rock (1974); y los cantautores siguen teniendo una gran repercusión con nuevas figuras como Rosa León o Luis Pastor. El escritor Haro Ibars se queja en su libro *Gay Rock* de que “nuestros cantantes pop siguen la sobria y melódica línea de —por ejemplo— Camilo Sesto, Junior o Raphael; su glamour va dirigido a las señoras de edad madura y a las adolescentes de diez a trece años” y de que “nuestros conjuntos más avanzados siguen copiando a Cream o Jimi Hendrix”¹⁹⁸. Pero creo que atendiendo a los discos publicados y a la repercusión que tenía en algunos medios de comunicación si podemos hablar de una escena “progresiva” que se ha afianzado.

2.3.2 Rock progresivo en España: 1975-1976

En 1975 se celebran tres festivales de música en los que tienen un peso mayoritario grupos que podríamos considerar dentro de esta escena del rock progresivo: *Canet Rock*, *Las 15 horas de Música Pop Ciudad de Burgos* y *Festival de Rock Ademuz Country*. *Canet Rock* se celebró en Canet del Mar y fue considerado un éxito por la calidad de los conciertos y la gran afluencia de público (se celebrarán tres ediciones más hasta 1978). En la edición de 1975 participaron grupos como Companyia Elèctrica Dharma, Gualberto, Iceberg, Pau Riba, Barcelona Traction, Fusioon o Lole y Manuel. *Las 15 horas de Música Pop Ciudad de Burgos* tuvo bastante menos éxito que el de Canet del Mar y una malograda repercusión en los medios de comunicación debido a que el periódico *La Voz de Castilla* reseñó este evento en primera plana con el titular de “La invasión de la cochambre”. El de Burgos fue un festival que resultó ser un fracaso desde el punto de vista económico pero que, como señala García Salueña, sirvió como importante acercamiento entre los grupos de rock progresivo de las distintas regiones de España (Triana, Gualberto, Companyia Elèctrica Dharma, Orquesta Marisol, Granada), con artistas de la escena folk (Hilario Camacho) y grupos que estaban realizando rock urbano (Storm, Burning)¹⁹⁹. El *Festival de Rock Ademuz Country*, también conocido como *9 Horas De*

¹⁹⁸ Haro Ibars, Eduardo: *Gay Rock*, Madrid, Ediciones Jucar, 1975, pp. 121-122.

¹⁹⁹ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 401-402.

Música En Acampada, tendrá menos repercusión mediática pero reunirá también a bandas de la escena del rock progresivo como Canarias, Eduardo Bort o Fusioon. También podemos citar el festival *Primer Enrollamiento Internacional Del Rock*, Ciudad de León, realizado un año después en el que participan Iceberg, Pau Riba, Música Urbana, Bloque, Asfalto, Atila, Flamenco o Triana entre otros²⁰⁰. En la primavera de 1976 se celebra el *Festival Zeleste* en el Teatro Monumental de Madrid, en el que participaron grupos como Secta Sónica, Ia & Batiste, Orquesta Marisol-Colores y Companyia Elèctrica Dharma, por citar algunos, y que fue un éxito²⁰¹.

Por otro lado, entre 1975 y 1976 se publican también discos que son considerados emblemáticos por los aficionados al rock progresivo español: *Minorisa* (1975) de Fusioon; *España año 75* (1975) de Granada; *El Patio* (1975) de Triana; *Tutankhamon* (1975) y *Coses nostres* (1976) de Iceberg; *14 de Abril* (1975) Goma; *Diumenge* (1975) de Companyia Elèctrica Dharma; *Eduardo Bort* (1975) de Eduardo Bort; *In the Beginning of the End* (1975) e *Intención* (1976) de Atila; o *Música Urbana* (1976) de Música Urbana, entre otros²⁰².

Que el rock progresivo se ha afianzado como un subgénero importante en nuestro país a mediados de esta década también lo atestigua la repercusión, que podríamos describir como una relación de “odio et amo”, en la prensa musical del momento. Fernán del Val ha señalado como en estos años nos encontramos con una ruptura en la prensa musical española al surgir dos tendencias diferenciadas: la del periodista catalán Jordi Sierra i Fabra que defenderá la escena del rock progresivo; y la del gallego Jesús Ordovás, que criticará negativamente a los grupos que practicaron este subgénero, imponiendo el discurso de la autenticidad en el rock y promocionando los grupos que entendían la música más como una forma de comunicación que como una expresión artística²⁰³. El siguiente extracto de un artículo de Jesús Ordovás ejemplifica perfectamente el recelo hacia estos grupos y

²⁰⁰ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva...*, p. 23.

²⁰¹ Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip...*, p. 103.

²⁰² Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva...* Todos estos grupos están citados en el libro de Barroso. También tienen por lo menos un disco en el ranking de “Los mejores discos españoles de rock progresivo” en: <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/Spain/topten-e.html> [Consulta: 23 julio 2015].

²⁰³ Del Val, Fernán: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, dirigida por Amparo Lasén Díaz y Héctor Fouce Rodríguez, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2014, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, p. 272.

confirma también de algún modo que si en el año 1975 este subgénero no hubiera tenido repercusión en España tampoco habría causado tanto rechazo en uno de los periodistas más influyentes del país:

“...no veas, nos salieron conceptuosos. Empezaron a abstraerse de tal manera que acabaron dando conciertos a la usanza decimonónica y nos salieron conceptistas, concertistas, universalistas, abstractos, y mira por dónde, eso empezó a ligar más que ser un cheli, un rocker o un buen macarra... quieren [los jóvenes] montarse una cultura propia para poder decirle a sus padres que ellos también son profundos y tienen música tan complicada y sutil como la de los clásicos que vienen en las enciclopedias. Han caído en la trampa...”²⁰⁴.

2.3.3 La eclosión del rock progresivo en España: 1977-1980

Lo que sí supone una singularidad en el caso español es que el género del rock progresivo tendrá su apogeo a finales de la década de los setenta si atendemos al número de trabajos realizados²⁰⁵. Incluso Luís Clemente hablará de un “lustró de oro”²⁰⁶ del rock andaluz para referirse a los años de 1975 a 1979²⁰⁷. Una cronología que contrasta y sorprende si pensamos que, como ya hemos comentado, se suele situar el apogeo del rock progresivo inglés entre los años 1970 y 1974. Así muchos de los discos más representativos para los aficionados del rock progresivo español se editarán a finales de esta década: *Hijos del Agobio* (1977) y *Sombra y Luz* (1979) de Triana; *Sentiments* (1977) de Iceberg; *Escenas* (1978) de Gothic; *Si todo hiciera Crack* (1978) de Crack; *Reviure* (1978) de Atila; *Guadalquivir* (1978) de Guadalquivir; *Valle del Pas* (1978) de Granada; *Califato Independiente* (1978) de Imán; *Cuevas de Altamira*

²⁰⁴ Ordovás, Jesús (1975). “Cap. 22: ¿Qué pasó con el rock?”. *Disco Exprés*, nº 355. Pp. 3. Como se cita en: Del Val, Fernán: *Rockeros insurgentes...* p. 186.

²⁰⁵ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 89.

²⁰⁶ Clemente, Luís: “Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 140.

²⁰⁷ Citamos esta expresión de Luis Clemente, aunque no consideramos adecuado el empleo de etiquetas como “La edad de oro”, “Década prodigiosa” o “Lustró de oro”; expresiones propias del periodismo musical.

(1978) de Ibio; *Más allá de nuestras mentes diminutas* (1978) Cai; *Hombre, Tierra y Alma* (1979) y *El hijo del Alba* (1980) de Bloque; *Recuerdos de mi tierra* (1979) de Mezquita; y *Ezequiel* (1980) de Itoiz, por citar algunos²⁰⁸.

Es evidente que el rock progresivo en España tendrá una eclosión en cuanto a producción en los últimos años de la década de los setenta. Pero, volvemos a insistir, no creemos que exista este desfase de cinco años. El rock progresivo se está desarrollando en la primera mitad de la década y se afianza a mediados de ésta, lo que explica que en torno a 1975 se publiquen discos tan valorados como *Ciclos*, *Minorisa*, *El Patio* o *Coses Nostres*; se realicen festivales de música en la que estas bandas son el mayor reclamo; y este subgénero suscite polémica en el periodismo musical de nuestro país. Lo que sí sucede es que mientras que este subgénero decae en el resto de Europa en España seguirá teniendo desarrollo e incluso tendrá su mayor apogeo hacia los años 1978 y 1979. No creo que la principal razón de este hecho sea que durante la dictadura de Francisco Franco este subgénero estuviera encorsetado y por ello los jóvenes tuvieron que esperar a la muerte de dictador para desarrollar este subgénero musical, como se da a entrever en el problema que planteábamos al principio.

Desde mi punto de vista, para encontrar la razón principal a este estiramiento del género hay que darle la vuelta al problema: el rock progresivo en España no tiene una eclosión en la segunda mitad de la década porque Franco (en cuanto símbolo de la Dictadura) no muere hasta el año 1975, ya había una escena de rock progresivo y podía haber decaído a partir de este año; es al contrario, el rock progresivo en España tiene una eclosión en estos años porque en España comienza la transición, años en los que a diferencia de en el resto de Europa, se podía imaginar la utopía. Aunque parezca lo mismo no lo es, la diferencia de matiz es fundamental como intentaré explicar en el siguiente apartado.

²⁰⁸ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva...* Todos estos grupos están citados en el libro de Barroso. También tienen por lo menos un disco en el ranking de “Los mejores discos españoles de rock progresivo” en: <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/Spain/topten-e.html> [Consulta: 23 julio 2015].

2.4 El rock progresivo en España como contracultura a finales de los setenta: sí hay futuro.

En noviembre de 1976 Sex Pistols publican su primer single “Anarchy in the U.K.- I wanna be me”. A partir de este año se empezará a consolidar la escena de la música punk en Inglaterra con bandas como The Damned, The Adverts, Staff Little Fingers, The Slits, y The Clash entre otros. El punk surge en un periodo de crisis que afecta prácticamente a toda Europa e intensamente a Inglaterra de distintas maneras: alto desempleo, depresión económica y violencia social y racial en el carnaval de Nothing Hill. Para Dick Hebdige el punk consiguió “elaborar toda una serie de correlatos subjetivos para los arquetipos oficiales de la «crisis de la vida moderna»: las cifras del desempleo, la Depresión, la Forma de Vida Occidental, la Televisión” como movimiento que estaba encadenado al presente “en una Gran Bretaña sin expectativas de futuro”²⁰⁹ y que quedará plasmada en la canción “God save the Queen” (1977) de Sex Pistols: “there is no future in England’s dreaming [...] [...] no future for you, no future for me”.

Mientras que el punk inglés surge en cierto modo como reacción a la crisis política, económica y social que atravesaba el país y se popularizará sobre todo en la clases obrera y en los sectores más desfavorecidos, en España será acogido en mayor parte por una juventud acomodada. Héctor Fouce señala que el punk irrumpe en Madrid a través de los jóvenes de ascendencia burguesa que se podían permitir viajar a Londres e impregnarse de esta nueva subcultura. Un grupo de jóvenes que estarán más fascinados por la “modernidad de Londres” que por la carga política que pudiera tener este movimiento²¹⁰. El punk empieza a aparecer ya en los medios de comunicación y Diego Manrique va a defender y divulgar el nuevo género en su libro *De qué va el rock macarra*²¹¹ en 1977. Un año más tarde el grupo Kaka de Luxe grabará su primer EP en Madrid. De este modo vemos como hacia 1978, al mismo tiempo que acontece la eclosión del rock progresivo, empieza a gestarse la escena punk española. Una escena que en cierto modo será el germen de lo que luego será *La movida* y que surge en España, en palabras de Héctor Fouce, como:

²⁰⁹ Hebdige, Dick: *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 93-94.

²¹⁰ Fouce Podríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí...*”, pp. 59-60.

²¹¹ Manrique, Diego: *De qué va el rock macarra*, Madrid, Ediciones de la piqueta, 1977.

Una corriente subterránea que se oponía a la seriedad y ambición trascendente y liberadora de la izquierda, una estética que abre nuevos caminos a la expresión personal, sacralizada en aquellos momentos en los que todas las esferas de lo social estaban permeados (sic) por la influencia política²¹².

Ahora cabe preguntarnos: ¿por qué en España el punk no eclipsa en estos años a un género musical que lleva más de ocho años desarrollándose en la Península? ¿Por qué en vez de agotarse el rock progresivo después de tan largo recorrido sucede exactamente lo contrario? Una eclosión que además coincide con el declive del subgénero en el resto de países. En España, al igual que en Inglaterra, la juventud de la segunda mitad de los años setenta se enfrenta también a una grave crisis económica: la tasa de desempleo se duplica de 1977 a 1978, hay una inflación que llega al 24,5 por 100 en 1977 y el país está lastrado económicamente al ascender su deuda exterior a los doce mil millones de dólares.

Desde mi punto de vista la respuesta no está en que España tenía un decalaje en la escena pop-rock, en que no llegaron los discos y que fuera con *La movida* cuando se produce “por primera vez el desarrollo de un estilo musical de manera contemporánea al resto de Europa”²¹³. Como hemos podido ver en España hay una escena de pop-rock desde mediados de los sesenta que, pese a las dificultades sociopolíticas, está en sincronía con el resto de países europeos.

Para mí la razón de este estiramiento en la producción de rock progresivo en nuestro país se debe a que en España “sí hay futuro”. Mientras que en UK toda la rabia de una juventud desengañada hará gritar el “no future”, en España, pese a la crisis económica los años siguientes a la muerte de Franco aparecen como un periodo en el que el cambio es posible: se celebran las primeras elecciones en 1977 después de más de cuarenta años de dictadura, en el mismo año se legalizan los partidos políticos (también el partido comunista) y se liberan a los presos políticos. Hasta los más desconfiados, los que han estado más alerta y tienen una postura más crítica creen que puede haber futuro y cambio en España:

²¹² Fouce Podríguez, Héctor: *“El futuro ya está aquí...”,* p. 61.

²¹³ *Ibíd.*, p. 59.

Evidentemente veo que ahora hay más posibilidades de dar la cara y de eliminar cosas que molestan. Y a por eso voy también. Y si en vez de pagar entradas en cines y festivales tontos conseguimos montarnos rollos más bonitos y más libres pues muy bien, vale la pena intentarlo. Y si conseguimos que nos den menos palos, mucho mejor. Y si la calle es más nuestra, de puta madre. Y si todo este sistema se pudre y se hunde, no veas. Si los trabajadores consiguen pasar de los patronos, si se consigue eliminar las leyes que nos putean, si los chavales pueden nacer y crecer en libertad, en fin... para qué os voy a contar. [...] Hay muchas cosas que se pueden hacer ahora, porque es cierto que hemos pasado mucha hambre de libertad, mucho miedo y mucho mal rollo y que ya es hora de sacarnos de encima lo que pueda ser sacado, conservando lo que subterráneamente hayamos acumulado. Porque en España (o como se quiera llamar esta península) el “underground” existe en cantidad²¹⁴.

Lecturas críticas sobre este periodo político, como la de Teresa Vilarós, han señalado que, al igual que ocurrió con la aventura utópica de Mayo de 1968 en París, la transición española “no abrió camino futuro en la dirección por tanto tiempo deseada y esperada”²¹⁵. El desencanto político, cuya profecía fílmica autocumplida se refleja en la película sobre la familia Panero de Jaime Chávarri *El desencanto* (1976), surgirá a finales de la década de los setenta. En estos años empezó a configurarse en la prensa la figura del “pasota”, metáfora de una juventud desencantada que hace su aparición durante la primera legislatura de Adolfo Suárez y que dio lugar al abstencionismo de finales de la década²¹⁶.

Fernán del Val ha estudiado cómo en realidad el estereotipo del “pasota” no se puede aplicar como figura representativa de la juventud de los últimos años de la década²¹⁷. Revisando las encuestas sobre los objetivos sociopolíticos que tenía la juventud española en 1977 y las diferentes formas de participación política, del Val explica cómo las posturas progresistas se van radicalizando tras la muerte de Franco

²¹⁴ Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. (V) La borrachera moderna”, *Star*, n.º 28, Barcelona, 1976, pp. 19-21.

²¹⁵ Vilarós, Teresa: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973 - 1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 17.

²¹⁶ Velázquez, José Luis; Memba, Javier: *La generación de la democracia, Historia de un desencanto*, Temas de hoy. Ensayo. Madrid. 1995, pp. 24-25 y 75-76.

²¹⁷ Del Val, Fernán: *Rockeros insurgentes...*, p. 149.

hasta alcanzar su clímax en el año 1977. En este año nos encontramos con una juventud que “había modificado sus preocupaciones y cada vez estaba menos interesada en la paz, el orden y el desarrollo económico, y más preocupados por la justicia, la democracia y la revolución social”; era una juventud que no concordaba con el cliché y que en 1980 era el sector de la sociedad con índices de afiliación a sindicatos más altos²¹⁸.

Esta sería, en mi opinión, una de las razones que explicaría el auge del rock progresivo durante los años de 1978 y 1979. La pelota estaba todavía en el campo de juego, había posibilidad de cambio y un futuro después de cuarenta años de dictadura, por ello, el rock progresivo, como subgénero cargado de una ideología contracultural y utópica, podía catalizar las esperanzas y expresar desde lo musical la realidad —interior y exterior— de una parte de la juventud española.

Como veremos más adelante a través del ejemplo paradigmático de *Ciclos*, el rock progresivo hace suyo el espíritu contracultural de finales de los sesenta. Bill Martin explica cómo el rock progresivo no es marxista —la juventud española politizada había dejado también de serlo²¹⁹— pero alberga el espíritu radical de los sesenta “impulsado de un modo utópico y radicalmente optimista”²²⁰. Quizá una descripción que se podría también emplear para describir a la juventud que vivió los primeros años de libertad tras la dictadura; las consignas marxistas se habían abandonado pero no el interés por “la justicia, la democracia y la revolución social”.

Desde la publicación de los trabajos de Edward Macan y Bill Martin se ha destacado el aspecto contracultural del rock progresivo y, concretamente en España, lo han señalado musicólogos como Celsa Alonso y Eduardo García Salueña. No obstante, encontramos que gran parte de la literatura dedicada a la música pop-rock española muestra una gran incompreensión sobre una de las características definitorias de este subgénero. Luis Ángel Abad en un libro que lleva como nombre *Rock contra cultura* compara de la siguiente manera el subgénero punk con el del rock progresivo:

²¹⁸ Ibid, pp. 151-152.

²¹⁹ En el congreso extraordinario de septiembre de 1979 el PSOE renunció al marxismo como ideología oficial. Tres años más tarde, en las elecciones de octubre de 1982, el PSOE recaudó más de diez millones de votos consiguiendo ocupar 202 de los 350 escaños del Congreso de los Diputados.

²²⁰ Bill Martin: *Listening...*, p. 6.

[...] las canciones punk adquirirían su valor de una posición explícitamente política que abordaba concretamente los problemas de la sociedad de su tiempo. La dimensión significadora del lenguaje no era ni inexistente ni meramente accesoria, sino que tenía un peso fundamental a la hora de constituir la especificidad del movimiento punk frente al lirismo evanescente de estilos comercialmente dominantes como el rock progresivo²²¹.

Esta postura, en mi opinión arbitraria si se repasa la bibliografía de Edward Macan o Bill Martin o si se tiene en cuenta el caso de *Ciclos*, se fundamenta en dos razones: por un lado, solo se suele prestar atención a las letras de las canciones; autores como Abad han obviado que las características musicales del género suponen una contraposición radical a la estructura formal, al tratamiento armónico, rítmico y tímbrico de la música llamada “comercial”, como así lo señala Sheila Whiteley²²². Por otro lado, en muchos de estos casos solo se ha apreciado el aspecto musical más bombástico del subgénero, viendo solamente en él una especie de “cinema of attractions”²²³, en el que la expansión de las canciones o piezas superaban “innecesariamente” el límite radiofónico de tres minutos y servían para un “alarde banal” de dominio técnico y virtuosismo, con referencias a música académica totalmente superficiales y para mostrar una complejidad que estaba de más en la música pop-rock.

Estos prejuicios se aprecian en los trabajos de divulgación de Jesús Ordovás, Gerardo Irlés y José Ramón Pardo, entre otros, y han afectado a la percepción general que se tiene del subgénero²²⁴. Muy interesante a este respecto es el

²²¹ Abad, Luis Ángel: *Rock contra Cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 109.

²²² Whiteley, Sheila: “Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix”, *Popular Music*, vol. 9/1, Cambridge University Press, pp. 37-60.

²²³ Hung, Eric: “Hearing Emerson, Lake, and Palmer Anew: Progressive Rock as Music of Attractions” *Current Musicology*, n.º 79-80, New York, Columbia University, 2005, pp. 245-259.

²²⁴ Percepción que ha calado en aficionados a la música pop-rock y buena parte de músicos a partir de mediados de los años ochenta. Así lo podemos comprobar en una entrevista del grupo Los Planetas en la que se comenta la posibilidad de que haya influencia del rock andaluz en uno de sus discos: “Estuvimos hablando de los grupos de Rock andaluz: Imán, Azahar, Mezquita, Triana... Todos estos grupos que usaron sintetizadores a finales de los 70 y principios de los 80 en el contexto del rock andaluz. Me acuerdo de que nos estuvimos descojonando con la posibilidad de hacer algo parecido. A mí esa música me parece horrible, súper casposa, es una música que no ha trascendido nada, que parece haberse quedado como en una burbuja en el tiempo. Al final, lo hemos acabado haciendo a nuestra manera, espero que a nadie le recuerda a eso (risas)”. En línea:

comentario de Pardo sobre el cambio de estilo de Los Brincos desde el beat a lo que en aquellos años se llamaba “música progresiva”:

El grupo se había consagrado con canciones de tres minutos llenas de clima y armonía y ahora intentaban desarrollar en quince minutos las ideas que antes condensaban en tres. Ni las melodías aguantaban este tratamiento ni ellos como instrumentistas estaban en esa línea de virtuosismo que puede hacer soportables bellas vacuidades de las que tanto se prodigaron en aquellos días²²⁵.

Todas estas perspectivas, aparte de reflejar gustos personales, obvian, por un lado, que el rock progresivo tenía una gran carga contracultural. Esta intención está implícita en la mayor parte de los casos y es esencial en el desarrollo y eclosión del subgénero en España. El rock progresivo sirvió como catalizador para una parte de la juventud que quería una revolución social en España a finales de los años setenta, una juventud que irá progresivamente abandonando un discurso marxista e identificándose cada vez más con valores postmaterialistas (ecologismo, movimientos sociales, valores libertarios...)²²⁶, lo cual explicaría que el rock progresivo no se convirtiera a finales de los años setentas, al contrario de lo que a veces se ha señalado, en una “reliquia del pasado”²²⁷.

Desde luego no hay que olvidar que la producción de rock progresivo fue variada y que este análisis tiende a generalizar al verla en su conjunto, sin detenernos en cada uno de los casos. Dentro de España surgieron distintas corrientes y aproximaciones y, según qué formaciones, podremos encontrar que el aspecto contracultural está más o menos presente.

Durante la segunda mitad de la década de los setenta algunas bandas de rock progresivo, como ha estudiado Eduardo García Salueña²²⁸, emplean elementos

<http://www.hipersonica.com/2010/03/08/entrevista-a-los-planetas-i-opera-egipcia-ha-sido-un-trabajo-de-chinos/> [Consulta: 16 julio 2015].

²²⁵ Pardo, José Ramón: *Historia del pop español...*, p. 155.

²²⁶ Del Val, Fernán: *Rockeros insurgentes...*, p. 154.

²²⁷ *Ibid.*, p. 176.

²²⁸ Véase la tesis doctoral de García Salueña y García Salueña, Eduardo: “Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 2, Madrid, SEDEM, 2009, pp. 591-602.

musicales autóctonos y las lenguas o dialectos regionales con una intención reivindicativa y para subrayar un componente identitario regionalista o nacionalista. Así, el mensaje contracultural y de protesta, que ya había sido practicado a mediados de los setenta por bandas como Canarias, Granada, Goma o Iceberg, aparecerá en ocasiones de un modo más explícito en bandas como Asfalto, Bloque, Ñu o Topo a finales de los años setenta. Ocurre de forma similar en grupos como Asturcón, Ibio, Goma 2, Companya Elèctrica Dharma o Imán, aunque en estos destacará la intención de subrayar componentes regionalistas o nacionalistas.

En 1980 nos encontramos con un fuerte declive en la producción de rock progresivo español. El movimiento musical y cultural conocido como *La movida* irrumpe con fuerza en aquellos años como antítesis, en muchos aspectos, al estilo del rock progresivo. Para Héctor Fouce: “el elemento que unifica las culturas musicales de *La movida* es el rechazo tanto del virtuosismo musical como del intelectualismo y el compromiso político”²²⁹. El consumo de heroína se extiende entre los jóvenes de diversos sectores de la sociedad²³⁰ de modo que, al igual que el rock progresivo, el LSD ya no será la droga subcultural de la juventud. El ambiente se ha endurecido y “los viejos psiconautas celebran los funerales de la lisergia e incineran los proyectos utópicos y alternativos en la misma pira en la que se sacrificaron los discursos combativos del pasado”²³¹.

²²⁹ Fouce Podríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí...*”, p. 59.

²³⁰ Del Val, Fernán: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española” [en línea], *Revista de Estudios de Juventud*, n.º 95, Instituto de la juventud, 2011, pp. 74-91, http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf [Consulta: 12 julio 2013], pp. 85-86.

²³¹ Labrador Méndez, Germán: *Letras Arrebatadas...*, p. 110.

*Resultaría agradable, como oír un disco de THE PINK FLOYD,
otros prefieren Berg, otros se van de putas,
la casa de los 10.000 placeres.
Sería capaz de destruir cualquier mente humana,
robot, Batman.*

Leopoldo María Panero

3. CANARIOS: DE LA MÚSICA BEAT AL ROCK PROGRESIVO

En este capítulo haremos un breve repaso a la trayectoria de Canarias desde los orígenes del grupo hasta la publicación de *Ciclos*. A través de esta contextualización analizaremos su desarrollo estilístico y veremos cómo éste se propone como ejemplo paradigmático en España de la idea de “progreso”. Esta idea, que influirá en la música pop-rock de la segunda mitad de los años sesenta, provocó la búsqueda de una complejidad musical cada vez más marcada a través del contacto con distintos géneros musicales y la consideración del rock como expresión artística en lugar de mera diversión.

En el segundo apartado realizaremos un análisis estilístico de *Ciclos* en relación al estilo del rock progresivo e intentaremos hacer una síntesis de las distintas características estilísticas y definiciones de este subgénero. A través del análisis de *Ciclos* valoraremos hasta qué punto sus características son paradigmáticas del subgénero y si la idea de lo “progresivo” es una constante en el trabajo discográfico en lo referente a la exploración de nuevas áreas de expresión por medio del empleo de características musicales provenientes de otros géneros (jazz, música académica, música vanguardista, música folclórica, etc.).

En el tercer apartado analizaremos cómo precisamente este eclecticismo –la ruptura de las fronteras de lo que Josep Martí llama las distintas esferas de la música académica, música popular y la música folclórica– ha influido en la valoración de *Ciclos* y del rock progresivo en general. Parte de la crítica musical ha visto que, al

romperse la frontera de estas esferas en estos discos, se traicionaba la “esencia”, “rebeldía” y “autenticidad” que supuestamente caracteriza a la música rock.

3.1 Canarios, desde los comienzos hasta la grabación de *Ciclos*

La historia de Canarios está ligada a la personalidad de Eduardo Bautista, pues durante los catorce años de trayectoria del grupo fue el único miembro que estuvo presente en las distintas formaciones de la banda. Por Canarios, si incluimos a The Devil’s Rock como los comienzos del grupo, pasaron más de treinta músicos diferentes²³². Bautista es también el cantante y el principal compositor del grupo, por lo que desempeñó un papel principal en cada una de las distintas formaciones.

En este trabajo hemos decidido referirnos siempre a Canarios, en lugar de a Eduardo Bautista, por distintas razones: las grabaciones son editadas bajo el nombre del grupo (ya sea Los Ídolos, The Canaries, Los Canarios o Canarios); aunque Bautista sea el principal compositor, en la música pop-rock todos los instrumentistas participan de un modo creativo en la producción de las canciones; y entre los aficionados a la música pop-rock, en general, y al rock progresivo, en particular, se hace siempre referencia al nombre de Canarios o Los Canarios.

El grupo cambió de nombre en distintas ocasiones según la evolución de las modas en el pop-rock durante estos años: The Devil’s Rock (1961), el primer nombre del conjunto, hace clara referencia al estilo del rock and roll que estaba de moda todavía a comienzos de la década; después cambiarán a Los Ídolos (1963), nombre similar al de muchos de los grupos españoles de primera mitad de los años sesenta (Los Relámpagos, Los Apaches, Los Continentales, Los Estudiantes, etc.); con The Canaries (1965) adoptaron un nombre en inglés para la gira americana. Este nombre hace referencia, por un lado, a los grupos de música beat²³³ y por otro lado a Canarias, región donde se formó la banda; terminada la gira por EEUU españolizaron el nombre y pasaron a ser Los Canarios (1966). Con la publicación del single “Get on Your Knees-Trying so Hard” (1968) suprimieron el artículo,

²³² Véase anexo 3, distintas formaciones de Canarios.

²³³ The Beatles pusieron de moda nombres que hacen alguna referencia a animales o insectos (The Byrds, The Tomcats, The Monkees, The Animals o The Canaries).

diferenciándose así de la estética beat y aproximándose a la del rock de finales de los sesenta (King Crimson, Yes, Cream, Procol Harum, etc.). Si hemos decidido referirnos a nivel general al grupo como Canarios es por el hecho de que este trabajo tiene como uno de los objetivos principales analizar *Ciclos* en relación al movimiento contracultural y con este nombre es con el que se editó el disco.

A continuación realizaremos un breve recorrido por la historia del grupo para, así, entender mejor la realización de *Ciclos* y la trayectoria de Canarios. En ella se puede apreciar la evolución de la música pop-rock durante estos años: desde el rock and roll al sonido beat, pasando por el rock psicodélico y el soul, hasta llegar al rock progresivo.

3.1.1 Comienzos: The Devil's Rock y Los Ídolos

Podemos considerar que el primer grupo formado por Eduardo Bautista, The Devil's Rock, fue el germen de lo que será Canarios, pues en esta formación participó Rafa Izquierdo, futuro bajista del grupo durante los años de 1964 a 1966. El grupo se formó en Las Palmas de Gran Canaria y, aunque no llegaron a hacer ninguna grabación, dieron varios conciertos. El primero fue el 14 de junio de 1961 en el Circulo Cultural Medina, posteriormente en distintos programas de radio y teatros de Gran Canaria. Esta primera formación tuvo a Eduardo Bautista, "Teddy", en la guitarra y voz principal, a Rafa Izquierdo como guitarra solista, a José Domingo Torres al bajo, y a Raimundo Delgado, "Mundi", en la batería. Más adelante también tocará la guitarra Rafael Espinosa y Rafa Izquierdo pasará a tocar el piano²³⁴.

En 1963 el grupo cambia de nombre y pasa a ser Los Ídolos y empieza a profesionalizarse al ser contratados en el club Flamingo de Las Palmas de Gran Canaria. Cambiaron algunos de sus miembros, se incorporó Germán Pérez como guitarra solista, José Manuel López al bajo, y Tato Luzardo sustituyó a Mundi Delgado en la batería. Un hecho relevante fue que durante una actuación en el club

²³⁴ Ramos, Alejandro: *Get on your knees, Siguiendo la pista de Canarios*, Tenerife, Lágrimas y Rabia, 2014, pp. 19-25.

Flamingo en 1964 conocieron a Cliff Richard y al grupo The Shadows, que estaban rodando en Gran Canaria la película *Wonderful Life*²³⁵.

En 1964 el grupo decide dar un paso adelante e instalarse en Madrid para intentar promocionarse. Tras actuar en TVE despiertan la curiosidad del sello Belter para el que grabarán tres EPs²³⁶ en Barcelona en 1964.

La influencia de The Beatles está muy presente en estas primeras grabaciones como lo atestigua el hecho de que cuatro de los doce temas fueran versiones en español de canciones de la banda de Liverpool: “Abrázame fuerte” versión de “Hold me Tight”, “Hay un Lugar” de “There’s a Place”, “La vi parada allí” de “I saw her Standing There” y “¿No puedes comprar mi amor?” versión de “Can’t buy me Love”. Sólo aparece un tema propio escrito por Eduardo Bautista “Toma mi mano”²³⁷, primera canción para Los Ídolos, muy marcada estilísticamente por la música beat que se estaba realizando en Inglaterra, caracterizada por una instrumentación a base de guitarras eléctricas, bajo y batería, una estructura formal sencilla en la que se alternan estrofas y estribillo, con una estructura armónica sencilla similar a la de muchas canciones de rhythm and blues y una letra en torno a la temática del amor y de la diversión.

ESTROFA

Do Si b Do Si b Do Si b Do Si b

FA mi b FA mi b Do Si b Do

ESTRIBILLO

La m FA Sol

Estructura armónica de “Toma mi mano”, Los Ídolos

²³⁵ Ibid., p. 35-41.

²³⁶ Las siglas EP hace referencia al término anglosajón *Extended Play*.

²³⁷ La mayoría de canciones o piezas que se citan en este capítulo se pueden escuchar en el siguiente link: <https://open.spotify.com/user/gdguoyer/playlist/0V8Fz3PcZCjkhds36T5FkI>.

Durante este tiempo realizaron una gira por la Península y se vuelve a efectuar un cambio de bajista con la llegada de Rafa Izquierdo. Tras un concierto en Sevilla conocen a Dudley Cooper, un empresario norteamericano que les propone realizar conciertos en EEUU y grabar un disco. En 1965 vuelan a Nueva York y la empresa de promoción de Cooper les cambia el nombre de Los Ídolos por The Canaries. En este mismo año grabaron en EEUU su primer álbum, *Flying High with The Canaries*, que no será publicado en España hasta 1970. En este disco se aprecia un cambio sustancial en la banda, que muestra una gran mejoría técnica instrumental con respecto a las primeras grabaciones. Cantan todos los temas en inglés y aunque todavía están muy marcados por el sonido *merseybeat*²³⁸, como evidencia el tema “Baby Don’t Surprise Me” con una introducción de guitarra y armónica que muestra gran influencia de las primeras canciones de John Lennon (“I Should Have Known Better”), apreciamos una evolución estilística muy grande en algunas de las canciones.

Muy importante en este álbum es la colaboración con el grupo The Tokens, famoso conjunto americano de estilo doo-wop, que fueron los productores del disco. Sin duda alguna, esta colaboración tuvo que ser importante para la trayectoria posterior de Canarios y de Eduardo Bautista como compositor de canciones pop-rock. Uno de los temas más destacados es “You Be”, canción escrita por The Tokens y que presenta unos cambios armónicos que eran poco habituales en las canciones que hasta el momento el grupo había realizado. Con cada cambio de estrofa a estribillo se irá modulando de tonalidad por semitonos ascendentemente, y al final de la canción se realizará una cadencia suspensiva en el acorde de dominante de Si mayor. Es una canción armónicamente más compleja que las convencionales, con arreglos más elaborados y que marcará la evolución hacia la realización de una música pop-rock cada vez más sofisticada. Este disco, a nivel general, demuestra también un cierto grado de eclecticismo al contener canciones que están dentro de otros estilos, como “I Lost You”, de clara influencia country y al que se añade un banjo en la instrumentación. También encontramos un tema instrumental, “Thursday”, en el que se experimenta con el efecto estéreo. Como

²³⁸ Una variante del *beat* que hace referencia a los grupos y artistas de este subgénero provenientes de Liverpool (The Beatles, Cilla Black, The Big Three, The Searchers, o Gerry and the Pacemakers).

hemos dicho, es un disco que demuestra una mayor solvencia instrumental, aunque vocalmente se muestra deficiente. Creemos que es un trabajo que hubiera podido tener cierta repercusión si se hubiera editado en España en 1965, aunque parece que ni los productores ni el grupo quedaron muy satisfechos con él (quizá debido al poco tiempo de grabación del que dispusieron). Pepe Lloret propone a este disco como el primer ejemplo de rock psicodélico en España aunque, como hemos dicho, no se escuchará hasta pasados cinco años; el estilo de las canciones había pasado de moda y el trabajo no tendrá apenas repercusión.

Igual de trascendental que grabar este disco en compañía de músicos experimentados y con la disposición de un buen equipo, tuvo que ser el descubrimiento de la música soul, que dejará una gran influencia en el trabajo posterior de Canarios. Eduardo Bautista se interesa por el soul y los espirituales negros, que dejan una profunda huella en el resto de los integrantes de la banda. Este hecho supuso un ejemplo de transculturación en la música pop-rock, como explica Juan Bethencourt en su artículo *Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarios: una banda de rock innovadora y progresista*²³⁹. Como elementos que son resultado de este proceso podemos comentar: la forma de cantar de Eduardo Bautista se modifica tras este viaje, teniendo a partir de ahora los referentes de cantantes afroamericanos como Otis Redding o Ray Charles²⁴⁰; la inclusión posterior de una sección de metales; cierta pérdida de la sonoridad de la música beat; y la inclusión del principio de “pregunta y respuesta” que estará muy presente en los temas compuestos por Bautista hasta la etapa anterior a *Ciclos*.

3.1.2 Los Canarios: los primeros éxitos comerciales

En la primavera de 1966 The Canaries volvieron a España y realizaron una gira por Europa en la que tuvieron poco éxito y pasaron dificultades económicas, pero que les sirvió para promocionarse en España como conjunto que había estado

²³⁹ Bethencourt, Juan: “Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarios: una banda de rock innovadora y progresista”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, VIII congreso de IASPM, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

²⁴⁰ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 4.

girando en países como EEUU, Suecia, Francia y Alemania²⁴¹. Rafa Izquierdo abandona la banda y es sustituido por Álvaro Yébenes, que había tocado como bajista en Los Continentales. Este momento también coincide con el cambio de nombre por Los Canarios.

Tras tocar en el programa de la cadena SER “El gran musical” se produce un acontecimiento importante; entran en contacto con Alain Milhaud, quizá el productor musical más importante en la década de los sesenta en España junto a Rafael Trabucchelli, que se convertirá en su representante y productor.

Aquel mismo año Eduardo Bautista viaja a Londres para grabar el single “Pain- Three, Two, One, ah” aunque será editado dos años más tarde en España por Sonoplay. Estas grabaciones se realizaban con músicos de estudio ingleses y en ellas sólo participaba el cantante, procedimiento que Allan Milhaud también empleó con Los Bravos. Para estos temas contaron con metales y la voz de Eduardo Bautista ya muestra el giro hacia el estilo soul.

En “Three, Two, One, ah” hay que destacar la utilización del coro que ejecuta un ostinato a lo largo de toda la canción. Armónicamente también encontramos una complejidad mayor que en las composiciones anteriores: la parte A, que está en Si bemol, modula en la parte B de la canción a la tonalidad de Mi menor. Esta segunda parte contrasta también con la primera por su estatismo armónico:

Estructura armónica de “Three, two, one, ah”

²⁴¹ Ramos, Alejandro: *Get on your knees...*, p. 99.

Con la vuelta a España también incorporan definitivamente una sección de metales a la banda, formada por Nano Muñoz (trompeta), Alfredo Maiquez (trombón), Vicente Maiquez (saxo) y también un organista, Graham Bircumshaw. A partir de ahora en el estilo de Canarios empezará a notar cada vez más las influencias de la música soul y del jazz.

En 1967 grabaron el single “The Incredible Miss Perryman-Pippermint Frappé-Keep on the Right Side”, cuya cara A se utilizará en la banda sonora de la película *Pippermint frappé* de Carlos Saura. Fue también grabado en Londres con músicos de sesión ingleses bajo la producción de Jean Bouchety. Este sencillo es importante para la trayectoria del grupo por dos razones: por un lado, se consigue un incremento de la popularidad al aparecer en la banda sonora de una película y entran por primera vez en las listas de éxitos; por otro lado, entran en contacto directo con artistas importantes de la época, como Carlos Saura o Rafael Azcona. Lo más destacable para el futuro desarrollo de la creación de *Ciclos* de esta colaboración con el director de cine, fue haber coincidido con el compositor Luis de Pablo, que escribió el resto de la banda sonora. De Pablo se convertirá en una de las principales influencias de Eduardo Bautista a la hora de realizar las partes de música electrónica de *Ciclos*²⁴².

La canción “The Incredible Miss Perryman-Pippermint Frappé” es ejemplo de la evolución estilística de Canarios en el empleo de estructuras musicales y armónicas más complejas, junto con una sofisticación en los arreglos y la utilización de una instrumentación amplia que desborda la plantilla instrumental estándar de la música pop-rock. Es un paso más allá del single anterior exhibiendo unos cambios armónicos más arriesgados, con una armonía que se mueve entre lo modal y lo tonal. Aunque la estructura sigue teniendo dos partes, la parte B es mucho más compleja y extensa de lo que hasta el momento había sido habitual en grabaciones anteriores. Pese a estas innovaciones es muy interesante resaltar que al mismo tiempo “The Incredible Miss Perryman-Pippermint Frappé” cumple con su función de “hit”. Esto se consigue sobre todo en la parte A, que está marcada por el ostinato de las voces y el “pegadizo” riff de guitarra que recuerda al de canciones como “Paperback Writer” de The Beatles:

²⁴² Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 3.



Los Canarios, “Peppermint frappé”, min 00:00-00:05



The Beatles, “Paperback Writer”, min 00:06-00:12

“Keep on the Right Side” está marcado por la influencia de la música soul (vuelve a aparecer el principio antes comentado de pregunta-respuesta) y también del jazz (a través del solo de saxofón). Estas influencias se hacen cada vez más presentes y empiezan a compartir elementos estilísticos con bandas anglosajonas como Blood, Sweat & Tears. Canarios es un ejemplo que corrobora lo que defendíamos en el apartado anterior: hay grupos de pop-rock en España que están desarrollando un estilo musical en sincronía con la música que se está realizando en EEUU e Inglaterra; no hay, por tanto, desfase estilístico y se puede decir que Canarios “están al día”.

Para entender este desarrollo estilístico hay que tener en cuenta la evolución que se está produciendo en la pop-rock anglosajón, sobre todo la aportación de The Beatles y The Beach Boys, que es considerada fundamental por autores como Joe Stuessy²⁴³, Edward Macan²⁴⁴ o Bill Martin²⁴⁵. Ambas bandas, una vez conquistada la popularidad, deciden lanzarse a una carrera creativa que dará dos álbumes esenciales para entender, no solo la llegada de la psicodelia, sino también la historia general del pop-rock y el desarrollo del rock progresivo.

En mayo de 1966 se publica el disco *Pet Sounds* de The Beach Boys. Todos los avances armónicos y texturales que Brian Wilson había ya avanzado en sus discos anteriores tienen colofón en este trabajo. En este álbum podemos detectar un

²⁴³ Stuessy, Joe: *Rock and roll. Its history and stylistic development*, New Jersey, Prentice-Hall, 1994, pp. 124-154.

²⁴⁴ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 76-77.

²⁴⁵ Martin, Bill: *Listening...*, pp. 39-43.

gran paso hacia lo que será el rock sinfónico, dejando atrás el formato estándar de guitarras, bajo y batería, presentando proporciones monumentales en comparación con cualquier otro disco de rock publicado hasta el momento: instrumentos de cuerdas, de viento, multitud de teclados, mandolina, ukelele, theremin, diferentes ruidos de objetos y animales incrementan considerablemente la sonoridad de lo que solía ser un disco de pop-rock.

Tan solo tres meses después, The Beatles editaron el disco *Revolver*. Mientras que en lo referente a lo armónico y estructural de las canciones no hay mucha diferencia con trabajos anteriores, encontramos una evolución estilística en cuanto a arreglos y empleo de nuevas tecnologías. La canción “Eleanor Rigby” es un interesante tema de Paul McCartney en el que se abandona completamente la instrumentación rock para acompañar las voces con un doble cuarteto de cuerdas. Por otro lado, una evolución de los avances tecnológicos que estaban desarrollando The Beatles y que muestran ya la influencia de las técnicas de grabación vanguardista y de la figura de Karlheinz Stockhausen, fueron los efectos de guitarras invertidas que aparecen en “I’m Only Sleeping”, técnica aún más desarrollada en “Tomorrow Never Knows”.

Características como la ampliación de la instrumentación, el empleo de técnicas compositivas de la música académica, una mayor complejidad estructural y armónica son asimiladas por Canarios con total sincronía. Como vemos en este breve resumen histórico y estilístico, desde la formación de Los Ídolos hasta la publicación de “The Incredible Miss Perryman-Pippermint Frappé”, la evolución de la banda es muy grande. Si se comparan las grabaciones de 1964, en el estilo del *merseybeat*, con los singles grabados en 1967, comprobamos un desarrollo sorprendente en tan solo tres años. Apreciamos un estilo ecléctico que amalgama la influencia beat con el soul, el gospel y el jazz, que se amplía sonoramente gracias a la inclusión de una sección de metales y el órgano, creando unas canciones que intentan demostrar originalidad en la estructura y en la armonía como estaban haciendo The Beatles y The Beach Boys. Canarios demuestran un impulso de innovación que tendrá un resultado más contundente en los trabajos que analizaremos en el siguiente apartado y sobre todo en la creación de *Ciclos*.

A finales 1967 graban en Londres el single que será su mayor éxito comercial, “Get on Your Knees-Trying so Hard” editado con el nombre de

Canarios en 1968 bajo el sello Sonoplay. La cara A de este sencillo se mantendrá como número uno durante seis semanas en las listas de éxitos españolas. “Get on Your Knees” es una canción que recurre a elementos paradigmáticos que se encuentran en otros “hits” de la época: una introducción instrumental con un riff (“Day Tripper”, “Satisfaction”, “All Day and All of The Night”, “Black is Black”, etc.); se canta el título al comienzo de la canción, el cual conforma el estribillo que se repite en varias ocasiones²⁴⁶, lo que facilita recordar la canción y el título de ella; tiene un tempo rápido y bailable; y una temática en torno al amor pero con un mensaje ambiguo que dio pie a lecturas con connotaciones sexuales (“Get on your Knees”, en español “ponte de rodillas”, como metáfora de una felación)²⁴⁷. Además de la introducción pegadiza, gracias al ostinato de bajo y al dibujo de los metales con ritmo sincopado, tiene un estilo soul bailable, que caracterizará algunas canciones de esta etapa de Canarios. A modo de ejemplo, podemos comparar la introducción de “Get on your Knees” con la de “Black is Black”, éxito internacional de Los Bravos, que empieza también con un riff de bajo con ritmo sincopado:



Los Bravos, “Black is Black”, min 00:00-00:06

Los Canarios, “Get on your Knees”, min 00:00-00:14

²⁴⁶ Se repite en trece ocasiones a lo largo de la canción.

²⁴⁷ Eduardo Bautista ha negado en distintas entrevistas que este fuera el mensaje de la letra de la canción.

La cara B, “Trying so Hard”, que apenas tuvo repercusión comercial, es un ejemplo más interesante desde el punto de vista estructural y armónico que “Get on your Knees”. Presenta una estructura más compleja con cambios armónicos muy arriesgados y una instrumentación más amplia. Este tema muestra una asimilación de las innovaciones que estaban llevando a cabo los grupos de rock psicodélico comentados en el apartado anterior. En lo estructural pasa de tener dos partes, lo cual era y sigue siendo habitual en la música pop-rock, a tener una pequeña introducción más tres partes. Éstas son fuertemente contrastantes entre sí debido a que están muy alejadas armónicamente unas de otras y a los cambios en la instrumentación. La parte A está en Do mayor, la parte B en La mayor y la parte C, que es la más compleja armónicamente, no nos sitúa en ningún centro tonal hasta el final; comienza en Do# menor para acabar cadenciando en Sol mayor. Esta sección funciona como elemento contrastante, gracias a este cambio de armonía brusco al acorde de Do# menor y a través de un cambio muy interesante en el timbre: se introduce un clavecín y desaparece el acompañamiento de batería que es sustituida por un *sacudidor*²⁴⁸. También la densidad textural polifónica, creada por los metales y las voces, hacen que este fragmento recuerde al *Pet Sounds* de The Beach Boys.

En la trayectoria de Canarios se produce un punto de inflexión en este año de 1968. Hasta entonces los elementos más interesantes del grupo fueron los relacionados con los parámetros musicales. Las letras y el mensaje que Canarios trasmite en sus canciones no eran determinantes. Teddy Bautista realizó un comentario en la prensa en ese año en el que indica que son los elementos musicales lo que más preocupan a la banda pero, por otro lado, subyace un discurso de autenticidad ligado a nociones subjetivas de lo trascendental y sentimental. Esto último lo expresa Bautista como elemento recíproco entre el músico y oyente, aludiendo a la idea de reciprocidad que Allan Moore señaló como necesaria en el proceso de “autenticación” durante la escucha²⁴⁹:

Nosotros queremos hacer una mística de nuestra profesión. Algo más que un trabajo, una devoción... Nos importa poco la letra. Creemos que hay

²⁴⁸ Instrumento de percusión de la familia de los idiófonos. El sonido se crea sacudiendo el instrumento. En esta grabación no estamos seguros de que instrumento en concreto se trata, podría ser un shekere o un “huevo shaker”.

²⁴⁹ Moore, Alan: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, n.º 2, 2002, pp. 209-223.

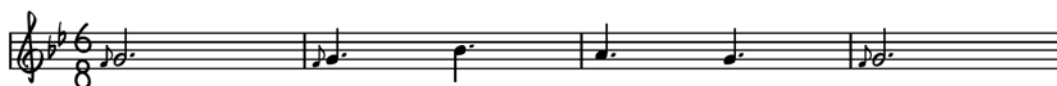
que decirlo con la música, con la cadencia, con el sonido... Nos importa que la gente que se encuentre con nosotros, llegue al fondo de nuestro mensaje y que entienda más que lo que queremos decir, lo que sentimos y sienta con nosotros también²⁵⁰.

Después de este gran éxito la continuidad de Canarios peligra por la incorporación al servicio militar de Teddy Bautista, Germán Pérez y Tato Luzardo. En aquella época el servicio militar podía llegar a los dos años de duración. Este hecho supuso para muchas bandas el fin de su carrera musical, pero en este caso no ocurrió gracias a que se dejó grabado el single “Child-Requiem for a Soul” (1968, Sonoplay) y el recopilatorio de canciones de Canarios y Pop Tops *Lo Mejor del Clan!*, lo cual permitió que la banda siguiera presente en las radios. Los conciertos que ya tenían contratados se pudieron también llevar a cabo porque se pactó la sustitución de Eduardo Bautista, solo durante el tiempo en que éste realizaba el servicio militar, por Pedro Ample (más conocido como Pedro Ruy-Blas) como cantante.

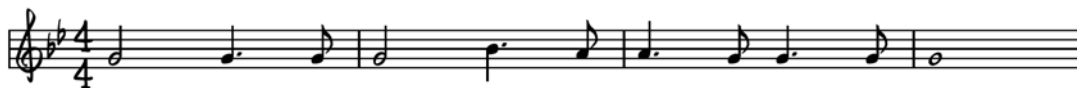
El single “Child-Requiem for a Soul”, otra vez con la colaboración de Jean Bouchéty como productor musical, es un trabajo perfeccionista en el que se incluyen por primera vez arreglos de instrumentos de cuerda frotada. A partir de este momento empezarán a darle más importancia a las letras y al mensaje de las canciones, posicionándose cada vez más cerca del movimiento contracultural que describiremos con más profundidad en el siguiente capítulo. La canción “Child” es un alegato contra el racismo y “Requiem for a Soul” es un homenaje a Otis Redding, fallecido en diciembre de 1967, que fue uno de los referentes vocales de Eduardo Bautista en esta etapa con Canarios. Es una canción muy influenciada por el soul, con metales, cuerdas y coro femenino. También encontramos la primera cita de Canarios a una pieza de música académica: la introducción de la canción es un guiño a la célebre “Marcha Fúnebre” de la *Sonata n° 2* para piano de Chopin, cita musical que es adaptada al compás de 6/8 y que sirve para subrayar el sentimiento de duelo por la muerte del cantante estadounidense:

²⁵⁰ Ramos, Alejandro: *Get on your knees...*, pp. 129-130.

Canarios: de la música beat al rock progresivo



Los Canarios, “Requiem for a soul”, melodía de la introducción



Versión simplificada del tema principal de la “Marcha Fúnebre” de F. Chopin

En estas dos canciones Canarios ya ha asimilado muchas de las características de los grupos de rock psicodélico, entre las cuales podemos resaltar: creación de temas más largos, abandonando el molde de la canción comercial de tres minutos de duración; desarrollo importante de las secciones instrumentales frente a las vocales, tomando las primeras cada vez más relevancia; empleo de nuevas tecnologías y uso experimental de éstas, sobre todo explotando al máximo las posibilidades del estudio de grabación; e influencia de las músicas no occidentales, aunque esta característica aún no será tan evidente, y otorgan más peso a la influencia de la música soul.

Canarios realizó una ampliación instrumental con una sección de metales, al igual que bandas como Traffic o Caravan, junto al empleo de instrumentos de cuerda y del clavecín, lo que supuso un primer guiño a la música académica, junto al tratamiento polifónico realizado en los instrumentos y los coros. Se aprecia, por tanto, una mayor complejidad estructural y armónica, y un alto grado de eclecticismo al fusionar elementos del soul, el gospel, la música académica y el rock.

En relación a la escena anglosajona, Edward Macan divide a su vez a los grupos de finales de los sesenta en tres vertientes²⁵¹: la primera está compuesta por los grupos en los que la influencia del blues tiene un peso muy importante; en la segunda la influencia de la música jazz cobra verdadera importancia; y la tercera incluye a los grupos fuertemente influenciados por la última etapa creativa de The Beatles (a partir del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Realmente en Canarios podemos apreciar elementos de estas tres “alas” que señala Macan: por

²⁵¹ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 19-22.

una lado, debido a la experiencia en Estados Unidos, observamos cómo elementos del soul y del blues ya están presentes en las grabaciones comentadas; aunque la influencia de la música jazz no es todavía primordial, irá tomando cada vez más peso y se hará notar, sobre todo, a partir del disco que grabarán en 1970, *Libérate!*; finalmente, muchos de los aspectos que hemos visto anteriormente son deudores, de algún modo, del trabajo de The Beatles en *Revolver* y *Sgt. Peppers*.

Estos elementos revelan que Canarios se estaba convirtiendo en un grupo que no andaba muy por detrás de las bandas que dominaban el panorama internacional. Encontramos ya un anhelo de “evolución” que persistirá hasta la publicación de *Ciclos* y que está en concordancia con la idea de “progreso” en lo musical, que se empieza a manejar a finales de esta década. Como muchos otros grupos de finales de los sesenta, Canarios es un ejemplo del intento de expandir el pop-rock mezclándolo con otros géneros musicales como la música soul, el jazz y la música académica²⁵².

3.1.3 Canarios como grupo de “música progresiva”: de *Libérate!* a *Canarios Vivos!*

Después de realizar el servicio militar en el Sahara español, Eduardo Bautista vuelve a Madrid con nuevas ideas para la creación de un nuevo álbum. En 1970 comienza la grabación del primer LP de los Canarios tras la grabación de *Flying High with the Canaries* en Estados Unidos. Este disco fue también grabado en Londres, como los singles anteriores, pero en esta ocasión intervinieron también los componentes de Canarios y no solamente Eduardo Bautista.

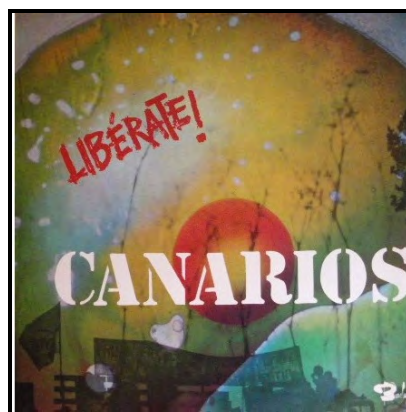
Para entender cómo está estructurado este disco hay que tener en cuenta la popularización de la idea del álbum conceptual tras la publicación del octavo disco de The Beatles y de los discos conceptuales de otros grupos (The Moody Blues, The Who, Frank Zappa, etc.). *Libérate!* responde también a esta idea y presenta una temática global que gira en torno a la libertad y el sentimiento religioso. Muestra al mismo tiempo una lograda, aunque no completa, coherencia musical. En este

²⁵² Stuessy, Joe: *Rock and Roll. Its History...*, p. 301.

trabajo se afianzan aún más los elementos contraculturales que ya habíamos encontrado en el single anterior: la idea de la liberación, el pacifismo y la espiritualidad. En los elementos visuales del disco (portada, contraportada y fotos promocionales) se ve reflejada también la estética hippie e, incluso, aparece una foto, manipulada y distorsionada, de una de las protestas de la cárcel de San Quentin en Estados Unidos.



Carpeta interior *Libérate!*



Portada interior *Libérate!*

El disco comienza con “Hello!”, tema instrumental cuya breve introducción está formada por elementos musicales desordenados que transmiten la sensación de caos, que da paso a una sección funk en la que el solo de trompeta muestra influencias del jazz. Este corte se presenta como obertura del disco, algo habitual en “álbumes conceptuales” como en *Days of Future Passed* (1967) de The Moody Blues y en *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles.

La segunda canción es “Free Yourself”, que fue el single del disco con “I Wonder What Freedom Means” en la cara B. Es interesante el tratamiento de los metales, que utilizan el principio de pregunta-respuesta y muestran influencia del jazz. En “Free Yourself” escuchamos la complejidad rítmica que hemos señalado como característica en algunos grupos psicodélicos anteriores, con un cambio de compás de binario a ternario en la tercera parte de la canción. En la instrumentación destaca la inclusión de los bongos, que se utilizarán en casi todas las canciones a lo largo del disco. La letra muestra cierto riesgo para el año en que se publicó, dos años después del mayo francés y en el año en que se produjeron multitud de huelgas estudiantiles y manifestaciones como respuesta al Juicio de Burgos:

But I saw the light one early morning	Pero vi la luz temprano en la mañana
Then I started to fight and stop my moaning	Entonces empecé a luchar y parar mi quejido
Free your heart, free your soul	Libera tu corazón, libera tu alma
Free your mind at all	Libera tu mente de todo

The image shows a musical score for the song "Free yourself" by Los Canarios. It features a vocal line and instrumental parts for Trombone, Bass, and Piano. The vocal line is in 4/4 time and includes the lyrics: "FREE YOUR SELF FREE YOUR SELF FROM THE ONE BE-HIND FREE YOUR SELF FREE YOUR SELF FROM YOUR MIND". Chords SOL, FA, and DO are indicated above the vocal line. The instrumental parts include a Trombone line, a Bass line in 3/8 time, and a Piano line.

Los Canarios, "Free yourself", min 01:56 02:14

"Magna" es uno de los temas más interesantes del álbum. Destaca la introducción de órgano Hammond con un arreglo contrapuntístico, que hace referencia a las obras para este instrumento del periodo barroco. Esta introducción muestra cómo este instrumento es empleado de un modo ambivalente por los grupos de la época: en ocasiones para hacer referencia tímbrica a la música jazz, blues, gospel o soul, y, en otras, a la música académica. En la siguiente sección entran los metales y los bongos. Es de resaltar la aparición de la flauta travesera, instrumento que tendrá también mucha importancia en el rock progresivo. Las primeras estrofas están acompañadas por instrumentos de cuerda, a las que sigue una sección instrumental con un interesante tratamiento contrapuntístico que comienza con el bajo y a la que se van sumando poco a poco el resto de instrumentos hasta llegar al clímax: un solo de saxofón que muestra influencias del jazz. "Magna" es un buen ejemplo del eclecticismo, del que hemos hablado antes, en el que se "fusionan" distintos géneros musicales. Al final de la canción hay

también un cambio de tempo, al producirse una aceleración del tempo, lo cual es también un recurso habitual en la música académica pero no en el pop-rock.

“Intro-Bossa-Oito” / “You’re my Sunshine” es un “medley” formado por un tema instrumental con características estilísticas de la bossa nova, lo cual supone una novedad en Canarios, y la famosa canción popular norteamericana arreglada por Eduardo Bautista.

“Say Hi! To the Salvation Army”, abre la cara B del disco. Este tema, junto con su réplica “Say By! To the Salvation Army”, es uno de los recursos musicales utilizados para dar coherencia y continuidad musical al álbum conceptual. Ambos cortes recuerdan a las piezas que tocan las bandas militares. Muy interesante es la utilización del estéreo, que consigue crear el efecto de estar escuchando un desfile. En el primer tema, la pieza se escucha del altavoz derecho hacia el izquierdo y, para la “despedida”, vuelve a entrar la música, esta vez por el altavoz izquierdo, saliendo por el derecho. El corte es también un claro antecedente de “Desfile extravagante” de *Ciclos*.

Entre estos dos temas se sitúa “Words of the Lord”, que presenta referencias estilísticas a la música góspel y al soul, que tanto habían caracterizado a la banda en trabajos anteriores, sin embargo, vuelve a emplear una textura contrapuntística en la parte central que recuerda a la música barroca.

“She Brought the Blues (Into my Life)” es una canción en la que apreciamos influencias de la música funk, jazz y soul. Aunque sea el tema másailable, presenta unos arreglos muy cuidados de metales. Tiene también una estructura compleja, con una parte central que relaja el impulso funk del comienzo a un tempo más lento con ritmo de swing. A este tema sigue “Eh, Charlatán! ¿Dónde está la esperanza?”, que contrasta con el carácter festivo de la canción anterior. Es un tema muy interesante con un recitativo en español sobre una armonía estática que se presenta como claro antecedente de las partes recitadas de *Ciclos*. El estatismo del tema contrasta con la introducción contrapuntística realizada por los metales en la siguiente canción, “Let it be me”, versión de la canción que popularizaron The Everly Brothers a mediados de los sesenta. En esta canción se presenta un interesante contraste entre las partes vocales, que son homofónicas, con el acompañamiento instrumental de textura contrapuntística. En la coda se realiza un trabajo más experimental; los arreglos de cuerda son disonantes, ascendiendo

cromáticamente, y nos recuerdan a la parte central de “A Day in the Life” de The Beatles; se utiliza el efecto de acelerar la grabación, con lo que se consigue el efecto de subida progresiva de la afinación, recurso que ya había empleado Hendrix en “Exp” y que también se utilizará en *Ciclos*.

En *Libérate!* encontramos características que más adelante estarán desarrolladas en el disco *Ciclos*: el empleo de recursos de la música académica; las influencias de la música jazz; una instrumentación amplia; el empleo del álbum conceptual; un peso mayor de las parte instrumentales; o el alargamiento en la duración de las canciones. Estas características las encontramos paralelamente en bandas como Traffic, Blood, Sweer & Tears y, en cierta mediada, aunque sin llegar a ese grado de experimentación, en Soft Machine o Caravan.

Se trata, en definitiva, de un disco que aún no lo podemos catalogar dentro del rock sinfónico (variante del rock progresivo en la que se suele incluir a *Ciclos*) pero que es ejemplo de lo que en España en esos años se llamaba “música progresiva”.

Como hemos visto en el apartado anterior, a comienzos de los años setenta ya estaba emergiendo una escena de rock progresivo en España. Estos grupos no alcanzaron grandes éxitos comerciales pero fueron muy conocidos en el circuito “underground”. Bandas como Módulos, con su primer trabajo *Realidad* (1970), Máquina!, con *Why?* (1970) y Smash con *Glorieta de los lotos* (1970) son, junto con *Libérate!*, los primeros ejemplos. Así, se va creando una pequeña escena que se incrementará en los siguientes años con las aportaciones de Música Dispersa, Pan & Regaliz, Pau Riba & Om o Fusioon, por citar solo algunos de los más importantes.

Esta escena progresiva hace posible que en 1974 se publique un álbum como *Ciclos*, puesto que, aunque es un trabajo inaudito en muchos aspectos, creemos que hay una continuidad en relación al trabajo que estaban realizando grupos españoles en la primera mitad de la década de los setenta. Eduardo Bautista afirma que conocía el trabajo del resto de los grupos españoles, destacando sobre todo el papel

de Máquina!, Smash, Franklin²⁵³ y Triana, pero, al igual que con los grupos ingleses, quita peso a la influencia que pudieron ejercer en *Ciclos*²⁵⁴.

Siguiendo con la trayectoria de Canarios, tras la publicación de *Libérate!* terminan su contrato con el sello Sonoplay-Barclay y Alain Milhaud en 1971 y fichan por Ariola. Su primer single con esta casa de discos fue “Extra, Extra-Reach Out”. Aunque Canarios siempre había mostrado un espíritu de renovación, en este trabajo se quedan, en cierto modo, estancados. Son canciones en un estilo soul más simple que las anteriores, con una buena producción y unos arreglos muy cuidados; aparecen también influencias de la música funk, pero sin nuevas aportaciones. En este mismo año publican otro single, “Reaction-Lord I’m Ready”, también en la misma línea del trabajo anterior, sin salirse mucho del estilo soul y funk, y con la inclusión de un coro femenino en las dos canciones. Asimismo en 1971 Eduardo Bautista edita su primer single en solitario “En los bosques de mi mente (Olga)- Good news blues (Extra, Extra Part II)” también con el sello Ariola. En la cara A encontramos el eclecticismo de trabajos anteriores que incluye referencias a la música académica (la canción tiene pasajes acompañados por orquesta) y a la música hindú (se introduce la tabla).

En 1972 hay otro cambio importante en la formación de Canarios. Se incorpora Alain Richard como batería, acercándose a la plantilla que grabará *Ciclos*, en la que sólo quedarán éste y Eduardo Bautista. También entra Salvador Rodríguez en la guitarra, al que hemos citado en la introducción como autor del libro *Bienvenido Mr. Rock*, que solo permanecerá en Canarios hasta la grabación del siguiente disco. Con esta formación realizaron una gira por España en la que se grabó un álbum con actuaciones en directo titulado *Canarios Vivos!!!!* (1972). Este trabajo tampoco supone un gran aporte, ya que se trata de una recopilación de versiones, más canciones antiguas del grupo. Contiene dos versiones de The Rolling Stones, “Honky Tonk Woman” y “Bitch”, una de Traffic, “Feelling’ Alright”, y una de The Beatles, “Baby You’re a Rich Man”. Esta última es la más original de todas —acercándose al tipo de versiones que realizaron Vanilla Funge de algunas

²⁵³ Grupo formado por Antonio García de Diego antes de su participación en *Ciclos*.

²⁵⁴ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 3. Más adelante analizaremos desde una perspectiva crítica la valoración que hace Eduardo Bautista de la influencia de la música académica en *Ciclos* durante la entrevista.

canciones de The Beatles— pues se ha modificado la estructura, alterado las partes melódicas y armónicas y se ha añadido una pequeña sección que no pertenece a la original.

3.1.4 Canarios y el proyecto de *Ciclos*

Después de la publicación de *Canarios Vivos!!!* abandonan el grupo todos los miembros excepto Alain Richard y el propio Bautista. Parece ser que Bautista se plantea dar un giro al estilo de su música hacia una vertiente más “experimental” tras su colaboración con componentes del grupo de soul y rock psicodélico Jess & James, y con el violinista y violonchelista Dennis Wallace durante la gira de *Canarios Vivos!*. Jess & James estaba formado por los hermanos Antonio y Fernando Lameirinhas, oriundos de Portugal, y los estadounidenses Scott Bradford y Stewart Victor Martin, que editaron un disco en 1969 y un single en 1970 titulado “High-The naked”²⁵⁵.

En la primavera de 1972 comienza una pequeña gira de conciertos con la nueva formación de Canarios: Denis Wallace en el violín y violonchelo, Antonio Lameirinhas (Jess) como bajista, Fernando Lameirinhas (James) en la guitarra, Alan Richard en la batería y Teddy Bautista, que ya no toca la guitarra sino los sintetizadores. Pero la gira no tendrá mucho éxito y esta nueva formación se vuelve a disolver²⁵⁶. Más tarde, Bautista entrará en contacto con componentes del grupo La Mosca, que había editado el disco *Npk2* (Guitarra, 1970), en el que tocaban Mathias Sanvellián, futuro teclista en *Ciclos*. También tomó contacto con miembros de Franklin, grupo del que es guitarrista Antonio García de Diego, y con los que dos años más tarde realizará la adaptación de la ópera rock, *The Rocky Horror Show*.

Como explica en la entrevista Eduardo Bautista²⁵⁷, en estos años sucede un hecho en su vida muy importante para la creación de la siguiente obra de Canarios: en un viaje a Venecia descubre a fondo la obra de Antonio Vivaldi, compra muchos

²⁵⁵ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 121.

²⁵⁶ De la Fuente, Carlos: “Náufragos en el mar de los metales. Canarios: Ciclos”, *El Chamberlin*, nº 12, abril 2014, pp. 83-84.

²⁵⁷ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 3.

discos con obras del autor y del barroco en general y desde ese momento empezará a gestar la idea de *Ciclos*.

También en estos años realiza un viaje a Estados Unidos. Estudia música electroacústica en Nueva York y en un viaje al norte del estado visita la fábrica de Robert Moog, donde adquiere un sintetizador analógico personalizado que después utilizará en *Ciclos*²⁵⁸. Bautista vuelve a disolver Canarios para buscar, como explica en la entrevista, una ruptura estilística.

En 1973 Eduardo Bautista lanza su segundo trabajo en solitario, un single titulado “Episodio en 9X4 (Rock and Roll)”. Esta canción presenta algunas características que encontraremos en grabaciones posteriores. Aunque no se puede considerar un tema de rock sinfónico, contiene dos elementos, que ya hemos resaltado, habituales en el estilo. Por un lado, la parte A está en 9/4, un compás de amalgama, y vuelve a un compás binario en el estribillo. El empleo de compases de amalgama será un recurso habitual en temas o canciones del rock progresivo, como “Money” de Pink Floyd, quizá el ejemplo más famoso:



Teddy Bautista, “Episodio en “9X4 (Rock and Roll)”, min 00:04-00:014



Pink Floyd, “Money”, min 00:19-00:26

Por otro lado, la presencia del sintetizador moog, que tiene gran protagonismo, prelude *Ciclos* y relaciona este sencillo con el rock sinfónico. Fue la primera vez que Eduardo Bautista lo empleó y llamó la atención de la crítica, que reseñó el single como un obra innovadora dentro del panorama español, pero carente de “valores comerciales”:

²⁵⁸ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 1.

Sus últimos pasos se encaminan hacia posibilidades de la electrónica en la música “pop”. Con mellotrón y sintetizadores, como base de un sonido actual, vuelve a las fuentes del ritmo del “rock” para hacer [un] tema de gran atractivo, de mucha fuerza, pero muy escasos valores comerciales. Teddy Bautista es uno de nuestros valores más importantes, aunque él se empeñe en que no le acepte el público²⁵⁹.

Según comenta Eduardo Bautista, a comienzos de 1973, tras una conversación con Alain Richard, Christian Mellies, Mathias Sanvellian y Antonio García de Diego, deciden empezar a esbozar *Ciclos*²⁶⁰. En ese mismo año empiezan los ensayos para la creación del disco con la nueva formación de músicos.

Pese a que existía una escena “progresiva” en España, el presupuesto que las discográficas solían invertir en estos tipos de trabajo, a diferencia de lo que sucedía en el Reino Unido, era bastante limitado. Así, resulta difícil entender la realización de un producto tan ambicioso y que requería una inversión tan grande. Eduardo Bautista explica cómo se consiguió esto:

Este disco tuve que hacerlo a base de engaños, porque pensé: si voy a la compañía de discos y digo que necesito cien horas de estudio y presupuesto para un coro, para los músicos invitados que tienen que venir desde Canarias, París, me van a decir que no. Simplemente les engañé, les dije que iba a hacer una obra que necesita muy poco presupuesto y que en cincuenta horas lo haría todo. Me dijeron que sí y, cuando ya tenía las cincuenta horas hechas, fui y dije: lo siento porque no he dicho la verdad, pero creo que es tan importante esto que había que empezarlo, yo quiero que los escuchen y me digan si seguimos o no...²⁶¹.

Ciclos se grabó en los estudios Kirios de Madrid y contó con un equipo de muy alta calidad, con una mesa de sonido con previos Neve y un magnetófono de bobina abierta de la marca Studer que permitía la grabación de veinticuatro pistas. Como ingenieros de sonido trabajaron Pepín Fernández y Antonio Morales, que se

²⁵⁹ Crítica de José Ramón Pardo en el ABC de Madrid el 1 de julio de 1973.

²⁶⁰ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 6.

²⁶¹ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 6

implicaron activamente en la grabación y añadieron, en palabras de Bautista, “tensión creativa”²⁶². El disco se publicó a finales de 1974 y se convertirá en uno de los trabajos más importantes del rock progresivo nacional e internacional como ha sido valorado por críticos y aficionados²⁶³. En el siguiente apartado se tratarán los aspectos estilísticos de la obra en relación con el rock progresivo.

3.2 Características estilísticas de *Ciclos* como obra de rock progresivo

Aunque consideramos a *Ciclos* como un disco de rock progresivo tendríamos que preguntarnos ¿qué es el rock progresivo?, ¿cuáles son sus características estilísticas? Para Allan Moore el rock progresivo es un movimiento sumamente heterogéneo e intentar identificar sus características de un modo general sería un error. El rock progresivo albergaría una serie de estilos relacionados, pero separados, que muestran cada uno consistencia interna, lo que impediría poder definir este subgénero con unas características cerradas²⁶⁴. Coincidiendo con esta visión abierta, para Julián Ruesga Bono el rock progresivo no puede ser considerado como un estilo definido o definitivo, sería más bien una actitud creativa que tendería a la experimentación e innovación sonora, configurándose como un subgénero ecléctico que podría beber de distintas fuentes: el jazz, el folk, la música de vanguardia, la música no occidental y la tradición clásica europea²⁶⁵.

Como ya hemos apuntado el rock progresivo también se puede entender como una actitud relacionada con la noción de “progreso”. Para Ruesga Bono, a

²⁶² Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 2.

²⁶³ Son muchas las referencias positivas a *Ciclos* en páginas *web* creadas por aficionados. Podemos citar un comentario de Julián Moreno sobre *Ciclos* en *lafonoteca.net*, una de las páginas *web* más completa sobre rock español y que al no ser una página especializada en rock progresivo (que siempre son más proclives a valorar positivamente toda pieza del género) muestra la valoración general que tiene la obra hoy día: “Una música espesa, calificada por algún crítico como ‘un gran monumento a la nada’, que tiende a ganar con el tiempo, incomprendida y vituperada en su época, pero que a lo largo de los años se ha abierto un hueco como una de las cimas de *rock sinfónico* mundial”. En línea: <http://lafonoteca.net/discos/ciclos>. [Consulta: 8 julio 2010].

²⁶⁴ Moore, Allan F.: *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Aldershot, Ashgate, 2001, p. 64.

²⁶⁵ Ruesga Bono, Julián: “Conclusión a modo de intermedio y apostilla”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, p. 216.

finales de los años sesenta se desarrolla la idea de que algunos grupos estaban realizando una música que se distinguía como arte a diferencia de una música rock que se producía como mero entretenimiento. Esta concepción fue posible, según Simon Frith, gracias a que estos grupos empiezan a realizar una música “compleja”, hasta el punto de que, en ocasiones, “progresivo” y “experimental” se emplearán como sinónimos debido a su carácter ecléctico y a que el rock comienza a ser visto como un medio de “autoexpresión”, ajeno a las imposiciones comerciales²⁶⁶. Relacionado con esto también se empleó desde finales de los años 60 el término “música progresiva”²⁶⁷, que guardaba relación con el movimiento contracultural y la apertura estilística en lo musical²⁶⁸.

Otros autores han intentado definir los rasgos específicos del rock progresivo. Bill Martin los resume en cinco: su carácter visionario y experimental; el empleo de instrumentos asociados a la música rock; realizado por músicos que tienen un bagaje en este género y que han consumado sus habilidades como instrumentistas y compositores; ligado a la cultura inglesa; y, relacionado con todo esto, que expresa aspectos proféticos y románticos de esta cultura²⁶⁹. Antonio José Barroso Rivera, aunque no realiza un trabajo académico y se expresa con un lenguaje sencillo y divulgativo, realiza una definición estilística interesante: el rock progresivo es un subgénero musical que resulta del desarrollo del rock psicodélico; combina elementos teatrales con unas temáticas relacionadas con la literatura fantástica o futurista; formalmente muestra complejidad al alargarse la duración de las canciones o temas instrumentales; y emplea una instrumentación amplia pues, junto a los instrumentos habituales de la música pop-rock, se utilizan instrumentos de la esfera de la música académica junto con teclados como el Mellotron o el órgano Hammond.

Estos autores definen lo progresivo a través de las características formales del trabajo realizado por grupos que han conformado el canon estético, según los aficionados al género durante la primera década de los años setenta: King Crimson,

²⁶⁶ Ruesga Bono, Julián: “Intercambios”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 38-39.

²⁶⁷ López, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis...*, p. 65.

²⁶⁸ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, pp. 56-57.

²⁶⁹ Martin, Bill: *Listening...*, p. 121.

Yes, Emerson Lake & Palmer, Gentle Giant, Caravan , Soft Machine o Focus, entre otros.

García Salueña ha hecho también una buena síntesis de los distintos usos y definiciones del calificativo “progresivo”. En su artículo “Rock Progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales” explica cómo durante los años setenta este término se empleó también como sinónimo del rock sinfónico. Estas categorías compartían un mismo contexto cultural, pero no deben confundirse, pues el rock progresivo se define más por la actitud a la que antes hacíamos referencia que por unas características definidas. En el rock sinfónico, como variante del rock progresivo, la influencia de la música académica está muy marcada, tendiendo por ello al empleo de estructuras formales complejas y a una sofisticación instrumental (a través del virtuosismo) y de la composición²⁷⁰. También señala características estilísticas de esta variante, como la abundancia de secciones de fuerte lirismo en contraste con otras más dinámicas, la poca presencia de pasajes improvisatorios, la preponderancia de los teclados sobre otros instrumentos, el empleo de la suite como la forma musical más habitual y una densidad textural y profusión armónica²⁷¹. Todas estas características, que encontramos en *Ciclos*, explican que las audiencias cataloguen al disco dentro del rock sinfónico²⁷².

3.2.1 Análisis estilístico de *Ciclos*

Aunque todas estas visiones sobre el rock progresivo son válidas y complementarias, para analizar las características principales de *Ciclos* en relación con el rock progresivo emplearemos la síntesis realizada por Edward Macan a través de cuatro parámetros: el empleo de las formas clásicas, el componente tímbrico y la instrumentación, el virtuosismo y el empleo de la armonía modal²⁷³. Estos parámetros nos servirán de punto de partida para analizar los principales elementos estilísticos de *Ciclos*.

²⁷⁰ García Salueña, Eduardo: “Rock Progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 18, Madrid, ICCMU, 2009, p. 191.

²⁷¹ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, pp. 67-68.

²⁷² En línea: <http://www.progarchives.com/album.asp?id=2808> [Consulta: 15 agosto 2015].

²⁷³ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 30-56.

Para Edward Macan el rock progresivo presenta, en realidad, muchas coincidencias con las características estilísticas del rock psicodélico. Lo que le diferencia de éste son dos hechos principales: el primero es una asimilación mayor de estos elementos; el segundo es la desaparición de la música hindú como influencia principal que, aunque puede aparecer puntualmente, pierde su peso dentro del estilo y es sustituida por una influencia mayor de la música folk, el R&B y la música académica²⁷⁴. El caso de *Ciclos* es especial en este sentido pues presenta una gran combinación de estilos y referencias musicales, por lo que podemos encontrar las influencias a las que Macan hace referencia.

Aunque la fuerte presencia que había tenido el soul y el beat en Canarios pierde mucho peso en *Ciclos* estos elementos siguen estando presentes pues, por un lado, la influencia de Ray Charles y Otis Redding es muy importante en las partes vocales de Eduardo Bautista y, por otro, el estilo de tocar la guitarra de García de Diego se relaciona con el de Jimi Hendrix y el de otros guitarristas de blues. La influencia de la música folclórica también es importante, ya que se convierte en una fuente de inspiración para crear el material melódico y se emplea como un elemento de yuxtaposición. El caso más evidente es ‘Serenata extravagante’²⁷⁵, última sección que cierra el segundo acto y que crea un fuerte contraste con la sección anterior, ‘Proceso alienatorio’. También es importante la influencia del jazz, aunque no la del free jazz más vanguardista (como en el caso de Soft Machine o Caravan), sino la del jazz más tradicional cercano al swing. Así, en una de las secciones del tercer acto, ‘Proceso cibernético’, se recrea la partitura de Vivaldi como un swing en la que algunos de los instrumentos improvisan. No se debe olvidar la música académica, evidente por la propia adaptación de la obra de Vivaldi. Esta influencia ya había aparecido en Canarios en grabaciones anteriores, con la utilización de texturas contrapuntísticas en la sección de metales, el empleo de instrumentos propios de esa música o la realización de alguna cita musical, pero todo esto desempeñaba un papel secundario si lo comparamos con la relevancia que adquiere en *Ciclos*. En relación con “la música antigua” es muy interesante la creación de ‘Monasterios’,

²⁷⁴ Edward Macan: *Rocking...*, p. 30.

²⁷⁵ Para referirnos a las distintas secciones que conforma cada una de las cuatro piezas multi-seccionales que conforman el disco (“Paraíso remoto”, “Abismo próximo”, “Ciudad futura” y “El eslabón recobrado”) empleamos las comillas simples (‘Monasterios’, ‘Serenata extravagante’, ‘Proceso alienatorio’, ‘Ballet de sombras’...).

una sección de nueva creación que imita la música del canto llano, con un texto en latín e interpretada por un coro de voces masculinas.

Dentro de la música académica, la del siglo XX tiene también importancia, sobre todo la de los compositores de la vanguardia. Eduardo Bautista dice: “...yo estaba buscando otra dimensión de proyecto y por eso me resultaba más inspirador Bela Bartók, Varèse, Stockhausen y Nono...”²⁷⁶. Así, encontramos partes en las que la referencia a estas músicas es clara, como en la primera sección que abre el disco ‘Génesis’, que se relaciona con la música electroacústica, o ‘Vanessa (paseo por el infierno)’, cuyo referente claro es *Ionisation* de Varèse en el empleo de las percusiones.

3.2.1.1 Forma

En cuanto a la estructura formal, para Edward Macan la razón de que se empleen formas clásicas como medio estructurador en el rock progresivo es consecuencia de las largas improvisaciones desarrolladas por las bandas de rock psicodélico. Éstas motivarían a los músicos a preguntarse cómo se puede dar un sentido de organización y de dirección a esos largos pasajes instrumentales, hasta entonces inusuales en el rock. Se utilizaron formas sinfónicas propias del siglo XIX, sobre todo el poema sinfónico y la música programática aplicada a un ciclo de canciones o a una suite multi-seccional. En menor medida se utilizó la forma de sonata²⁷⁷.

Para entender la estructura formal de *Ciclos* tenemos que tener en cuenta, en primer lugar, que está configurado como un disco conceptual. Al igual que otros trabajos, como *Tommy* de The Who o *The Lamb Lies Down on Broadway* de Genesis, el disco contiene un programa que explica la historia y le da coherencia. Consiste en una narración con elementos fantásticos y futuristas en los que se relata la historia de Metántropo, personaje que simboliza al ser humano. Está dividida en cuatro actos o “transmigraciones”, como figura en el programa, que simbolizan, a su vez,

²⁷⁶ Ver anexo 1, enrevista, CD 2, pista 3.

²⁷⁷ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 40-42.

las diferentes edades del hombre²⁷⁸. En el primer acto aparece el hombre como “Embryo”, y se narra su nacimiento y su descubrimiento de la naturaleza. En el segundo acto el hombre aparece como “Febos”; hay un salto en el tiempo hasta el siglo XVIII donde Febos descubre la hostilidad de los otros seres humanos y el “proceso alienatorio”. En el tercer acto el hombre aparece como “Metántropo”, y se sitúa en el año 2126 en medio de una sociedad urbana que recuerda a la de la novela de George Orwell *1984*. Finalmente, en el cuarto acto aparece el hombre como “Anacros”, rey de una sociedad futurista en decadencia que va a desaparecer ante la llegada del apocalipsis, que es el “final de un ciclo y principio de otro”, como explica el programa.

En cada acto se recrea cada uno de los conciertos para violín de *Las estaciones* de Antonio Vivaldi, grupo de conciertos que fueron publicados en 1725 en el conjunto de obras titulado *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Dentro de este conjunto se incluyen distintos conciertos programáticos (*El placer, La caza, La tormenta en el mar...*) y este grupo de cuatro conciertos para violín. Cada “estación” describe un soneto que acompaña al programa del concierto y del que Vivaldi se dejará inspirar para imitar el canto de los pájaros, el murmullo de un arroyo o una tormenta, aunque manteniendo rigurosamente la estructura de la forma ritornelo²⁷⁹. En el primer acto de *Ciclos* se adapta el *Concierto en Mi mayor Op. 8 no. 1 (La primavera)*, en el segundo acto el *Concierto en Sol menor Op. 8 no. 2 (El verano)*, en el tercero el *Concierto en Fa mayor Op. 8 no. 3 (El otoño)*, y en el cuarto acto el *Concierto en Fa menor Op. 8 no.4 (El invierno)*. Los conciertos se recrean íntegramente, con los tres movimientos de cada uno, aunque son reinterpretados y, en algunos casos, fuertemente modificados como veremos en el próximo capítulo. Cada uno de estos actos se corresponde con cada una de las cuatro caras de los dos vinilos²⁸⁰, superando los quince minutos de extensión²⁸¹. De este modo, *Ciclos* se presenta como un trabajo complejo en el que se mezcla la recreación de la obra de Vivaldi con pasajes nuevos.

²⁷⁸ Véase anexo 4, libreto de *Ciclos*, programa.

²⁷⁹ Bukofzer, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza musical, 2002, p. 239.

²⁸⁰ *Ciclos* se editó en 1974 como doble disco de vinilo, aunque nosotros en el análisis haremos referencia a las cuatro pistas de la reedición en CD y a su minutaje.

²⁸¹ Véase anexo 5.

La utilización de formas provenientes de la música académica está presente en *Ciclos* de tres maneras: la división de la obra según modelo teatral u operístico²⁸², una visión programática de la obra y el empleo de lo que Macan llama “multimovement suite”, término que traduciremos como suite multi-seccional²⁸³. La forma principal para dividir el álbum es teatral, pues se organiza en cuatro actos que coinciden con las cuatro “transmigraciones” del programa —fragmentados a su vez en distintas escenas musicales— haciendo clara referencia al modelo operístico. Las partes cantadas están cargadas de teatralidad e interpretadas por distintos personajes. Los textos de las canciones están en conexión con la historia del programa. La aparición del coro en *Ciclos* también tiene una función teatral y desempeña el papel de un personaje en la historia: representa a los “amorfos” que intervienen comentando el relato y los pensamientos de los personajes.

Este modelo operístico se completa con una visión programática de la música, al acompañarse de un texto que explica la historia de las partes instrumentales; en ocasiones se intenta describir musicalmente lo escrito. Por otro lado, los contrastes continuos entre las diferentes secciones hacen también referencia a formas musicales académicas, en donde el contraste entre los diferentes movimientos suele ser un patrón normal. Por ejemplo, en el primer acto se pueden discernir cuatro grandes bloques contrastantes: el primero agrupa ‘Génesis’ y ‘Prana’, con un ritmo más lento y una sensación de reposo; con éste contrastaría el segundo bloque formado por “Primera visión del nuevo mundo” (sección en la que se recrea el primer movimiento de *La primavera* de Vivaldi) con un ritmo más rápido, apoyado con la entrada de la batería; a este le sigue ‘Himno a la armonía magistral del Universo’, en el que se recrea el segundo movimiento de *La primavera*, que contrasta con el anterior por su ritmo más lento y la ausencia de la batería, que es remplazada por la percusión; el cuarto bloque, que cierra el primer acto, está formado por ‘Primeros pasos en un nuevo mundo’ y ‘Metamorfosis extravagante’, donde se recrea el tercer movimiento de la obra de Vivaldi con una vuelta a un ritmo más rápido.

²⁸² Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 6.

²⁸³ Aunque este término se podría traducir de diferentes maneras: suite de varios movimientos o suite de multi-movimientos. Escogemos esta traducción ya que Eduardo García Salueña también la emplea en su tesis doctoral.

Los cuatro actos se dividen, a su vez, en diferentes escenas musicales. Cada uno de estos actos pueden entenderse como una suite multi-seccional conformada por varias secciones que coincidirán con las escenas que se narran en el programa; así mismo, cada sección se divide en varias partes. Así podemos ver la estructura del tercer acto:

Canarios, *Ciclos*, “Ciudad Futura”

SECCIÓN	TIEMPO
Pequeño concierto extravagante	00:00-00:047
A	00:00
A	00:22-00:047
Páginas de plata de un diario íntimo	00:47-07:48
A	00:47
1. mov. concierto (a)	01:43
A	02:52-
1. mov. concierto (b)	03:06
A	04:11
1. mov. concierto (c)	04:30
1. mov. concierto (d)	04:56
1. mov. concierto (e)	05:57
A	06:40
Coda	07:10-07:48
Anti-himno a la programación cibernética	07:49-10:19
2. mov. concierto	
Monasterios	10:20-13:10
A	10:20
B	11:22
enlace	12:59-13:10
Proceso cibernético	13:11-17:22
3. mov. concierto	13:11
Coda	16:52-17:22
Villancico extravagante	17:23-17:51

Como podemos ver, algunas secciones están divididas en distintas partes, e incluso la sección ‘Páginas de plata de un diario íntimo’ se puede analizar como una forma rondó: hay un tema principal, que es un fragmento de nueva composición, que se alterna con otros (en este caso distintas partes del primer movimiento del *Concierto en Fa mayor Op. 8 no. 3* de Vivaldi). Esto refleja el grado de complejidad estructural que habían alcanzado algunos discos de rock progresivo.

3.2.1.2 Componente tímbrico e instrumentación

En cuanto al componente tímbrico, una novedad que aporta el rock progresivo es la búsqueda de una aproximación a la música académica mediante el timbre y el color. Una característica interesante que señala Edward Macan es la yuxtaposición que surge al buscar estas sonoridades, pero con instrumentos propios de la música rock. Aunque en muchas ocasiones se hayan empleado orquestas sinfónicas, no suele ser la pauta general en estas bandas²⁸⁴. Los grupos intentarán desarrollar este recuerdo sinfónico por medio de instrumentos que no pertenecen habitualmente a las orquestas. En *Ciclos* se hace evidente en las partes en las que se recrean *Las estaciones* de Vivaldi. Aunque un miembro de la formación, Mathias Sanvellián, toque el violín en otras partes de la obra, este instrumento no se utilizará para interpretar la partitura de Vivaldi. Las partes de violín solo y de las cuerdas son realizadas generalmente por los sintetizadores, la guitarra eléctrica o la voz. El bajo continuo se interpreta con el bajo eléctrico, los órganos y el Mellotron. Uno de los fines del rock progresivo y, sobre todo, de las adaptaciones de obras académicas fue mostrar esta música con instrumentos distintos a los que figuran en las partituras originales para explotar las posibilidades de las nuevas tecnologías.

La rica instrumentación de *Ciclos* es una de las características más destacables de la obra. Habitual en el rock progresivo fue la ampliación de la formación instrumental estándar (batería, guitarras, bajo y voz); los teclados tomarán mayor importancia, sobre todo el órgano Hammond, el Mellotron y los sintetizadores. El órgano Hammond, que fue interpretado por Mathias Sanvellián, tendrá una gran influencia en ese intento de copiar el timbre de la música académica, ya que recuerda al órgano de iglesia y consigue sonoridades monumentales; su timbre también es útil para pasajes más “rockeros” o influenciados por el jazz. Otro teclado a destacar es el Mellotron, que cumple una función primordial al posibilitar la reproducción de timbres sinfónicos sin necesidad de recurrir a una orquesta. A diferencia del órgano Hammond, presenta un timbre (ya sea reproduciendo flautas, cuerdas o voces) más dulce y pastoral. El Mellotron tiene, por tanto, un papel importante en la grabación: Eduardo Bautista utiliza los modelos 400 y 400 CM-

²⁸⁴ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 32-34.

CIO. Se empleó, sobre todo, para sustentar la armonía. Pero el teclado que más protagonismo tiene fue el sintetizador Moog, un instrumento que aportó la posibilidad de reproducir infinidad de timbres y se convirtió en un referente del sonido del rock progresivo. En el caso de *Ciclos* es el elemento principal en las partes electroacústicas y en la recreación de *Las estaciones*; se utiliza en muchas ocasiones para interpretar la parte del primer violín. Entre los sintetizadores marca Moog que empleó Eduardo Bautista encontramos: Moog sistema P2, Mínimoog, secuenciador Moog y Moog Ribbon Controller. Otros sintetizadores empleados por Eduardo Bautista fueron el ARP y el AKS también; el sintetizador Bassmate fue tocado por Christian Mellies.

La guitarra eléctrica tiene un papel principal en el rock progresivo, aunque es inusual encontrar dos guitarristas en una formación (al contrario que en las formaciones estándar de pop-rock). En algunas ocasiones llegará a desaparecer (como en Van der Graaf Generator o Emerson Lake and Palmer). También hay que resaltar un cambio en su empleo: si antes era habitual que sostuviera la mayor parte del peso armónico y que tuviera gran responsabilidad en la parte rítmica, ahora pasa a tener una utilización más melódica y contrapuntística. En *Ciclos* el papel de la guitarra sigue teniendo un peso importante, gracias a la notable aportación de Antonio García de Diego. Su forma de tocar tiene influencia de los guitarristas de rock de los años sesenta, sobre todo de Hendrix y David Gilmour.

El violín y la flauta travesera fueron dos instrumentos también habituales en el rock progresivo. El primero, en muchas ocasiones, se amplifica y se distorsiona. Será utilizado más bien como un instrumento “agresivo” en competición con la guitarra (como David Cross en King Crimson) y pocas veces se empleará en pasajes de carácter lírico. En Canarios, Mathias Sanvellián toca este instrumento aunque sin llegar a tener un papel protagonista.

Muy importante en la instrumentación del rock progresivo es el uso de instrumentos antiguos como reflejo del interés por la música académica. En *Ciclos* encontramos dos: la espineta que toca García de Diego y Sanvellián, y la lira que la interpreta también García de Diego. Ambos instrumentos no tienen un papel principal pero sirven para dar nuevas sonoridades al contraponerlos con los instrumentos eléctricos.

El bajo eléctrico seguirá siendo importante en las bandas de rock progresivo. Mientras que Macan da una gran importancia a los teclistas en el desarrollo y consolidación del rock progresivo, Bill Martin subraya la importancia del bajo²⁸⁵. Martin observa cómo uno de los hechos que propiciaron las innovaciones estilísticas del rock progresivo fue la emancipación del bajo de sus funciones rítmicas y armónicas. De esta manera se convierte en un instrumento melódico y con un papel distinto al de mantener la nota fundamental y subrayar los golpes del bombo de la batería. En *Ciclos* el bajo de Christian Mellies es destacable; se encarga de hacer la función del bajo continuo cuando se recrea la obra de Vivaldi y demuestra una gran inventiva y riqueza tanto en las piezas de nueva creación como en la reinterpretación de los cuatro conciertos de Vivaldi.

La batería, al igual que el bajo, seguirá manteniendo su importancia en este subgénero. Una novedad, a parte del desarrollo virtuosístico, es el énfasis en explotar las posibilidades tímbricas de la batería y del resto de la percusión. Alain Richard realiza un trabajo notable y utiliza una amplia instrumentación en la que, además de la batería, incluye: control de percusión Moog, dharbuka, flexotone, bambus, roto-toms, gongs, timbaletas, caja rumbera, tamborín, maracas, crócalos, glockenspiel, timbales, crash, címbalos, temple-block, planchas de acero, tumbadoras, triángulos, campanas afinadas y bocina. Gracias a ellos consiguen una gran riqueza en la sección rítmica que tiene su punto de mayor desarrollo en 'Vanessa'.

En cuanto a las voces, en el rock progresivo era usual que los cantantes fueran tenores con un registro agudo bastante desarrollado; también fueron comunes los barítonos, pero muy inusuales los bajos²⁸⁶. Apenas aparecen las voces femeninas, exceptuando los casos de Curved Air, Renaissance o en algunos pasajes de canciones de Pink Floyd. *Ciclos* destaca también por una gran riqueza de registros vocales, de hecho, es quizá uno de los discos de rock progresivo en los que aparece un amplio abanico de voces. En las masculinas encontramos pasajes que van desde el registro de tenor muy agudo (en 'Himno a la armonía magistral del universo') hasta un registro de bajo (en 'Himno a la armonía implacable del fin'). También están presentes las voces femeninas: la soprano Rudmini Sukmawati realizó el papel

²⁸⁵ Martin, Bill: *Listening...*, pp. 46-48.

²⁸⁶ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 39-40.

de Matrix y destaca en 'Prana' y en 'Canto al niño neurótico'. Otro elemento que aporta gran riqueza a *Ciclos* fue el empleo de un coro que otorga un carácter monumental a las secciones donde interviene, siendo la aportación más interesante 'Monasterios'. Otro aspecto que contribuye a esta gran riqueza vocal es el empleo del recitado; al estar en español sirve también de elemento contrastante con las partes cantadas en inglés.

La rica instrumentación empleada en *Ciclos* hace que esta obra presente una riqueza tímbrica inusual para los discos de rock, aunque es una característica compartida con otros discos de rock progresivo. Aún así este álbum destaca en este aspecto convirtiéndose en uno de los ejemplos más interesantes del subgénero.

3.2.1.3 Virtuosismo

El virtuosismo, según Macan, llega al rock progresivo a través del rock psicodélico por medio de dos influencias: la formación clásica de algunos de los músicos, como es el caso de Keith Emerson o Tony Banks, y la influencia del blues y del jazz, muy presente en músicos como Ginger Baker o Jimi Hendrix. El nivel de virtuosismo no será igual en todas las bandas. En algunas es más evidente (ELP, Yes o King Crimson) mientras que en otras (Soft Machine o Pink Floyd) el dominio técnico de los instrumentos no es tan alto²⁸⁷. En el caso de *Ciclos* podemos ver estos dos niveles. Si bien todos los músicos dominan sus instrumentos con seguridad, los más destacados son la base rítmica y la batería de Alain Richard, el bajo de Christian Mellies y la guitarra de García de Diego. Eduardo Bautista y Mathias Sanvellián en los teclados demuestran un dominio de sus instrumentos, pero sin llegar a los alardes técnicos de teclistas como Rick Wakeman o Kerry Minnear.

El virtuosismo se hace evidente cuando se utilizan complejidades rítmicas como los compases de amalgama en varias secciones del álbum. Así, podemos resaltar la sección que introduce el primer movimiento de *La primavera* en el primer acto, que está en un compás de 5/4, o el riff que aparece en distintas secciones del tercer acto, compuesto por una sucesión de 4/4, 5/4 y 3/4. Hay que destacar

²⁸⁷ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 46-48.

también el uso frecuente de la sincopación, que desempeña un papel importante sobre todo en las partes en las que se reinterpreta la partitura de Vivaldi.

Edward Macan introduce la complejidad textural dentro del virtuosismo. En la música pop-rock es habitual utilizar una textura homofónica o una melodía con acompañamiento. Si bien el empleo de texturas contrapuntísticas había aparecido en algunas de las bandas previas al rock progresivo, será en este subgénero cuando se conviertan en habituales. Se sigue empleando la textura homofónica o la melodía acompañada, pero aparecen texturas contrapuntísticas más complejas que hacen referencia, en algunas ocasiones, a modelos académicos como la fuga o el canon. Canarios las utilizó en obras anteriores a *Ciclos*, pero es en este álbum donde adquieren un mayor desarrollo, propiciadas por la adaptación de la obra de Vivaldi.

El empleo de la tecnología también favorecerá el virtuosismo. El trabajo realizado en el estudio, las técnicas de grabación o la mezcla estereofónica se convertirán en una labor de gran importancia creativa en el proceso de realización de los discos de rock progresivo²⁸⁸. La producción en el estudio alcanza el carácter de faceta artística; en discos como *Dark Side of the Moon* o *Larks' Tongues in Aspic* la producción es fundamental para el resultado final. En *Ciclos* el trabajo realizado en el estudio de grabación fue muy significativo, como explica Eduardo Bautista:

[...] “la producción y la postproducción fue muy compleja, pero al mismo tiempo un aprendizaje extraordinario. Teníamos un equipo muy bueno; el ingeniero Pepín Fernández era un excelente ingeniero de sonido y entró al trapo, Antonio Morales igual. Los ingenieros aceptaron que este no era un trabajo de oficio sino de innovación” [...] ²⁸⁹.

Secciones en las que se explotan las posibilidades del trabajo en estudio son ‘Desfile extravagante’ y ‘Vanessa’. En el primero ya hemos comentado cómo el empleo en la mezcla del panorama ayuda a crear la sensación de movimiento (el sonido de los instrumentos entra por un altavoz y sale por otro). En el caso de ‘Vanessa’ es muy interesante también el trabajo realizado con el sonido estereofónico, al crearse una sensación de espacio que sería imposible con un sonido

²⁸⁸ Edward Macan: *Rocking...*, p. 50.

²⁸⁹ Ver anexo 1, entrevista, CD 2, pista 2.

monoaural. También se emplea la técnica de invertir pistas de la grabación, creando efectos que solo se consiguen en el estudio.

3.2.1.4 Armonía

En cuanto al tratamiento armónico en el rock progresivo Edward Macan enfatiza la importancia de la armonía modal. Tuvo su origen más en la influencia del “revival” del folk que en la música hindú, que había tenido tanta importancia en el rock psicodélico. También habría llegado al rock progresivo por medio de los modos medievales utilizados en el canto llano y por la influencia de músicos del siglo XX como Bela Bartók o Igor Stravinsky, que emplearon material temático proveniente de la música folclórica de Europa del este²⁹⁰. Aunque la importancia de la música modal es evidente en el rock progresivo, no se trata de un signo distintivo del subgénero, puesto que a lo largo de los sesenta no es difícil encontrar armonías modales en grupos como The Beatles, The Kinks o The Beach Boys. En España la utilizarán Los Brincos en algunas canciones y prácticamente todos aquellos grupos que participan en el proceso del isomorfismo expresivo, que analizaremos más adelante.

En *Ciclos* el uso de armonías modales es frecuente. Un ejemplo claro aparece en ‘Monasterios’ donde se imita el canto llano. Otro ejemplo interesante es ‘Ballet de sombras’, donde se emplea el modo frigio y suena una cadencia andaluza. Eduardo Bautista aclara que: “tiene más influencia ahí Manuel de Falla, Albéniz, Granados [...] los nacionalistas españoles me hicieron pensar mucho [...] y esto tenía que salir por algún sitio”. Aunque más adelante discutiremos la influencia de los compositores académicos en este disco, se puede decir que, al igual que en otros grupos de rock progresivo, la armonía modal también está motivada por la influencia de músicos académicos que se habían inspirado en el folclore, y no tanto por la influencia directa de la música folclórica.

Más singular en el rock progresivo es la utilización de técnicas compositivas que parten de la influencia de la música académica del siglo XX. Macan señala

²⁹⁰ Edward Macan: *Rocking...*, pp. 51-54.

distintas técnicas armónicas como la construcción armónica de los acordes por cuartas, la escala de tonos enteros y la bitonalidad. En *Ciclos* estas técnicas más vanguardistas también están presentes, sobre todo en los pasajes encomendados a la electroacústica. Fragmentos como ‘Genesis’, en los que la pieza comienza con ruido blanco, pasando a un pasaje en el que la armonía se mantiene estática, son un buen ejemplo de esto. En el fragmento que precede a la recreación del primer movimiento de *La primavera* también podemos apreciar una influencia de los compositores minimalistas como Steve Reich o Philip Glass, al repetirse constantemente un motivo en un compás de 5/4. Otro ejemplo de esta influencia, que ya ha sido comentada, es ‘Vanessa’, en donde las composiciones para percusión de Edgar Varèse son un claro referente.

3.3 El discurso de la autenticidad en la crítica y la valoración de *Ciclos*

Tras el análisis estilístico realizado se aprecia que uno de los elementos que define *Ciclos* —y otros discos de rock progresivo— es el intento de participación en las tres esferas de la música establecidas en nuestra sociedad: la música culta, la música tradicional y la música popular. Sobre estas esferas escribe Josep Martí:

Dentro del ámbito musical, entre diversas fronteras interiores de una cierta trascendencia que establece nuestra sociedad, debemos contar, sin ningún tipo de duda, con aquellas que, de manera más o menos clara, delimitan las esferas de la música culta y de la música popular, y, dentro de esta, la de la música tradicional, la cual se supone depositaria de nuestras personalidades étnicas²⁹¹.

Aunque Martí explica que estas fronteras no son objetivas, sino que han sido construidas artificialmente, se siguen utilizando para clasificar y valorar la música, afectando por consiguiente a la recepción de las obras musicales. El hecho de que *Ciclos* participe de las tres no es solo un elemento caracterizador sino también un problema para su aceptación por parte de algunos sectores musicales. Martí escribe

²⁹¹ Josep Martí: *Más allá del arte*, Barcelona, Deriva Editorial, 2000, p. 221.

al respecto: “la transgresión de estos límites genera con mucha frecuencia patrones de rechazo destinados al mantenimiento del orden establecido, que pueden llegar a incidir fuertemente en la vida musical de un ámbito sociocultural concreto”²⁹².

Ciclos se relaciona con estos tres ámbitos de un modo complejo, lo cual merece un breve análisis. Dentro del ámbito de la “música culta”²⁹³ podríamos incluir elementos como la recreación de la obra de Vivaldi, que supone la inclusión de la música barroca; la sección ‘Monasterios’ introduce una pieza de nueva creación basada en el estilo del canto llano medieval; y fragmentos como ‘Génesis’ y ‘Vanessa’ tienen el referente de la música académica vanguardista de los dos primeros tercios del siglo XX. La música de la esfera tradicional aparece representada en ‘Serenata extravagante’ mediante la interpretación de un bolero por un conjunto de música tradicional y en ‘Ballet de las Sombras’, donde se aprecia la influencia de lo que se considera música folclórica andaluza. Por último, el ámbito de la música popular es la más característica dentro del rock progresivo porque incluye las referencias al rock, blues, soul, o jazz.

En la instrumentación utilizada y en la procedencia de los músicos que participaron en *Ciclos*, también hay elementos que proceden de los tres ámbitos. La mayor parte de instrumentos pertenecen al ámbito de la música popular: las guitarras y bajos eléctricos, las guitarras acústicas con cuerdas de acero, la batería y los teclados como el Mellotron o el órgano Hammond. Otros instrumentos están relacionados con la música académica y no son usuales en conjuntos de música popular: la espineta y la lira son habituales en agrupaciones de música antigua; el violín y el piano son instrumentos para los que los compositores académicos han compuesto multitud de obras; sintetizadores como el ARP y AKS provenían de laboratorios musicales relacionados con la música académica de vanguardia. También la voz de soprano y el empleo de un coro hacen referencia a la música académica. Por otro lado, encontramos instrumentos propios de la música tradicional: las guitarras tocadas por Trío Porteño y percusiones como la darbuka, maracas, caja rumbera, crócalos o tumbadoras.

²⁹² Josep Martí: *Más allá...*, p. 225.

²⁹³ Así se refiere Martí a lo que nosotros siempre hemos denominado en este trabajo como música académica.

La interrelación entre estas tres esferas se muestra en el origen y el papel que desempeñan los distintos músicos en la obra. Por un lado, hay músicos que provienen de la esfera de la música popular, como Eduardo Bautista, Alain Richard o Christian Mellies. Otros están estrechamente relacionados con la música académica, como es el caso del director de coro Alfredo Carrión o la soprano Rudmini Sukmawati. También encontramos músicos vinculados con la esfera de lo tradicional, como sucede con el Trío Porteño.

Dada la fuerte interrelación que existe entre estos ámbitos, *Ciclos* se convierte en una obra difícil de encasillar. Por un lado, no podemos ver este trabajo como una obra de música académica, aunque la academia sea un referente claro y ciertos elementos cultos desempeñen un importante papel. Del mismo modo que señalaba John Covach en relación a la música de Yes²⁹⁴, en *Ciclos* se fuerzan los “límites” del estilo del rock de los años setenta al emplear elementos de la música académica, pero no se sobrepasan totalmente estas fronteras —tampoco fue la intención de Canarios como veremos más adelante— y no se puede considerar una obra de arte en sentido ortodoxo. Aunque el Trío Porteño interprete un bolero, tampoco convierte a *Ciclos* en una pieza de música tradicional. Y, pese a que se encuadre dentro de la música popular, tampoco podemos decir que sea un ejemplo claro de ésta, pues muchos de los elementos que hemos destacado no son habituales en los géneros populares. En *Ciclos*, y en la mayoría de los discos de rock progresivo, se rompen las fronteras de estas tres esferas, lo cual crea un sentimiento de profanación y ruptura que Martí ejemplifica en *Más allá del arte*:

De pronto surge el mayor envilecimiento musical. La orquestina, al ritmo irreverente del “jazz”, toca en tiempo de “fox-trot” la marcha de Lohengrin, y con canallesca instrumentación, a ritmo de la “java”, el maravilloso *Estudio en mi mayor*, de Chopin; y una bocina de cartón “cantó” el Adagio de la Patética, de Beethoven (¡y fue aplaudido!); y al compás de machicha fue violada la Primavera, de Mendelssohn, presentada a la pública

²⁹⁴ Covach, John: “Progressive Rock, Close to the Edge and the Boundaries of Style”, *Understanding Rock: essays in musical analysis*, John Covach & Graeme M. Boone (eds.), New York, Oxford University Press, 1997, pp. 22-24.

vergüenza (o mejor, desvergüenza) por trompetazos con sordina, saxofón, banjo y toda la serie de ruidosos aditamentos²⁹⁵.

Esta cita en la que se critica la adaptación de obras académicas por la música popular ejemplifica muy bien la situación de *Ciclos*. Analizando parte de las críticas del disco —y en muchos otros trabajos de rock progresivo— es frecuente encontrar este pensamiento tradicional ejemplificado en la cita anterior. Así lo podemos comprobar en la reseña al disco en el momento de su lanzamiento:

Resulta increíble, casi aberrante, como en España ha podido ser editado un disco como *Ciclos*. ¿No se nos dice que las editoras discográficas españolas tienen pocos medios económicos? ¿A qué viene, pues, este despliegue de lujo en el disco de Teddy Bautista? Y total, para destrozar las excelentes *Cuatro Estaciones*, con unos alardes electrónicos que hablan muy poco en favor de la sensibilidad de quien ha traicionado el espíritu vivaldiano y de la música barroca italiana en general. ¿Este es el camino para la música “progre” en general española?²⁹⁶

Al contrario de lo que se podría esperar, la mayoría de las críticas negativas no vinieron de medios académicos. Muchos críticos de rock han visto en este contacto del rock progresivo con la “música culta” algo negativo y otra forma de profanación. Al alejarse del blues y acercarse a la música académica se rompía el lazo con la “autenticidad”, concepto que es manejado con asiduidad por los críticos y periodistas de rock. Así comenta sobre el concepto de autenticidad en el rock Ana María Ochoa:

Cada época en la historia del rock ha traído consigo su propio relato de autenticidad. Desde el rhythm and blues, pasando por el inicio de los Rolling Stones que se posicionaron rápidamente como una imagen más rebelde que la que ofrecían los Beatles, al movimiento Punk, al rock alternativo de finales de los ochenta y el rock en español de la actualidad, se

²⁹⁵ E. López Chavarri: “Contra la prostitución musical”, *Ritmo* 142, 1941, p. 5. Como se cita en Martí, Josep: *Más allá...*, p. 226-227.

²⁹⁶ Reseña del crítico musical Sánchez Quesada. Como se cita en Ramos, Alejandro: *Get on your knees...*, pp. 219-220.

habla —según los términos históricos que caractericen el momento— de los diferentes elementos que componen lo que ha llegado a constituirse en la mitología de la autenticidad en el rock. Estos elementos son sorprendentemente similares a los que históricamente se asociaban con la autenticidad en el folklore. No es casual que a finales de los sesenta, el rock fuera llamado “la música folklórica de nuestro tiempo”²⁹⁷.

Esta crítica relacionada con el concepto de autenticidad afectó fuertemente a la recepción de muchos discos de rock progresivo. Se aprecia el rock progresivo como algo pretencioso que intenta desarrollar narrativas complejas relacionadas con el álbum conceptual y que emplea elementos musicales académicos, alejándose así de las principales características aplicadas al rock: facilidad musical que permita la expresión “sincera” de sentimientos, la posibilidad de ser bailable o tener un vínculo claro con el blues²⁹⁸. Eduardo Bautista dice acerca de la recepción del álbum: “cuando sale la obra hay unos que la encomian de forma tremenda y otros que la critican hasta destrozarla; hay una de las críticas que la sitúa como uno de los grandes monumentos a la nada”²⁹⁹.

Dejando de lado apreciaciones subjetivas sobre el valor estético que pueda tener *Ciclos*, es interesante analizar cómo prejuicios o las ideas de autenticidad que se habían creado durante el siglo XIX para la música folclórica, son heredados por la crítica del rock en los años sesenta e, incluso, siguen vigentes en multitud de publicaciones hoy día³⁰⁰.

En el momento actual *Ciclos* ha sufrido un proceso de reinterpretación. Aunque durante su publicación estuvo muy bien valorado en el sector de la música progresiva³⁰¹, es en las últimas dos décadas cuando esta obra ha sido revalorizada por los aficionados al rock progresivo. En la web *Página española de rock progresivo y sinfónico*, *Ciclos* está considerado como el segundo mejor disco del género en España,

²⁹⁷ Ochoa, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música” [en línea], Revista Transcultural de Música, 2002, <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf> [Consulta: 10 agosto 2015].

²⁹⁸ Martin, Bill: *Listening...*, pp. 46-48.

²⁹⁹ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 5.

³⁰⁰ Véase el comentario de Jesús Ordovás sobre el rock progresivo en la página citado en la página 73.

³⁰¹ Véase la crítica de Jordi Sierra i Fabra para *Disco Express* en noviembre de 1974.

por detrás de *El Patio* de Triana³⁰²; en la web internacional *ProgArchives* es uno de los discos con mejores puntuaciones (4.12 puntos sobre cinco), superando a discos de grupos internacionales como *Pictures at an Exhibition* de Emerson Lake & Palmer (con 3.82 puntos sobre cinco)³⁰³. Hoy día el rock progresivo, en general, es tratado en el mundo académico con la neutralidad y el rigor necesarios para comprender la creación musical de los años setenta sin prejuicios que llevarían a malinterpretar estas creaciones. En este caso concreto, *Ciclos* es una obra valorada también en el ámbito académico español que ha tratado el rock en España, como lo atestiguan las investigaciones de Juan Bethencourt o Eduardo García Salueña³⁰⁴.

³⁰² En línea: <http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/Spain/topten-e.html> [Consulta: 12 julio 2015].

³⁰³ En línea: <http://www.progarchives.com/album.asp?id=1870> [Consulta: 12 julio 2015].

³⁰⁴ Eduardo García Salueña: “Rock Progresivo...”, p. 196.

*Y cuando Lennon leyó a Marx
el cuarteto practicó en el parque
y nosotros cantamos canciones tristes en la oscuridad
el día que la música murió.*

Don Mclean

4. ROCK PROGRESIVO COMO CONTRACULTURA: *CICLOS* COMO CASO PARADIGMÁTICO

El rock progresivo ha sido considerado por algunos periodistas e investigadores como una música escapista, integrada en la cultura de masas y que traicionaba la “autenticidad” del rock y su rebeldía en pro de un acercamiento a la música académica. De modo diferente piensan autores como Bill Martin o Edward Macan, que han visto en la música de algunas de estas bandas todo lo contrario. En el caso de España, el aspecto contracultural, al que aluden estos autores, adquiere una dimensión importante debido a que la producción del rock progresivo se desarrolla en los últimos años de la dictadura de Francisco Franco y durante los primeros años de la transición. El propósito de este apartado es analizar en profundidad *Ciclos* como álbum conceptual, y explicar cómo los aspectos contraculturales se expresaron tanto por medio de los elementos musicales, como por otras formas paramusicales de expresión que rodean a este disco³⁰⁵. Como veremos, las conexiones entre el rock progresivo español —y en especial *Ciclos*— con el movimiento contracultural no son superficiales, sino que suponen un elemento fundamental.

³⁰⁵ Tagg, Philip: *Music's Meanings*, provisional version (2012-09-11), pp. 272-274, en www.tagg.org/mmmssp/NonMusos/NonMusosAll.pdf.

4.1 Introducción y marco conceptual

En este apartado se hace necesario introducir y definir el término contracultura. También tendremos que relacionarlo con el concepto de cultura —al que aparentemente se opone o se coloca “a la contra”— y al de subcultura —con el cual en muchos aspectos se asemeja o se confunde—³⁰⁶. También veremos a través de qué medios y cuándo el movimiento contracultural entra en España, para poder así entender mejor el impacto de éste en la producción del rock progresivo español.

4.1.1 Cultura, cultura hegemónica y subcultura

En cuanto a la definición de cultura Dick Hebdige nos presenta una buena síntesis al comienzo de su obra *Subcultura. El significado del estilo*³⁰⁷. En ella explica cómo existen dos acepciones referidas al concepto de cultura: por un lado está la definición de cultura como representación de la excelencia estética en las distintas artes, quizá la definición más presente en la actualidad. Gustavo Bueno la denomina *cultura circunscrita*, es decir, aquella que “se pone en mano de los educadores, de los gestores culturales o de los ministerios de cultura” y que es circunscrita porque supone, en realidad, solo una muy pequeña parte del “todo complejo” de una sociedad³⁰⁸; por otro lado, la otra definición abarca “todas las actividades e intereses particulares de un pueblo” (el “todo complejo” al que también se refiere Bueno). En ésta incluiríamos no solo las artes plásticas, la literatura o la música académica, sino también todas las actividades que se realizan en una sociedad, desde “las carreras de perros o la remolacha en vinagre, hasta la

³⁰⁶ A parte de la obra de Hebdige y Hall, y el libro de Gustavo Bueno *El mito de la cultura*, dónde se presentan distintas definiciones de estos conceptos, recomendamos los artículos de Fernando García Naharro, “Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)” y Tania Arce Cortés, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, en ellos se realiza una síntesis clara y precisa de algunos conceptos que se presentan a continuación.

³⁰⁷ Hebdige, D.: *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 18-20.

³⁰⁸ Bueno, Gustavo: “Cultura y contracultura” [en línea], *El Catoblepas*, nº 150, 2015, <http://www.nodulo.org/ec/2014/n150p02.htm> [Consulta: 11 junio 2015], p. 2.

música de Elgar”. Hebdige extrae esta definición más amplia de la obra de R. Williams y T. S. Eliot.

Fernando García Naharro comenta en su artículo *Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)* la definición de cultura de C. Kluckhohn. Para este sociólogo estadounidense la cultura engloba las pautas de comportamiento adquiridas y transmitidas en una sociedad, cuyo núcleo está tanto en las ideas tradicionales como en los valores que se les atribuyen. Esta línea será continuada por Stuart Hall, sociólogo que, como Hebdige, fue uno de los promotores de los estudios culturales en el *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*. Para Hall la cultura supone unos “mapas de significados”, que se manifiestan en las formas de relación y unión entre lo individual y lo social³⁰⁹.

Para Hebdige y Hall no solamente es necesario entender la definición de cultura para adentrarse en el análisis de la subcultura, sino que también hay que relacionar este concepto con el de ideología y hegemonía. Estos “mapas de significados” no son creados por la sociedad en su conjunto, sino que son elaborados por el grupo social “dominante” que los impondrá. Partiendo de Marx, la clase que posee los medios de producción no solamente posee la “fuerza material dominante”, sino también la “fuerza intelectual dominante”³¹⁰. Así es como se llega al concepto de cultura hegemónica, partiendo del concepto de hegemonía de Gramsci. Tanto Hall como Hebdige explicarán ésta como la situación en la que determinados grupos sociales conseguirán aliarse para implantar e imponer sus ideas a otros grupos sociales subordinados. Pero ésta es una hegemonía que no se perpetua de un modo autosuficiente, tiene que ser siempre “conquistada, reproducida y sostenida”³¹¹, y es en este proceso donde la contracultura, o la subcultura para el caso de Hebdige y Hall, cumple su papel crítico con esta cultura hegemónica o parental, término que también será empleado por ambos autores³¹².

³⁰⁹ García Naharro, Fernando: “Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)” [en línea], III Congreso Internacional de Historia de nuestro Tiempo, Dialnet, Logroño, pp. 301-310, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052246>, p. 302 [Consulta: 26 abril 2015].

³¹⁰ Hebdige, D.: *Subcultura...*, p. 30.

³¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

³¹² Hall, Stuart: *Rituales de resistencia, Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014, p. 66.

Tanto Hall como Hebdige utilizarán el término subcultura, en lugar de contracultura. Resumiendo, se podría decir que para ambos, teniendo en cuenta que los dos son sociólogos neomarxistas, la subcultura es un tipo de oposición que realiza la clase trabajadora y un desafío a la hegemonía. La subcultura se caracteriza por apropiarse de los elementos propios de la cultura parental; es un resultado, en cierto modo, de esta cultura hegemónica, pero el desafío surge por medio de la negociación y manipulación del significado original de los objetos y discursos provenientes de la propia cultura parental. Las subculturas se apropiarán de los objetos significantes cambiándolos de lugar, colocándolos dentro de una posición distinta, creando así un nuevo discurso para ese objeto, eliminando o subvirtiendo el significado convencional de éste (como harán por ejemplo los *punks* con los alfileres o los collares de perro)³¹³.

4.1.2 Contracultura

El término contracultura se instaura como concepto en los años sesenta para explicar el movimiento social juvenil surgido en Estados Unidos, conocido vulgarmente como movimiento *hippie*. En cierto modo es similar al concepto de subcultura analizado por Hebdige o Hall, pues también es el resultado del desacuerdo de los jóvenes de los años sesenta frente a la cultura parental³¹⁴. Una de las primeras obras que definirá este movimiento y que intentará analizarlo es *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (1968) de Theodore Roszak³¹⁵. El autor analiza este movimiento como una oposición a la hegemonía tecnocrática, como un intento de rebelión frente a una sociedad que parece evolucionar hacia el mundo descrito por los autores “antiutópicos” Aldous Huxley y George Orwell:

³¹³ Hebdige, D.: *Subcultura...*, pp. 144-145.

³¹⁴ Arce Cortés, T.: “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, *Revista Argentina de Sociología*, 6, 20, 2008, p. 263.

³¹⁵ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de una contracultura, Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairos, 1984.

Esos jóvenes son la matriz en donde se está formando una alternativa futura que todavía es excesivamente frágil. Concedo que esta alternativa viene vestida de modo extravagante y abigarrado, con prendas y colores de muchas y exóticas fuentes: la psicología profunda, restos nostálgicos de la ideología de izquierdas, religiones orientales, el *Weltschmerz* romántico, la teoría social anarquista, el dadaísmo, la sabiduría india americana y, supongo, la sabiduría perenne... Creo, además, que es cosa de todos impedir la consolidación final de un *totalitarismo tecnocrático* en el que terminaríamos ingeniosamente adaptados a una existencia totalmente enajenada de todo aquello que siempre ha hecho de la vida del hombre una aventura interesante³¹⁶.

Es cierto que la música pop-rock no fue precisamente un tema principal de discusión para los intelectuales que analizaron y apadrinaron el movimiento contracultural de los sesenta. Roszak cita las figuras literarias de Allen Ginsber, Jack Kerouac y a otros autores *beatniks* como antecedentes y modelos del movimiento contracultural y no tanto a Woody Guthrie o a Bob Dylan³¹⁷. Pero tampoco podemos dudar de que esta música jugó un papel importantísimo al acompañar los “rituales” de ese movimiento social, y que estuvo presente en las manifestaciones políticas, en los festivales, en las *performances* artísticas o, simplemente, como una de las formas principales de ocio de la juventud de la década de los sesenta y setenta. Aunque Roszak no se centra en analizar en profundidad el papel que juega la música pop-rock, *El nacimiento de una contracultura* contiene distintos pasajes que subrayan el papel esencial de la música dentro del movimiento. La música pop-rock, como explica Roszak, al ser producida por y para los jóvenes puede convertirse en un elemento simbólico de unión de los movimientos sociales³¹⁸, al mismo tiempo que puede desarrollar un discurso crítico contra la tecnocracia o denunciar las injusticias sociales³¹⁹. Pero Roszak también señalará, al igual que hará en relación a las drogas, el peligro que sufre la música en convertirse en otro producto más de

³¹⁶ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de...*, 1984, p. 11.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

consumo, o de que éste solo sea capaz de transmitir “un frenesí dionisiaco de pacotilla”³²⁰.

Uno de los pensadores que más influirán en la contracultura de los años sesenta será el filósofo alemán Herbert Marcuse, cuyo análisis de la tecnocracia, la dominación de la sociedad por medio de ésta y el concepto de alienación³²¹ serán una gran inspiración para la juventud universitaria que se pondrá al frente de las protestas sociales de finales de los años sesenta en Europa y Estados Unidos. Aunque Marcuse tampoco se centrará en analizar las relaciones entre estos movimientos sociales y la música, hará referencias puntuales a la “música negra” (tal y como él la denomina, para referirse al jazz, el blues y el rock and roll) en algunas de sus obras. Según este autor la “música negra” puede llegar a desarrollar una función crítica y de protesta³²², o desempeñar un papel como elemento desublimador³²³.

Fernando García Naharro señala que los términos contracultura y subcultura parecen asemejarse demasiado o incluso confundirse, por lo que es necesario señalar cuáles son las características que los diferencian y así entender también por qué empleamos el término contracultura en este trabajo y no el de subcultura. Una buena matización de estos dos términos la realiza John Milton Yinger, para el que las subculturas, si bien construyen unos sistemas de valores diferentes a los de la cultura hegemónica, no se oponen directamente a ésta ni pretenden sustituirla. La contracultura, en cambio, si realizará un papel de oposición y aspira, aunque sea de modo utópico, a sustituir los valores de la cultura hegemónica por los suyos³²⁴. Este será el caso del movimiento social que inspira las obras de rock progresivo: un movimiento con un ideario marcado fuertemente por la utopía pero que tendrá como una de sus principales metas la crítica a la cultura dominante y la propuesta de un sistema, si bien irrealizable o “indefinido”, que pueda reemplazarlo.

³²⁰ *Ibid.*, p. 89-90 y p. 159.

³²¹ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1993.

³²² Marcuse, Herbert: *Un ensayo sobre la liberación*, México D.F., Ediciones Joaquín Mortiz, 1969, p. 32.

³²³ *Ibid.*, p. 52.

³²⁴ García Naharro, Fernando: “Cultura, subcultura, contracultura...”, p. 304.

También es importante matizar la traducción que se ha hecho del término contracultura. Su origen está en la palabra inglesa *counterculture*, cuya traducción literal debería ser, en realidad, “cultura en oposición” o “cultura a la contra”³²⁵, ya que, como hemos explicado, la contracultura no está en contra de toda cultura, sino que supone una cultura alternativa que se opone, o que quiere remplazar, a la cultura hegemónica. Debido a esta inexactitud en la traducción autores como Fernán del Val³²⁶ o Pepe García Lloret³²⁷ han preferido emplear el término *underground*, también muy difundido. En este trabajo he decidido emplear el término contracultura y no *underground* por varias razones: la primera porque, aunque la traducción quizá es inexacta, el término ha calado en muchas obras de investigación, se sigue empleando en las traducciones de las obras clásicas que tratan el tema³²⁸ y nuevas aportaciones escritas en español siguen empleando este término que ya está asimilado³²⁹; la segunda razón es que el término *underground* no parece adecuado porque es una palabra en inglés y porque la traducción del término (*bajo tierra, subterráneo o clandestino*) describe peor aún el movimiento social al que nos referimos; la última razón es que debido a la traducción de la obra de Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, este término se relaciona con el movimiento juvenil surgido a finales de los sesenta, del cual se nutre el rock progresivo y en particular *Ciclos* y gran parte del rock progresivo español, como explicaremos en el siguiente apartado.

Analizar el rock progresivo español en relación con este movimiento social es algo esencial, puesto que para entender ésta u otra música es fundamental relacionarla con los movimientos sociales que marcaron su época. En el caso del rock progresivo, la relación con el movimiento contracultural no está solo a nivel temporal; la creación de *Ciclos*, por ejemplo, coincide con el último año de vida de Francisco Franco, año en el que, quizá, la juventud española se mostró más

³²⁵ Racionero, Luis. *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 10-11. Luis Racionero discute este término y explica como en inglés se diferencia entre “counter”, que sería “contrapeso”, y “against”, que se traduciría como “contra”.

³²⁶ Del Val, Fernán: “Pasotismo, cultura underground...”, pp. 74-91.

³²⁷ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, Libros zona de obras/SGAE, 2006.

³²⁸ Por ejemplo en las traducciones de los libros de D. Hebdige y S. Hall citados anteriormente.

³²⁹ Como los artículos de G. Bueno, T. Arce Cortés o F. García Naharro también citados anteriormente.

politizada y contestataria que nunca; también las temáticas contraculturales son muchas veces el motivo en torno al cual gira la creación de los discos de este subgénero.

Aún así hay que señalar que el estudio de objetos bajo esta perspectiva también ha sido foco de críticas o se ha actualizado en los últimos años. Tania Arce señala en *Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?* que algunos autores como Guillermo Fadanelli han negado o puesto en duda que exista esta contracultura como tal, ya que muchos de los supuestos grupos contraculturales esperaban subvenciones y respaldo del Estado³³⁰. Roszak ya avisó del peligro que suponía la comercialización y estandarización de este movimiento, y Norberto Cambiasso ha señalado cómo este tipo de contradicciones también afectaron al rock progresivo³³¹. Esta crítica se podría aplicar concretamente al caso de *Ciclos*: ¿cómo podemos considerar contracultural una obra que fue ideada por el futuro presidente de la SGAE durante aproximadamente dieciséis años? Si pensamos que la SGAE podría ser uno de las instituciones que representan la cultura hegemónica a la que supuestamente debería oponerse la contracultura.

Otra crítica pertinente la hace la propia Tania Arce al preguntarse cuánta utilidad tiene realizar un estudio desde esta perspectiva. Esta autora pone de relieve que al analizar estos procesos como movimientos sociales se llega a una excesiva estandarización, lo cual puede acarrear cierta miopía para conseguir profundizar en las particularidades de cada caso³³². Gustavo Bueno en su libro *El mito de la izquierda* realiza también una crítica directa al movimiento contracultural. Para el filósofo riojano la contracultura formaría parte de los movimientos de izquierda indefinida, en contraposición a los de izquierda definida (aquellos definidos políticamente en relación a la organización del Estado)³³³. Algunas vertientes de la contracultura se podrían enmarcar en lo que Bueno define (dentro de la izquierda definida) como “la izquierda divagante”: partiendo de algunas de las corrientes de la izquierda definida

³³⁰ Arce Cortés, T.: “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, *Revista Argentina de Sociología*, 6, 20, 2008, p. 264.

³³¹ Cambiasso, Norberto: “Introducción”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 22-23.

³³² *Ibid.*, p. 267.

³³³ Bueno, Gustavo: *El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha*, Barcelona, Ediciones B, 2003, pp. 155-156.

este movimiento tendería a “divagar”, desbordando los marcos políticos “a través de ideas filosóficas, artísticas, trascendentales, ecológicas, éticas, cosmológicas o morales”³³⁴.

Todas estas perspectivas críticas se han tenido presentes en este estudio y, quizá por ello, este trabajo se centra principalmente en un caso concreto y paradigmático, para así intentar examinar a fondo sus particularidades y contradicciones, aunque sin olvidar que es necesario ponerlo en relación con su contexto musical, político y social para entenderlo mejor y realizar unas conclusiones.

4.1.3 El movimiento contracultural en España

Teniendo en cuenta este marco conceptual ahora cabe preguntarse lo siguiente: ¿hubo contracultura en España durante el tardofranquismo? ¿Cómo pudo esta ideología, a priori subversiva, desarrollarse en el difícil contexto social y político de esos años?

Para entender como el movimiento contracultural entra en España hay que hacer referencia al cambio de modelo en el dirigismo cultural conocido como “la apertura”. En 1962 Manuel Fraga Iribarne sustituye a Gabriel Arias Salgado como ministro de Información y Turismo e inicia una política más permisiva en cuanto a la publicación, por ejemplo, de libros considerados de “minorías”, es decir, libros de carácter intelectual, complejos y accesibles solo por su elevado precio a una minoría intelectual económicamente solvente³³⁵. La publicación de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 instaura un modelo a medio camino entre las restricciones abusivas de la ley anterior y las libertades de prensa que existían en el resto de la Europa democrática; por un lado, seguían vigentes fuertes restricciones, como sanciones a las publicaciones con contenido contrario a los Principios Fundamentales del Movimiento; por otro, el periodismo pasa del dominio de interés nacional al dominio de la iniciativa privada, y se elimina la censura previa como

³³⁴ *Ibid.*, p. 241.

³³⁵ Claros Rojas, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pp. 15.

procedimiento habitual. Esta ley se ha entendido como una estrategia propagandística de cara a los países democráticos occidentales con los que España pretendía homologarse. De igual modo se había hecho con el proceso de liberalización económica y, podríamos añadir, con la llegada de la música pop-rock. Como explica Francisco Claros, la disidencia intelectual utilizó las nuevas técnicas de impresión para producir ediciones más accesibles y así divulgar las nuevas ideas que irrumpieron en el panorama sociopolítico. El trabajo de algunas editoriales de la “disidencia” se convirtieron en un elemento más del cambio cultural que se estaba produciendo en España³³⁶.

Sobre esta nueva base legal el ideario contracultural del movimiento hippie irá llegando a España por distintos caminos desde mediados de los años sesenta. Si para Roszak los autores de la generación *beat* fueron el germen del movimiento contracultural, encontramos que las primeras traducciones al español de dos de las obras más influyentes en el movimiento hippie se realizaron en Argentina con muy pocos meses de diferencia: *On the Road* (1957), se publica en Buenos Aires en 1959 con el título de *En el camino*, y *The Dharma Bums* (1958) se publica como *Los vagabundos del Dharma* en 1960³³⁷. Estas ediciones debieron de llegar a España durante los años sesenta y comienzos de los setenta, ya que la primera traducción publicada aquí de *On the Road* se realizó en el año 1975 en una colección de libros editada por la revista *Star*. Ya en 1968 y 1971 se tradujeron y editaron dos obras menos célebres en nuestro país: *Ángeles de desolación* (*Desolations Angels*, 1965) y *La ciudad y el campo* (*The Town and the City*, 1950), respectivamente³³⁸.

La obra de Burroughs y Ginsber también empezó a traducirse a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Mariano Antolín Rato escribe el libro *La literatura atonal y aleatoria de William Burroughs* en 1969 y en Argentina aparecen las traducciones de *Almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, 1959) y *Las cartas de la ayahuasca* (*The Yage Letters*, 1963), el último escrito por Burroughs y Ginsberg³³⁹. Aunque las

³³⁶ *Ibid.*, pp. 12-16.

³³⁷ Zamora Salamanca, Francisco José y Zamora Carrera, Alonso: “Un escritor bibliófilo (Jack Kerouac): sus traducciones al español y el problema de la norma”, *Actes del 26é Congrès de Lingüística i Filologia Romàniques*, vol. 1, Berlin, de Gruyter, pp. 736.

³³⁸ *Ibid.*, p. 738.

³³⁹ Tijeras, Eduardo: “William S. Burroughs en español”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 261, 1972, pp. 639-640.

obras de Kerouac se traducen al español desde muy pronto, las de Burroughs lo hacen con bastante retraso. De cualquier manera podemos apreciar que a finales de los sesenta y comienzos de los setenta esta literatura contracultural ya está circulando en España.

La obra de Herbert Marcuse —uno de los filósofos marxistas más influyentes de la década y también uno de los “padres” del movimiento hippie según Roszak— no despertó mucho recelo por parte de los censores; sus obras más importantes se publicaron sin muchos problemas desde mediados de los sesenta: *El hombre unidimensional* en 1965 (en 1968 se publicará en catalán); *El marxismo soviético* en 1967; *Cultura y civilización* se publica también en 1967 bajo el título de *Ética de la revolución*; *Eros i civilizatio* se publica en catalán en 1968; y *El final de la utopía* en 1968. Todas se publican sin reparos a excepción de *Psicoanálisis y política* de la que se censuraron algunos capítulos³⁴⁰. Antonio Escohotado publica en 1969 en España el libro *Marcuse. Utopía y Razón*, en el que analiza y presenta el pensamiento del filósofo alemán desde una perspectiva crítica.

También dos de las obras más influyentes en el movimiento hippie —no ya en cuanto a obras literarias o políticas sino en cuanto a obras que describen, analizan y divulgan, de algún modo, este movimiento— *El nacimiento de una contracultura* de Roszak y *El Libro hippie* de Jerry Hopkinks, se traducirán al español sin apenas retraso: la primera se traduce y publica en España en 1970, y la segunda se traduce en Argentina también en estos años³⁴¹.

Pepe Lloret comenta cómo también en España se publicaron ensayos inauditos que giraban en torno a la contracultura y al movimiento hippie. *La venganza de Eros: hippies y fans* (1969), de Pablo Launtielma es un trabajo que se realiza paralelamente a la obra de Roszak; *Estudio de los hippies y su paso por Formentera* de Carlos Gil Muñoz se publica en 1970; y *Los paraísos perdidos: la actitud hippie en la historia* de Guillermo Díaz Plaja es también de ese mismo año³⁴². La publicación y la realización de estos trabajos en España, en los mismos años que

³⁴⁰ Claros Rojas, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pp. 107-108, 180.

³⁴¹ García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies...*, p. 32.

³⁴² Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip...*, p. 76.

Roszak escribe y difunde su famoso libro, atestiguan que este movimiento y su carga ideológica se están divulgando y desarrollando en nuestro país.

Uno de los elementos clave en la ideología contracultural fue la búsqueda de nuevos estados de consciencia inducidos por drogas alucinógenas como el LSD o el peyote. Como vimos en el apartado dedicado al rock psicodélico, el LSD está siendo motivo de discusión en España desde los años cuarenta —al principio en cuanto fármaco y después como problema— y encontramos como ya en 1967 Antonio Escohotado publica el artículo *Los alucinógenos y el mundo habitual* con “la pretensión de explicar los monumentales cambios que en la conciencia provocan las llamadas drogas alucinógenas”³⁴³.

Otros libros en relación con el movimiento contracultural que se publicaron más tarde, fueron el de Antolín Rato, *Introducción al budismo Zen*, en 1972 y reeditado en 1977, y el libro de Luis Racionero *Las filosofías del underground*, que fue publicado en 1978 y que tuvo gran repercusión y éxito pues en diez años se publicaron cinco ediciones. Este último corrobora también como la ideología hippie seguía teniendo gran calado en la juventud española de finales de los setenta. Mientras que en el resto de países el hippismo decayó, en España el movimiento contracultural siguió teniendo un gran peso, hecho fundamental para entender la eclosión del rock progresivo a finales de esta década, como intentamos explicar en el apartado anterior. Sobre la vigencia de este pensamiento escribe Racionero lo siguiente en el año 1977:

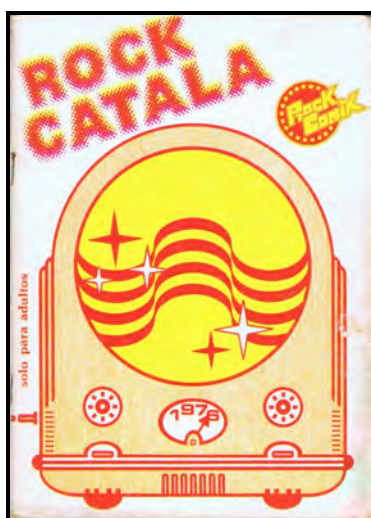
Todas estas fuerzas contraculturales han desaparecido de la praxis social, pero perviven como ideas, porque son verdaderas y favorables a la evolución de un hombre liberado y una sociedad comunitaria [...]. En este libro se trata de analizar las corrientes de pensamiento y actitudes vitales que inspiran el movimiento underground y que siguen vigentes todavía en el nivel filosófico³⁴⁴.

También tenemos que citar la prensa musical, que a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta realizó una importante labor en cuanto a

³⁴³ Escohotado, Antonio: “Los alucinógenos y el mundo habitual”, *Revista de Occidente*, abril, 1967, p. 52.

³⁴⁴ Racionero, Luis. *Filosofías del...*, p. 16.

difusión, no sólo de las distintas corrientes musicales, sino también del ideario contracultural: *Fonorama* (hasta 1968), *Discóbolo* (hasta 1971), *Fans* (hasta octubre de 1967) y sobre todo *Disco Expres* (1968-1979). En los años setenta surgirán también nuevas revistas musicales de las que destacamos: *Ozono*, revista ecléctica y que trataba diversos estilos; *Popular 1*, que comienza a editarse en 1973, en la que escribió Jordi Sierra i Fabra y dedicó espacios a grupos de rock progresivo; *Vibraciones* (1975-1982) que contó con las colaboraciones de periodistas importantes como Diego Alfredo Manrique, Jesús Ordovás u Oriol Llopis, y que se centró sobre todo en la música rock³⁴⁵; hay que destacar también la aparición en 1976 de la revista *Rock Comix*, que si bien era una revista de “historietas”, dedicó números al rock progresivo (en número uno se dedicó a Frank Zappa, el número tres a King Crimson, el número seis a Pink Floyd, y se editó un segundo número especial dedicado al Rock Català).



Rock Comix, 1977, nº 2 especial



Rock Comix, 1977, nº 6

A mediados de los setenta surgirán dos revistas que se convertirán en uno de los principales cauces de difusión de la contracultura: *Star* y *Ajoblanco*. Aunque ambas compartían, de algún modo, una intención contracultural se diferenciaban en algunas posiciones y matices. *Ajoblanco* fue una revista, en cierto modo, más política que *Star*; la revolución social, el ecologismo, la utopía y una ideología ligada al

³⁴⁵ Esteban, Jose María y January Ruiz: “El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro”, *Rock around Spain*, K. Mora y E. Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 176-179.

movimiento anarquista y libertario marcaban el estilo de *Ajoblanco*³⁴⁶. *Star*, aunque era una revista de “historietas”, trataba también temas políticos, musicales y artísticos y, por supuesto, temas relacionados con el consumo de drogas. En esta revista colaboró Pau Maragall Mira, que realizó una interesante descripción del movimiento contracultural en primera persona bajo el seudónimo de Pau Malvido. También tenemos que destacar la revista *El Viejo Topo*, más centrada en lo político que las otras dos, pero en la que también se trataban temas relacionados con el movimiento hippie y en la que colaboró el citado Antolín Rato³⁴⁷.

Todas estas publicaciones, que se realizaron durante los últimos años de la década de los sesenta y los setenta afianzan en España la difusión y consolidación del movimiento contracultural, un movimiento que tuvo su expresión musical en el rock psicodélico de finales de los sesenta y, muy especialmente en España, en el rock progresivo de los setenta. Este movimiento se irá acercando cada vez más a la música pop-rock y pasará de ser una “música de fondo” a mediados de los sesenta, a convertirse en algo sustancial a finales de la década, como podemos comprobar en el siguiente artículo de Pau Malvido:

En marzo de 1966 se reunieron cerca de 500 delegados de curso en el convento con los capuchinos de Sarriá y quedó constituido el nuevo Sindicato Democrático. Tres días y noches con la policía rodeando el lugar y con entrada final, recogida de carnés y palos en la calle. Toda esta gente, en sus ratos libres, escuchaban a Dylan y a los Beatles, algunos. Pero lo más importante para ellos era la lucha contra los "grises", la organización del Sindicato. No conocían demasiado la música rock y si la conocían no significaba nada más que eso: música. Nada de estilo vital nuevo.

[...]

Los estudiantes pasados a hippis [a finales de los sesenta] apreciaban la vacilada más mental y perceptiva del hashish, los ratos de pasada "horizontal" tumbados escuchando música o enredándose en juegos de palabras y chistes paradójicos.

³⁴⁶ Ribas, José: *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.

³⁴⁷ Antolín Rato, Mariano: “Los psiquedélicos reconsiderados, Notas de un viajero incorregible. El LSD a los veinte años de su difusión. Historia, mitos, usos y abusos”, *El Viejo Topo*, nº 29, febrero de 1979, págs. 44-53.

Tres discos circularon de mano en mano, procedentes de un yanqui que los había cambiado por unos tejanos. Uno de Hendrix, de los primeros, uno de la Velvet Underground, el del plátano, y otro de Grateful Dead. Se escuchaban con fruición. Por primera vez la música no era sólo ritmo. Todo era importante³⁴⁸.

Teniendo como base este marco conceptual analizaremos la obra *Ciclos*. No solamente prestaremos atención a los elementos musicales, sino también a las formas paramusicales de expresión: las letras, la portada del disco, el libreto que acompaña éste, el programa en el que se basa y la entrevista realizada a Eduardo Bautista. Tener en cuenta todos estos parámetros es indispensable para poder entender las relaciones de *Ciclos* con el movimiento contracultural. Son unas relaciones que no se agotan en lo musical, sino que se manifiestan, en ocasiones, de un modo más directo en estos elementos que parecen “simplemente” rodear a la música; los propios músicos y oyentes les dan mucha importancia, a pesar de que muchas veces no son lo suficientemente valorados en algunos estudios musicológicos.

Intentaré destacar las temáticas contraculturales utilizadas por Canarios para realizar esta obra partiendo de las descripciones que hacen Theodore Roszak y Herbert Marcuse, considerado uno de los autores que más influyeron en los aspectos ideológicos de este movimiento. También señalaremos hasta qué punto la influencia de los escritores antiutópicos como Aldous Huxley y George Orwell está presente en la obra. Este aspecto ya ha sido analizado por Macan en relación al rock progresivo creado en Inglaterra.

Otro de los fines de este apartado será analizar qué relación tiene el rock progresivo con la cultura parental a la que supuestamente crítica; y resolver, desde esta perspectiva, la paradoja que supone la reelaboración de *Los conciertos para violín Op. 8* de Vivaldi. Para ello tendré en cuenta el concepto de *bricolaje* empleado por Dick Hebdige, con el fin de detectar qué elementos pertenecientes a la cultura hegemónica son reutilizados y reubicados por Canarios, y comprender cómo mediante este proceso se realiza una crítica a la cultura hegemónica. Esto me

³⁴⁸ Malvido, Pau: “Nosotros los malditos (II) 1967: izquierdistas y grifotas”, *Star*, nº 24, Barcelona, 1976, pp. 22-24.

posibilitará discernir si la relación evidente de *Ciclos* con la música académica tiene solamente un fin formal o, si por lo contrario, hay una intención contracultural. Intentaremos así, explicar cómo Canarios y otros grupos de rock progresivo no fueron solamente “músicos exageradamente pretenciosos, vestidos con atuendos ridículos y rodeados por hileras de teclados tocando composiciones bombásticas demasiado largas en metros rítmicos que nadie podría bailar”³⁴⁹.

4.2 *Ciclos* como expresión del movimiento contracultural

Como se ha comentado antes, aunque el rock progresivo ha sido considerado por la crítica musical como un género apolítico, estudios dentro de la musicología lo han situado en estrecha relación con el movimiento contracultural originado a finales de los años sesenta. No hay que olvidar que muchos de los músicos que lideraron el rock progresivo afirmaron y desarrollaron un cierto compromiso en este sentido: Robert Wyatt, miembro fundador de Soft Machine, y la banda Henry Cow, tuvieron relación con corrientes políticas consideradas de extrema izquierda; Henry Cow impulsó la creación de un movimiento musical denominado *Rock in Opposition*, en el que participaron bandas europeas como Stormy Six, Etron Fou Leloublan, Samla Mammás Manna o Univers Zero. El colectivo se formó, sobre todo, con la intención de oponerse al sistema impuesto por las grandes industrias discográficas y, aunque no todas las bandas expresaron un compromiso político definido, algunas como Henry Cow no ocultaron su simpatía por el marxismo; del mismo modo era conocida la adscripción de los miembros de Stormy Six al partido comunista italiano³⁵⁰. Otros grupos de rock como Pink Floyd realizaron una crítica abierta al

³⁴⁹ Thomas, D: “Oh no, it's Yes: Whereeven irony fears to tread”, *The Observer*, 9 March, 1998, p. 5. Como se cita en: Atton, Chris: “Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines”, *Popular Music*, vol. 20/1, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 29. En el original: “overblown pretentious musicians in ridiculous garb surrounded by banks of keyboards playing bombastic, overlong compositions in time signatures that you couldn't dance”.

³⁵⁰ Luna, Humberto: “Rock en Oposición (Rock in Opposition), Forma y Contenido de una Revolución Musical”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso, Madrid, INAEM, 2008, pp. 79-105.

sistema capitalista y a la industria musical³⁵¹, y músicos como Robert Fripp veían la creación musical como un medio más perfecto que la política para cambiar la sociedad³⁵². También tenemos que citar —en el caso concreto de Canarias— la relación durante los años setenta de Eduardo Bautista con el Partido Comunista de España: colaboró en actos organizados por este partido³⁵³ e incluso trabajó como músico y arreglista en discos del PCE³⁵⁴.

Mientras que algunos críticos e investigadores han visto en el rock progresivo una música escapista que “traicionaba” la supuesta autenticidad del rock y su rebeldía, precisamente por su acercamiento a la música académica (aspecto que analizaremos en el apartado siguiente), encontramos que en el mundo académico distintos autores discrepan de esta opinión. Así lo relata Bill Martin refiriéndose al grupo Yes:

Este libro [*Music of Yes: structure and vision in progressive rock*] [...] no argumenta que la música de Yes sea “marxista”, de ninguna manera, pero sí que tiene algo del espíritu radical de los sesenta que es impulsado de un modo utópico y radicalmente optimista³⁵⁵.

Según el análisis que realiza Macan³⁵⁶, el rock progresivo, al utilizar temas en los textos relacionados con la ciencia ficción, el surrealismo o temas místicos, ha provocado que se haya visto en él un espíritu escapista y poco comprometido con los problemas sociales. Sin embargo, existen en muchas ocasiones elementos de protesta escondidos detrás de estas narrativas. Macan señala dos principales: en

³⁵¹ *Dark side of the moon* o *Wish you where here*, por sólo citar algunos de los más conocidos, han suscitado lecturas en este sentido. Otro disco muy célebre de Pink Floyd es *Animals*, que también contiene una crítica sociopolítica al estar inspirado en la obra de George Orwell *Rebelión en la granja*, para articular el concepto del álbum.

³⁵² Edward Macan: *Rocking...*, p. 76.

³⁵³ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 377.

³⁵⁴ Así aparece en el doble LP, *Partido Comunista de España, Serie: Hablan los partidos*, vol. 8, Nevada, 1977.

³⁵⁵ Bill Martin: *Listening...*, p. 6. Texto original: “This book [music of Yes: structure and vision in progressive rock] [...] argues not that the Music of Yes is “Marxist”, in any sense, but that it instead partakes of the radical spirit of the sixties and carries this forward in a utopian and radically affirmative way. One thing that can be said about Yes is that there is no trace of cynicism in their music—and this is an extraordinarily rare thing, even in progressive rock”.

³⁵⁶ Edward Macan: *Rocking...*, p. 72-74

primer lugar una transformación espiritual, el reencuentro con una apreciación más profunda del mundo que se ha perdido en las sociedades industrializadas y materialistas; la segunda es una crítica más social y política, influida por la literatura de George Orwell y Aldous Huxley, que afecta a los modos de vida y organización social del capitalismo y de los regímenes dictatoriales.

Para la musicóloga inglesa Sheila Whiteley el rock progresivo fue uno de los principales órganos de comunicación de la contracultura³⁵⁷. Los elementos experimentales del subgénero serán el reflejo de la búsqueda de una sociedad alternativa, pues la innovación musical es inseparable del movimiento contracultural. El rock progresivo es, para esta autora, estilísticamente una oposición a las convenciones de la música pop comercial³⁵⁸.

Según John Covach éste es el subgénero musical que ejemplifica de un modo más consistente las características de lo que define como “estética hippie” (*The hippie aesthetic*); englobaría las siguientes características: ambición musical, empleo de las nuevas tecnologías, virtuosismo, letras trascendentes y álbum conceptual. Letras y textos que, en el caso del rock progresivo, tratan temas culturales, políticos y sociales, y en ellos se pueden encontrar críticas muy agresivas, tanto a gobiernos e instituciones, como a prácticas sociales, junto a otros tipos de temáticas relacionadas con la espiritualidad de las filosofías orientales³⁵⁹.

En la musicología española autores como Celsa Alonso³⁶⁰ y Eduardo García Salueña³⁶¹ indican que el rock progresivo español es también reflejo del ambiente contracultural del tardofranquismo.

A continuación, trataremos de realizar un análisis en profundidad de esta temática en relación a un caso español. Analizaremos, como indicamos anteriormente, tanto los parámetros musicales como las formas paramusicales de

³⁵⁷ El análisis que realiza Whiteley engloba un arco bastante amplio de grupos: desde los últimos discos de The Beatles, pasando por el rock psicodélico, Jimi Hendrix, Cream hasta el *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd.

³⁵⁸ Whiteley, Sheila: *The Space Between the Notes: Rock and the Counterculture*, New York, Routledge, 1992, pp. 2-5.

³⁵⁹ Covach, John: “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock” [en línea], 1998, <http://www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/covacheng.pdf> [Consulta: 18 de julio de 2015].

³⁶⁰ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, pp. 205-231.

³⁶¹ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, pp. 13, 415, 466, y 512.

expresión. Para ello dividiremos el análisis en cinco temáticas fundamentales de la ideología contracultural que están presentes y sirven para articular *Ciclos*: por un lado la naturaleza confrontada al desarrollo tecnológico, la alienación, la crítica al estado policial y a los regímenes dictatoriales y la idea de utopía (estas cuatro dentro del apartado de crítica social y política). Por otro lado, analizaremos la espiritualidad e influencia de las religiones orientales.

4.2.1 Crítica social y política

Según Edward Macan muchos grupos de rock progresivo heredaron del ideario contracultural una posición crítica con los modos de vida y organización social del capitalismo y de los regímenes dictatoriales. Para Macan esta posición se inspira en gran medida en la obra de George Orwell y Aldous Huxley³⁶². La influencia de estos autores es muy grande y la posibilidad de que este movimiento contracultural fracasara en su resistencia era vista por autores como Roszak como un peligro que podría dar lugar a que lo descrito en *1984* y *Un mundo feliz* se hiciera realidad³⁶³. La influencia de Huxley será doble: por un lado se recogerá la crítica que realiza el autor en *Un mundo feliz*; y por otro lado, ejercerán gran influencia los experimentos psicodélicos realizados junto a Alan Wats, buscando, a través del uso de drogas alucinógenas como el LSD³⁶⁴, ahondar en los distintos modos de consciencia que habían sido explorados en otras tradiciones religiosas³⁶⁵. En el caso de Orwell la influencia será muy evidente en todo este subgénero y servirá de inspiración para multitud de discos. Uno de los ejemplos más notorios fue el álbum de Pink Floyd *Animals*, uno de los discos más celebres de la década de los setenta inspirado en *Rebelión en la granja*. La influencia de George Orwell y, en especial, su libro *1984* será también muy notoria en el disco de Canarios.

Como hemos comentado en la introducción, la influencia de Herbert Marcuse en la contracultura es fundamental y la influencia de obras como *El hombre*

³⁶² Macan, Edward: *Rocking the Classics...*, pp. 73-74.

³⁶³ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de...*, p. 11.

³⁶⁴ Abreviatura de la dietilamida de ácido lisérgico, conocida también vulgarmente como ácido.

³⁶⁵ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de...*, p. 173.

unidimensional o *Eros y civilización* se dejará notar también en el rock progresivo. Hay dos temáticas principales que tendrán un peso importante en la configuración de *Ciclos*: la crítica a la racionalidad tecnológica y la denuncia de la alienación, junto la pérdida de libertad que ésta acarrea. Estas temáticas se agudizan en el caso español debido a la especial situación sociopolítica del país, ya que la falta de ciertas libertades sociales y políticas era mayor que en el resto de países occidentales. Estos conceptos están presentes en *Ciclos* a través de distintos parámetros, tanto musicales como paramusicales.

4.2.1.1 Naturaleza contra tecnología: la idea del paraíso frente a la sociedad industrial

Una de las temáticas tratadas por Marcuse en *El hombre unidimensional* es la apreciación de la naturaleza confrontada con el desarrollo tecnológico. Para Marcuse la transformación física de la naturaleza implica también una transformación de los símbolos e ideas que tenemos de ella, los cuales “pierden su carácter como una realidad cualitativamente diferente” y pasan a ser “áreas de contradicción”³⁶⁶. Esta dialéctica entre naturaleza y tecnología como conflicto es también esencial en *Ciclos*. Una de las ideas que se presentan en la obra es la de la naturaleza como un espacio inocente, apacible y pacífico, en el que todo es armonioso antes de que la acción del hombre la destruya. Es una idea que, en el fondo, se enfrenta a la idea de cultura humana convencional; y es un pensamiento muy anterior a la obra de Marcuse que está expuesto en la tradición cínica griega, pasando a los padres del desierto, para después emerger, de nuevo, en la época moderna a través del quietismo de Miguel de Molinos, la “vuelta a la naturaleza” de Antonio de Guevara y *El buen salvaje* de Jean-Jacques Rousseau³⁶⁷. Así, en el primer acto de *Ciclos* se describe esta naturaleza idílica y virgen que representa el mundo utópico anhelado por el imaginario *hippie*:

³⁶⁶ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional...*, p. 96.

³⁶⁷ Bueno, Gustavo: “Cultura y contracultura” [en línea], *El Catoblepas*, n.º 150, 2015, <http://www.nodulo.org/ec/2014/n150p02.htm> [Consulta: 11 junio 2015].

[...] Matrix la paridora, representa la naturaleza, y una vez nacido Embryo, vuelve a su situación estática original, y observa la semilla brotar y crecer como un árbol que se abre y alarga sus ramas en todas las direcciones [...] los colores, los olores, la música de las esferas, que interpreta la gran orquesta universal, deleitan sus fuentes perceptivas. El aire diáfano se deja respirar mansamente y entra loco de orgullo y curiosidad recorriendo los mil rincones íntimos del niño inquieto. Las flores y las plantas se alinean sabiamente exhibiendo orgullosas sus galas cromáticas [...] ³⁶⁸.

Confrontada a ésta se presentarán a lo largo del programa las siguientes “trasmigraciones”, que acabarán llevando al hombre a una decadencia y a la creación de una sociedad “orwelliana” y que desembocará en el apocalipsis. Es en el tercer acto donde se describe un mundo cuya inspiración viene dada claramente por la obra de Huxley y Orwell. Frente a lo descrito en la cita anterior —en donde “los colores, los olores, la música de las esferas, que interpreta la gran orquesta universal” deleitan al protagonista— podemos leer como, tras despertar en la “tercera trasmigración”, Metántropo se encontrará con un “asalto masivo de ruidos infernales, olores nauseabundos y colores chillones” ³⁶⁹. Estas descripciones se contraponen dialécticamente y demuestran cómo esta idea de la acción del hombre en la naturaleza como “espacio de contradicción” es asimilada dentro del relato de *Ciclos*. En otro pasaje se alude a esta temática:

¡Ah número 6.781.236! Otra vez divagando, usted o bebe mucho, o piensa mucho, y cualquiera de las dos cosas va a acabar con usted, le retiramos su dosis de alcoholina y de nicotina, hasta que aplaque sus impulsos incontrolados, ¡llevadlo a su casa! dice a los vigilantes. Uno de ellos coge una placa que pende del cuello de Metántropo y lee. –Distrito 4º, zona 1ª, colmena 112, nicho 708. Esto está un poco lejos. –No importa, ¡llevadle! Y no olvides que es la segunda vez que alteras la monotonía cotidiana, a la tercera, tendremos que mandarte de vuelta al proceso cibernético, a que revisen tus

³⁶⁸ Ver anexo 4, programa de *Ciclos*.

³⁶⁹ *Ibid.*

problemas. Metántropo es arrastrado a un auténtico bosque de edificios altísimos sin ventanas y todos de color gris [...] ³⁷⁰.

Esta yuxtaposición se intenta también presentar a través de parámetros sonoros. Un recurso evidente es la contraposición entre pasajes con una tímbrica suave (con predominio de instrumentos acústicos o instrumentos eléctricos que imitan a los acústicos), con un tempo musical lento y una dinámica con intensidad baja, donde el papel de la batería se ha reducido, frente a otros que tienen una tímbrica más “áspera” (predominio de instrumentos eléctricos, con efectos de distorsión), un tempo más rápido y una dinámica con intensidad más fuerte donde la percusión y la batería juegan un papel importante. Edward Macan cita el contraste entre estos dos aspectos —que define como masculino y femenino— como una de las características principales del estilo del rock progresivo. Desde mi punto de vista, creo que no es adecuado definir este contraste entre elementos musicales “masculinos” y elementos musicales “femeninos” ³⁷¹. Macan no justifica esta denominación por asociación a términos biológicos y construcciones sociales (lo cual no tendría ningún fundamento en música), sino como una yuxtaposición que simboliza uno de los conflictos que tuvo mucha importancia para el movimiento hippie. En mi opinión esta yuxtaposición se debe principalmente a este intento de plasmar musicalmente el conflicto entre el concepto de naturaleza idílica y sociedad industrial avanzada ³⁷².

Una sección musical de *Ciclos* que evidencia perfectamente esta disyuntiva es ‘Monasterios’ ³⁷³, a la cual se yuxtapone ‘Proceso cibernético’. La huída de la ciudad como espacio de conflicto no solo se simboliza musicalmente por las alusiones espirituales en ‘Monasterios’ —que serán analizadas en el siguiente apartado—, sino también por medio de un contraste tímbrico muy fuerte con la siguiente sección: tanto el empleo del coro masculino a capella en la primera parte de ‘Monasterios’ y la ausencia de guitarras con distorsión y de la batería en la segunda, contrasta con el

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Macan, Edward: *Rocking the Classics...*, pp. 30-32.

³⁷² El término “sociedad industrial avanzada” es empleado por Marcuse en *El hombre unidimensional*.

³⁷³ Para referirnos a las distintas secciones que conforma cada una de las cuatro piezas multi-seccionales que conforman el disco (“Paraíso remoto”, “Abismo próximo”, “Ciudad futura” y “El eslabón recobrado”) emplearemos las comillas simples (‘’).

timbre más agresivo de ‘Proceso cibernético’ (batería, sintetizadores, guitarras distorsionadas). También, desde el punto de vista armónico, la armonía modal de la primera parte y la armonía tonal estática de la segunda, otorgan un carácter calmado y tranquilo a ‘Monasterios’, que confronta con el carácter más agitado de ‘Proceso cibernético’, que se basa en el tercer movimiento del *Concierto en Fa Mayor* de Vivaldi (*El otoño*). En el siguiente cuadro podemos ver de un modo más claro el contraste entre estas dos secciones desde distintos parámetros musicales:

	Monasterios	Proceso cibernético
Instrumentación	1ª parte: Coro masculino a capella; 2ª parte: guitarras eléctricas sin distorsión, bajo, teclados.	Batería, bajo, guitarras eléctricas con distorsión, sintetizadores.
Armonía	1ª parte: Modal; 2ª parte: Tonal, aunque con una armonía estática.	Tonal, con un ritmo armónico muy movido siguiendo el esquema de la composición de A. Vivaldi.
Ritmo	1ª parte: sin ritmo definido; 2ª parte: compás binario, tempo calmado.	Ritmo ternario, con un tempo más rápido.
Textura	1ª parte: homofónica; 2ª parte: melodía con acompañamiento.	Polifónica.
Dinámica	1ª parte: intensidad dinámica baja; 2ª parte: intensidad baja, a partir del solo instrumental de guitarra intensidad media.	Intensidad dinámica media y alta.

En la amplia instrumentación empleada a lo largo de *Ciclos* está también representado el contraste entre lo acústico y lo eléctrico. Si bien la mayoría de grupos de pop-rock emplean una instrumentación reducida en la que predominan los instrumentos eléctricos, a excepción del set de batería, (bajo eléctrico, guitarras eléctricas y, en ocasiones, teclados) en los grupos de rock progresivo esta instrumentación básica, que evidentemente persistirá, será ampliada. Como hemos visto en el apartado anterior, en la instrumentación empezaron a tener más peso los

teclados y sintetizadores, y se incluyeron instrumentos pertenecientes a la esfera de la música académica que antes no tenían apenas presencia. En el caso de *Ciclos* parece que todo esto se exagera. Seguramente es uno de los discos de rock progresivo del ámbito internacional con una instrumentación más amplia. Al analizar la instrumentación empleada, no solamente podemos constatar que la presencia de instrumentos acústicos asegura este contraste que hemos señalado, sino que, desde el punto de vista cuantitativo, representa un equilibrio frente a los instrumentos eléctricos. En el siguiente cuadro queda expuesto este contraste; hemos introducido una tercera columna con instrumentos eléctricos que tienen la capacidad de reproducir sonoridades acústicas o asemejarse a ellas:

Instrumentos acústicos	Instrumentos eléctricos con capacidad de imitar timbres acústicos	Instrumentos eléctricos
Guitarra acústica, guitarra acústica de 12 cuerdas, vibráfono, lira, espineta, piano acústico, violín, bambus, roto-toms, gongs, timbaletas, caja rumbera, tamborín, maracas, crótalos, glockenspiel, timbales afinados, crash, címbalos, dharbuka, batería, flexotone, , temple-blocks, planchas de acero, tumbadoras, triángulos, campanas afinadas y bocina.	Mellotrones, 400 y 400 CM-CIO, y órganos Hammond.	Guitarras eléctricas (Gibson Les Paul y S.G.) echoplex, phase Shifter, control de percusión Moog, pianos eléctricos R.M.I. y Fender, Moog Sistema P2, minimoog, sintetizador A.R.P., sintetizador A.K.S., P.V.C., teclados DK1 y DK2, secuenciador Moog, secuenciador E.M.S., Moog Ribbon Controller, Bajos Fender, Sintetizador Bassmate, y Theremin.

Otro elemento interesante es analizar la presencia de grabaciones de sonidos naturales dentro de *Ciclos* como forma paramusical de expresión. Dentro de los discos de rock progresivo fue algo habitual. En ocasiones tienen la función de transmitir un significado, en otras servirán para estructurar piezas o fragmentos, sugiriendo ideas de continuidad narrativa. Un buen ejemplo de esto es la pieza “Na terra do verde chan” del grupo de rock progresivo gallego N.H.U., analizado por

Eduardo García Salueña en su tesis doctoral³⁷⁴. En *Ciclos* encontramos la utilización de sonidos naturales que realizan las dos funciones antes señaladas. En ‘Paraíso remoto’ escuchamos el llanto de un niño³⁷⁵, el sonido del agua y el piar de los pájaros³⁷⁶, lo cual refuerza la descripción del génesis que aparece en el programa: el nacimiento de Embryo y la naturaleza idílica que se describe en él. Por otro lado, el tañer de las campanas en la sección ‘Monasterios’ es un ejemplo de cómo estos sonidos sirven para estructurar secciones. El sonido de las campanas aparece antes de la pieza que recrea el canto gregoriano, para volver al final de ésta, cumpliendo dos funciones: una como marco estructural, que sirve para delimitar la primera parte de esta sección; y otra función significativa, pues el tañer de las campanas se asocia con la imagen de una iglesia, recinto en el que es habitual interpretar esta música sacra.

Pero en el caso de *Ciclos* la grabación de sonidos naturales también servirá para subrayar el contraste entre la naturaleza y la sociedad industrial avanzada. En “Ciudad futura”, para introducir la sección ‘Anti-himno a la Programación Cibernética’, se escucha el ruido de unas turbinas³⁷⁷, resaltando el significado entre máquina y alienación (temática que analizaremos más tarde). Este sonido realiza un contraste con los sonidos provenientes de la naturaleza que se han escuchado previamente. En “El eslabón recobrado” se escuchan también sonidos naturales y ruidos de explosiones para introducir la sección ‘Hiperdestrucción’³⁷⁸.

Aplicando un análisis similar al efectuado por Julio Ogas en “Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatniks y Los Abuelos de la Nada”³⁷⁹, a través de los conceptos desarrollados por Raymond Monelle, podríamos considerar que estos sonidos funcionan como tópicos icono-indexicales. Como explica López Cano, un signo musical puede remitir a un objeto a través de un mecanismo icónico y, a su vez, “el objeto remite a otro significado por medio de un proceso

³⁷⁴ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 126. En referencia a los sonidos naturales E. García Salueña cita los criterios de percepción ecológica definidos por la autora Naomi Cumming.

³⁷⁵ *Ciclos*, “Paraíso remoto”, min 05:15.

³⁷⁶ *Ciclos*, “Paraíso remoto”, min 06:31-06:44.

³⁷⁷ *Ciclos*, “Ciudad futura”, min 07:50.

³⁷⁸ *Ciclos*, “El eslabón recobrado”, min 18:43.

³⁷⁹ Ogas, Julio: “Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatniks y Los Abuelos de la Nada”, *Revista argentina de musicología*, n° 7, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, p. 94.

indexical³⁸⁰. Este concepto lo podemos aplicar a algunos sonidos que encontramos en *Ciclos*:

Tópico icono-indexical	Objeto al que remite	Significado al que remite el objeto
Llanto de un niño	Nacimiento	Génesis, comienzo de la vida, inocencia
Sonido del agua	Manantial	Naturaleza idílica, idea del paraíso, paz, tranquilidad
Piar de los pájaros	Pájaros	Primavera, naturaleza idílica, paz
Campanas	Campanario iglesia	Religión, meditación, tranquilidad, espiritualidad
Ruido de unas turbinas	Fábrica, ciudad	Intranquilidad, trabajo, violencia, estrés
Ruidos de explosiones	Bombas	Guerra, amenaza nuclear, guerra fría, destrucción, violencia

En el siguiente cuadro apreciamos la yuxtaposición de estos elementos según el significado al que remiten a través del proceso indexical:

Positivo: tranquilidad, paz	Yuxtaposición según el significado al que remiten	Negativo: intranquilidad, violencia
Llanto de un niño Sonido del agua Piar de los pájaros Campanas		Ruido de unas turbinas Ruidos de explosiones

Otra temática contracultural, en relación a esta yuxtaposición entre la naturaleza y la sociedad industrial avanzada, es la crítica a la urbe “deshumanizada”. Roszak resalta la influencia de la obra de Paul Goodman, que analiza los conflictos de esta nueva “sociedad unidimensional” en relación con el urbanismo³⁸¹. En *Ciclos* el conflicto lo encontramos en la descripción de la ciudad en la que amanece Metántropo en la “tercera transmigración” del programa. Ésta parece inspirarse también en pasajes de la obra de Orwell, *1984*: las calles no tienen

³⁸⁰ López Cano, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual” [en línea], *Cuicuilco*, vol. 9, n° 25, 2002, pp. 23-24, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102509> [Consulta: 16 julio 2015].

³⁸¹ Goodman, Paul: *Communitas, Means of Livelihood and Ways of Life*, New York, Vintage Books, 1960.

nombre, están señaladas por distritos, zonas y colmenas (la colmena funciona también como metáfora de una dictadura); hay una fuerte presencia policial y no existe espacio para la naturaleza, solo hay “un auténtico bosque de edificios altísimos sin ventanas y todos de color gris”³⁸². Una descripción casi literal de la urbanística orwelliana, como vemos en el siguiente fragmento de *1984*:

El Ministerio del Amor era terrorífico. No tenía ventanas en absoluto [...] Era imposible entrar allí a no ser por un asunto oficial y en ese caso había que pasar por un laberinto de caminos rodeados de alambre espinoso, puertas de acero y ocultos nidos de ametralladoras. Incluso las calles que conducían a sus salidas extremas, estaban muy vigiladas por guardias, con caras de gorila y uniformes negros, armados con porras³⁸³.

4.2.1.2 Alienación y estado policial

Del fragmento del programa antes citado, podemos extraer otros dos conceptos que encontraremos en el ideario contracultural. En una sociedad en la que impera una razón “acrítica” existe la posibilidad de desembocar en un estado policial o dictatorial (esto último puede ser entendido como una alusión directa a la situación política española). También es interesante resaltar cómo uno de los trabajadores del “recuperatorio” increpa a Metántropo diciendo: “¡ah número 6.781.236! Otra vez divagando, usted o bebe mucho, o piensa mucho, y cualquiera de las dos cosas va a acabar con usted”³⁸⁴. Razonar, o “pensar mucho”, parece ser una de las causas por la que Metántropo será trasladado al “recuperatorio” (metáfora de la cárcel o cuartelillo en ese “mundo feliz” del programa). Aquí se recoge de un modo literario uno de los problemas analizados por Marcuse en relación a las nuevas sociedades industriales avanzadas: la incapacidad del pensamiento crítico. Según Marcuse, no es que estemos en una sociedad en la que la

³⁸² Esta crítica realizada por la contracultura de los años setenta podemos considerarla hoy día acertada. Siguiendo los indicadores del Banco de España el parque de viviendas español en 1970 estaba conformado por 10.658.882 viviendas, pasando a tener en el año 2009 26.768.715 viviendas. En línea: http://www.bd.es/webbde/es/estadis/infoest/si_1_6.pdf [Consulta: 20 mayo 2015].

³⁸³ Orwell, George: *1984*, Barcelona, Destino, 2004, p. 10.

³⁸⁴ Ver anexo 4, programa *Ciclos*.

razón no sea empleada, al contrario, todo está bajo el dominio de la razón científica. El problema es que ésta se conforma como una razón acrítica que “se niega a desenmascarar el dominio y pasa a ser una mera apología del orden establecido”³⁸⁵. Las nuevas sociedades se rigen por lo que Marcuse llama una “racionalidad tecnológica”, cuyo peligro está en que, en relación a ésta, prevalezca la noción de “neutralidad de la tecnología”. Al no separarse la tecnología, como tal, y el empleo que se hace de ella, y al no existir una oposición crítica, “el aparato técnico determina a priori sus productos tanto como las necesidades sociales e individuales”³⁸⁶. Desde esta perspectiva también se entiende mejor la dialéctica entre naturaleza y tecnología que hemos analizado en el apartado anterior.

Uno de los procesos que explican la aceptación “acrítica” de la racionalidad tecnológica por parte de la “sociedad unidimensional” es la alienación, concepto desarrollado por Marx, que es esencial en la obra de Marcuse y que tendrá un gran peso en todo el movimiento contracultural de estos años³⁸⁷. Por ello no es de extrañar que encontremos en el programa de *Ciclos* varias referencias al “proceso alienatorio”, al que es sometido el protagonista durante la “segunda transmigración” y del que intentará escapar de nuevo en la tercera. El siguiente extracto de la “segunda transmigración” lo ejemplifica muy bien:

El extravagante cortejo es “Amorfos”, la “Generación Mutante”, que viene en busca de Febos, presunto fugitivo del “Proceso Alienatorio” [...]. Reaparece Amorfos, interrumpiendo la comunicación trascendental, los acosa, intentando separar a Febos del regazo Materno, argumentando su edad y la necesidad de preparación e integración, en el proceso alienatorio. Entonan el canto al niño neurótico, y Matrix cede, Febos huye, pero Amorfos finalmente lo acorrala, detiene y lo encarcela. [...] El “Proceso” se lleva a cabo en Febos, y éste se entrega de lleno a su integración social, en un mundo que acaba de descubrir la máquina y la vitalidad anónima del Ser-Especie³⁸⁸.

³⁸⁵ López Sáenz, M. Carmen: “La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse”, *Quaderns de filosofia*, n. 14, 1988, p. 90.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁸⁷ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de...*, p. 109.

³⁸⁸ Ver anexo 4, programa *Ciclos*.

Hay que señalar la importancia de que este “proceso alienatorio” acontezca tanto en la juventud del protagonista, al que se pretende integrar en esta ficticia sociedad alienada en cuanto representa “un mundo que acaba de descubrir la máquina”, como en la tercera transmigración, cuando el personaje es ya adulto, “piensa demasiado” y pretende escapar de este proceso (que ahora es denominado “proceso cibernético”). Aquí volvemos a encontrar la huella del pensamiento de Marcuse, pues uno de los aspectos más inquietantes de la sociedad industrial avanzada es que ésta “se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina”³⁸⁹. Así, al igual que Febos “se entrega de lleno a su integración social”, Marcuse señala como la alienación en el siglo XX, a diferencia de cómo había sido analizada por Marx en el siglo XIX, entraña la contradicción de que “los individuos se identifican con la existencia que les es impuesta y en la cual encuentran su propio desarrollo y satisfacción”³⁹⁰. Este matiz aparece reflejado de un modo sutil en el programa de *Ciclos* y podemos, por medio de este análisis, detectar su origen.

Desde esta perspectiva Marcuse está criticando las sociedades de consumo capitalistas occidentales. Hay que señalar que España se incluye en este grupo desde comienzos de la década de los sesenta. La España de Franco sigue siendo un país peculiar debido a su forma de gobierno y a la distancia que le separa de los países occidentales capitalistas debido a las políticas económicas aplicadas durante las dos primeras décadas tras la Guerra Civil. Sin embargo, el país intentará homologarse poco a poco en lo económico a partir del Plan de Estabilización de julio de 1959, con el que se apuesta por una liberación de la economía que llevará a España a convertirse en un país industrial y urbano³⁹¹. De este modo, aunque *Spain is different*, en los años setenta es un país con una sociedad de consumo homologable al resto de países occidentales, con lo cual se puede entender que estas ideas fueran también utilizadas por la contracultura española.

Una de las secciones de *Ciclos* en donde está presente la crítica a la sociedad de consumo capitalista es ‘Villancico Extravagante’. Según el programa, después de que Metántropo es detenido por fugitivo y encerrado en el “recuperatorio”, escucha

³⁸⁹ Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional...*, p. 39.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

³⁹¹ Fusi, Juan Pablo: *Historia mínima de España*, Madrid, Turner, 2012, p. 233-234.

cómo unos muchachos cantan un villancico para prepararse para la Navidad. Esta parte es una parodia de los villancicos cantados a capella por conjuntos vocales de los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos (como The Crew-Cuts o The Four Aces). Desde parámetros musicales se reproduce el estilo de dichos villancicos estadounidenses: ritmo ternario al comienzo, armonía tonal en una tonalidad mayor, textura homofónica al comienzo mediante intervalos de tercera y una textura polifónica contrapuntística a continuación (de un modo sencillo mediante un canon). Estas características las podemos ver en la transcripción:

The image shows a musical score for four voices and piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. It features a homophonic texture in the first system and a polyphonic texture in the second system. The first system consists of four vocal staves (Voz) and a piano accompaniment. The second system consists of four piano accompaniment staves. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Ciclos, “Ciudad futura”, min 17:22-17:51

Los rasgos estilísticos de esta sección funcionan esta vez como tópico índice-indexical de los villancicos populares estadounidenses. En este caso “el estilo, como objeto de la función sígnica, evoca con medios indexicales un nuevo objeto”³⁹². Estos parámetros musicales al evocar a estos villancicos populares, transmiten el significado de espiritualidad (nacimiento de Cristo), paz, tranquilidad, amor, familia y todos los significados emocionales que acompañan esta fiesta religiosa. Pero

³⁹² López Cano, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual” [en línea], Cuicuilco, vol. 9, n° 25, 2002, p. 24. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102509> [Consulta: 16 julio 2015].

encontramos una yuxtaposición de significado con el texto cantado. En él no se celebra el nacimiento de Cristo, sino la muerte de Santa Claus. El personaje de Santa Claus es muy habitual en los villancicos norteamericanos y muchos han sustituido el sentido religioso por una temática que podríamos definir como banal; como ejemplos encontramos “Mama’s twistin’ with Santa Claus” (“Mamá está bailando el twist con Santa Claus) o “I saw Mommy kissing Santa Claus” (“He visto a mamá darle un beso a Santa Claus”). Canarios parecen criticar esta trivialización del villancico navideño, subrayando el carácter falso, de “plástico”, de este tipo de celebración que se centra en esta figura legendaria que en el mundo occidental, sobre todo anglosajón, tiene la función de traer regalos a los niños. La figura simbólica de Santa Claus es uno de los ejemplos más claros de cómo una fiesta religiosa es sustituida por una “celebración del consumo” en las sociedades capitalistas. La crítica en ‘Villancico Extravagante’ se realza precisamente por esta yuxtaposición semántica entre música y texto: mientras que los parámetros musicales reproducen fielmente el carácter de estos villancicos populares de Estados Unidos (apelando a través de un proceso indexical a valores religiosos, familiares, y de paz y amor) la letra rompe la asociación sonora con un texto crítico e irreverente:

It’s another	Esta es otra
plastic Christmas	Navidad plástico
Santa Claus has died	Santa Claus ha muerto
One more thing to celebrate	otra cosa para celebrar

Por otro lado, las referencias a la música de vanguardia que encontramos en *Ciclos*, sobre todo a la de Varèse y Stockhausen, suponen, en cierto modo, una crítica al modo de producción de la llamada “musical comercial”. Secciones como ‘Génesis’ o ‘Vanessa’ introducen un elemento experimental que rompe de lleno con lo esperado de un grupo de pop-rock. Se pretende, dentro de un subgénero que pertenece a la música popular urbana, alejarse de aquellos aspectos que harían de esta música un bien más de consumo alienado, presentándose como una obra para ser escuchada y meditada, y no para ser bailada. Es discutible que esta relación sea un elemento contracultural; la música de vanguardia no tiene por qué tener un fin político y social; a veces solo tiene un fin puramente formalista o estético. Sin

embargo, esta apropiación del lenguaje vanguardista dentro de la música popular urbana en el contexto de la España dominada por el régimen de Francisco Franco, puede entenderse como una crítica no menos aguda y afilada que los textos revolucionarios de la canción de autor. Es, por tanto, una propuesta que no conceptualiza ningún mensaje político concreto pero que critica, por su propia idiosincrasia, un sistema de producción industrial y comercial. Después de todo, el rock progresivo, y *Ciclos* especialmente, supone una contraposición radical a la estructura formal, el tratamiento armónico, rítmico y tímbrico de la música comercial. Así lo señala también Sheila Whiteley, en referencia a este subgénero, quien ve en el rock progresivo una forma de música totalmente opuesta a las convenciones del *mainstream pop*³⁹³.

Desde la perspectiva contracultural también se denuncia el Estado policial. En la tercera transmigración se relata cómo “dos sujetos de aspecto autoritario” llevarán a Metántropo al “recuperatorio” por alterar la “monotonía cotidiana”. En la obra de Orwell esta idea aparece representada a través de la “policía del pensamiento”. La descripción de un estado policial y dictatorial, puede relacionarse con la situación española de aquellos años. El hecho de que Metántropo sea llevado al “recuperatorio” sin haber cometido ningún delito, solamente por alterar la “monotonía cotidiana”, nos hace pensar en la “Ley de Vagos y Maleantes”. Esta fue una ley que fue aprobada en 1933 durante la Segunda República Española, pero que estuvo vigente durante todo el franquismo. Con ella, al igual que en el programa de *Ciclos*, no se castigaban delitos, sino que se pretendían prevenir. Así podemos leer en el BOE de 1954:

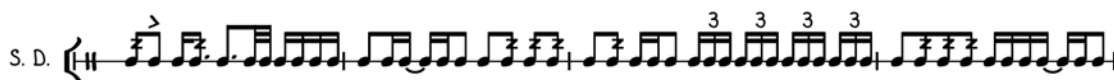
Las establecidas por la presente Ley, mediante la que se modifican los artículos segundo y sexto de la de Vagos y Maleantes, de cuatro de agosto de mil novecientos treinta y tres, no son propiamente penas, sino medidas de seguridad, impuestas con finalidad doblemente preventiva, con propósito de garantía colectiva y con la aspiración de corregir a sujetos caídos al más bajo nivel moral³⁹⁴.

³⁹³ Whiteley, Sheila: “Progressive Rock and...”, pp. 37-60.

³⁹⁴ Boletín Oficial del Estado nº 198 de 1954; En línea: <http://www.boe.es/datos/imagenes/BOE/1954/198/A04862.tif> [Consulta: 20 marzo 2015].

Será transformada en la Ley 16/1970 de 4 de agosto, sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social³⁹⁵, similar a la anterior, pero en la que se incrementaba el castigo con la posibilidad de cárcel. Al estar vigente en 1974 durante la creación de *Ciclos*, es evidente la influencia de la temática orwelliana en el disco. Aunque al leer el programa de *Ciclos* nos pueda parecer que el planteamiento de la “tercera transmigración” sea un simple juego literario, no debemos olvidar que fue creado en una época en la que el control policial intentó dominar y castigar tanto la disidencia como las protestas políticas mediante una vigilancia extrema. Los historiadores González Martínez y Ortiz Heras han descrito esta situación como un “estado de excepción permanente”³⁹⁶.

Muy interesante desde el punto de vista de los parámetros musicales es la sección ‘Desfile extravagante’. En el programa se describe cómo Febos observa “la gran parada de iniciados”, que concluirá en el ‘Proceso Alienatorio’, para el cual están preparando al protagonista. Febos acabará formando parte del desfile marcial en el que participan “seres impersonales” con “rostros transformados por el ardor fanático”³⁹⁷. Las connotaciones militares, que se asocian con la idea del “estado policial” descrito en la obra de Orwell, tuvieron su expresión real en el franquismo. Para describirlo musicalmente irán apareciendo progresivamente hasta seis figuras musicales que se repetirán a modo de ostinato. Mediante el uso del panorama estéreo se conseguirá reproducir la sensación de movimiento: primero se escucha el sonido por un canal y se desplazará progresivamente al otro. La primera figura musical que aparece es un redoble de caja y funciona como tópico icono-indexical de los desfiles militares. Se escucha por el canal izquierdo para ir desplazándose hacia el canal derecho, lo cual funciona como referencia al desfile:



Ciclos, “Abismo próximo”, min 10:02-10:09

³⁹⁵ Boletín Oficial del Estado nº 187 de 1970; En línea: <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854> [Consulta: 20 marzo 2015].

³⁹⁶ González Martínez, C., Ortiz Heras, M.: “Control social, control policial en la dictadura franquista”, *Historia del Presente*, nº 16, 2010, pp. 143-152.

³⁹⁷ Ver anexo 4, programa *Ciclos*.

La siguiente figura musical¹, que realiza el bajo eléctrico, es un arpeggio del acorde de Si séptima con cuarta añadida que abarca un compás, acompañado por la batería que golpea en el primer tiempo de cada compás el bombo y un platillo. El golpe de estos instrumentos realza la sensación de estar presenciando el desfile. Esta figura musical aparece, esta vez, por el canal derecho para ir desplazándose hacia el izquierdo:



Ciclos, “Abismo próximo”, min 10:17-10:24

En el minuto 10:32 aparecerá la tercera figura musical, que es una melodía interpretada por el sintetizador que abarca dos compases. En el minuto 10:43 aparece un motivo musical interpretado por la guitarra acústica que toca la segunda inversión de los acordes de Si mayor y La mayor con un ritmo sincopado, como podemos ver en la transcripción:



Ciclos, “Abismo próximo”, min 10:32-10:40



Ciclos, “Abismo próximo”, min 10:43-10:51

Todas estas figuras musicales se irán moviendo de un lado al otro del panorama estéreo, realzando la sensación de estar escuchando un desfile por el que pasan varios conjuntos que interpretan distintos motivos musicales. Pero con la introducción del último motivo, realizado por el sintetizador, esta sensación se irá tornando en caótica. Este motivo, que también abarca un compás, tiene un ritmo

fuertemente sincopado, e introduce disonancias con respecto al arpeggio de Si mayor séptima del bajo y la armonía de la guitarra acústica. Estas disonancias, con el carácter sincopado que ahora tiene el pasaje por la superposición de las distintas figuras rítmicas de cada instrumento y junto con el uso exagerado del panorama estéreo, crean la sensación de caos. Canarios vuelve a conseguir realizar una parodia yuxtaponiendo significados y referencias: los redobles de caja, el golpe de bombo y platillo y el uso del estéreo sirven como tópicos icono-indexicales del desfile militar. El desfile militar remite a su vez a significados de orden, disciplina y fortaleza. Pero la superposición rítmica y las disonancias que aparecen con la introducción del último motivo rompen el significado de orden y disciplina que “debería” transmitir este desfile. Así se consigue resaltar el significado “extravagante” y se convierte en parodia de los desfiles militares, tan habituales durante el franquismo y en los estados militarizados.

Ciclos, “Abismo próximo”, min 11:09-11:17

Otras de las ideas que aparecen en *Ciclos* y que son recurrentes en el movimiento contracultural hippie son la crítica a la guerra y a la bomba atómica. La guerra fría y la posibilidad de la aniquilación nuclear fue una preocupación constante de la juventud politizada de estos años. Esta posibilidad afectaba, en palabras de Roszak, no solo a la vida económica y política, sino también a la moralidad pública, que hacía de esta sociedad “una civilización hundida en un

inconmovible propósito de genocidio, jugando como locos con el exterminio universal de la especie”³⁹⁸; de manera muy similar lo plasmará Orwell en *1984*³⁹⁹.

En el programa se describe al final de la cuarta transmigración el “apocalipsis”, con el que acontece la “hiperdestrucción final”. Musicalmente este pasaje se representa con la adaptación de la coda final del tercer movimiento del *Concierto en Fa menor* de Vivaldi (*El invierno*). Abriendo esta sección se puede escuchar el sonido de una explosión, que funciona como tópico icono-indexical de la guerra nuclear. Aunque el soneto original que acompaña al movimiento de Vivaldi describe una ventisca invernal que también tiene una referencia bélica, éste se emplea como metáfora para subrayar la fuerza con que golpea el viento:

Sinch'il ghiaccio si rompe, e si diserra	Oír aullar tras las puertas bien cerradas
Siroco Borea e tutti i Venti in guerra	Siroco, Bóreas, todo el viento en guerra
Quest'e'l verno, ma tal, che gioia apporta	Esto es invierno, y cuánto da alegría ⁴⁰⁰

Esta referencia parece ser aprovechada por Canarias para crear la sección ‘Hiperdestrucción’. Vivaldi intenta describir una ventisca, en la que el violín interpreta pasajes a ritmo de fusas sin acompañamiento, en un registro alto y un perfil melódico por gados conjuntos, que contrasta con los *tutti* que duran solo un compás y en los que no hay movimiento melódico. La adaptación que realiza Canarias es muy interesante:



The image displays a musical score for the piece 'Ciclos'. It consists of two systems of five staves each. The instruments are labeled as SYNTH., E. GTR., E. PIANO, BASS, and DR. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a synth line with a dense, rhythmic pattern of chords, an electric guitar line with a melodic sequence, an electric piano line with a similar rhythmic pattern, a bass line with a steady eighth-note accompaniment, and a drum line with a complex, syncopated rhythm. The second system continues this arrangement, with the synth line playing a more complex, multi-measure rest followed by a dense chordal texture, the electric guitar line playing a melodic sequence, the electric piano line playing a rhythmic pattern, the bass line playing a steady eighth-note accompaniment, and the drum line playing a complex, syncopated rhythm.

Ciclos, “El eslabón recobrado”, min 18:50-19:03

Como vemos en la transcripción, las distintas frases que realiza el violín se reparten entre distintos instrumentos (sintetizador, guitarra eléctrica y piano eléctrico) y los compases que corresponderían a los *tutti* son reforzados por la batería y el bajo eléctrico. Como ya hemos explicado antes, el ruido de la explosión que aparece al principio de esta sección funciona como tópico icónico-indexical de la guerra, que junto al acompañamiento de la batería golpeando el timbal base a ritmo de fusas es lo que posibilita que este pasaje parezca describir una escena bélica. Es, en definitiva, un ejemplo muy interesante de cómo mediante la reutilización de elementos musicales ya existentes los grupos de rock progresivo consiguen resignificar estos elementos, proceso que abordaremos en el siguiente apartado.

4.2.1.3 Utopía y cambio político

Tanto *Ciclos*, como otros discos de rock progresivo español, contienen un mensaje que intenta zarandear, de algún modo, al oyente. El mensaje no se intenta transmitir de un modo radical y explícito, ni se relaciona directamente con una idea o movimiento político. Supone un intento de modificar la sociedad por medio de una crítica sutil, proponiendo, como explicaremos más adelante, una transformación espiritual. Como hemos visto, el mensaje contracultural está escondido en la obra, está implícito, y se articula de un modo complejo tanto en el libreto, como en los parámetros musicales. Dista mucho de los textos políticos directos de los cantautores o de la rabia social explícita de las canciones de algunas formaciones musicales punk. Canarios se acerca a la concepción del arte de Herbert Marcuse, para el que éste no podría desencadenar una revolución político-social, sino servir como herramienta para transformar las conciencias e inspirar a los hombres que pueden llevar a cabo la revolución⁴⁰¹. Las distintas expresiones estéticas que surgieron en torno al movimiento contracultural asumieron este papel e intentaron, ya fuera por medio de la música pop-rock, la literatura, las artes plásticas o el cine, servir de acicate para lograr un cambio social. *Ciclos* es un ejemplo paradigmático de esto.

En el rock progresivo español hay que tener en cuenta que la crítica implícita, como sucede en *Ciclos*, era la única posible, pues una crítica abierta de carácter político hubiera sido muy complicada en la España franquista. Aunque la censura en el pop-rock no fue tan dura e incisiva como en el cine o la literatura, no libró a los músicos de problemas. Como explica Xavier Valiño, la censura fue una parte sustancial del régimen franquista dada la gran influencia que empezaba a tener la música pop-rock en la juventud de finales de los sesenta⁴⁰². La investigadora Ana Pozo ha estudiado el caso de la ópera rock *Jesucristo Superstar* en España, proyecto en el que participó muy activamente Eduardo Bautista como cantante y productor, que tuvo varios problemas con la censura. Aunque la representación de esta ópera rock es posterior a *Ciclos*, la solicitud de autorización de la obra se presentó en 1972,

⁴⁰¹ López Sáenz, M. Carmen: “La crítica de la racionalidad...”, p. 89.

⁴⁰² Valiño, Xavier: *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, Editorial Milenio, 2012, p. 15.

por lo que Bautista tuvo que ser consciente durante la grabación del disco de los problemas y trabas que podía poner el aparato censor⁴⁰³. Si bien el rock progresivo fue un subgénero menos comercial que otros, Canarios había realizado una carrera muy exitosa dentro del pop-rock español y la atención de los medios hacia la figura de Eduardo Bautista era enorme en comparación con la que se otorgaba a otros artistas y formaciones que grabaron discos de rock progresivo⁴⁰⁴. La relevancia del grupo hubiera hecho más difícil una crítica directa en términos políticos y sociales. Hay que decir que tampoco hubiera sido necesaria, pues el carácter esotérico del disco parece ser intencionado y no solo un producto de las circunstancias de la época⁴⁰⁵.

Otra de las características del rock progresivo en relación al movimiento contracultural es el pensamiento utópico y optimista. A diferencia del pensamiento pesimista de otros estilos del rock, algunas bandas de rock progresivo dejaban la puerta abierta a la consecución de un final feliz, como también queda claro en la cita de Bill Martin que apuntábamos al comienzo de este apartado. Se propone una utopía que encaja con la idea de utopía planteada por Marcuse; ésta no supone un escapismo frente a los problemas de la sociedad del presente, sino que propone una dialéctica con el momento actual: “equivale al ángulo visual desde el cual se ha de considerar el presente [...] un continuo ejercicio crítico a través del cual la realidad es proyectada hacia el futuro”⁴⁰⁶. La utopía de “Génesis” en el programa y la distopía de la “tercera y cuarta transmigración” parecen tener esa función dialéctica con el presente de la España de los años setenta. Por otro lado, la posibilidad de la existencia de un final feliz para la sociedad aparece donde se supone que no puede haber ninguno: en el apocalipsis. Así se presenta en esta última sección de la obra:

⁴⁰³ Pozo, Ana: “La ópera rock en la España de la transición, la versión española de Jesucristo Superstar”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 253-265.

⁴⁰⁴ La popularidad de Canarios en la España de los años setenta es grandísima en comparación con otras bandas del subgénero como Máquina!, Cerebrum, Om, Música Urbana, Asturcón o Vértice, por citar algunos ejemplos. Quizá una excepción sería la formación de rock andaluz Triana durante la segunda década de los setenta, que llegarán a vender con sólo el disco *Sombra y Luz* más de 300.000 copias.

⁴⁰⁵ Esotérico en el sentido de impenetrable o de difícil acceso.

⁴⁰⁶ López Sáenz, M. Carmen: “La crítica de la racionalidad...”, p. 91.

Siva el destructor voltea su espada arrasando cuanto toca, y sólo respetando a Matriz. A la que encarama el cielo y la ofrenda al narrador supremo. La hiperdestrucción abre grietas en el infinito, y la nada absorbe la forma y las dimensiones y al final de un ciclo y principio de otro, sólo se oye la voz del Narrador Supremo: ... y en cada grieta surgió un principio y un fin, un ciclo de ciclos, una página más en el diario del programador supremo⁴⁰⁷.

La destrucción aludida puede verse también como alegoría de la ruptura ansiada con el régimen franquista durante la transición. Los movimientos contraculturales y, especialmente los movimientos de izquierda definida, esperaban un verdadero cambio de régimen tras la muerte de Franco. Al mismo tiempo este final abierto, que encaja también con el concepto del álbum, supone la exposición de estas características heredadas de la contracultura *hippie* que había señalado Bill Martin: el optimismo y la posibilidad de cambio.

4.2.2 Espiritualidad e influencia de las religiones orientales

La espiritualidad en *Ciclos* es otro de los elementos centrales que lo articulan. Esta idea ha dado pie a críticas debido a que supuestamente reflejaría un modo de escapismo ante los problemas sociales. Algunos críticos y autores han atribuido, sin mostrar argumentos sólidos, al rock progresivo un “lirismo evanescente”, poco comprometido⁴⁰⁸. Esta opinión nos parece infundada pues, al analizar el papel que juega la espiritualidad dentro del movimiento contracultural, nos damos cuenta de que supone en realidad un modo de oposición al sistema de valores dominante.

Roszak apunta que el movimiento contracultural se nutre en gran parte del “misticismo” que practicaron las figuras literarias de Allen Ginsberg, sobre todo es sus primeros poemas, y Jack Kerouak, en *Los vagabundos del Dharma*⁴⁰⁹. Estos autores configuraron un misticismo ecléctico que asimiló diversos elementos provenientes de las religiones orientales. Este orientalismo impregnó el movimiento hippie y tuvo una de sus primeras manifestaciones dentro de la música pop-rock en

⁴⁰⁷ Ver anexo 4, programa de *Ciclos*.

⁴⁰⁸ Abad, Luis Ángel: *Rock contra Cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 119.

⁴⁰⁹ Roszak, Theodore: *El Nacimiento de...*, p. 146.

el año 1965, cuando George Harrison incluyó el sitar dentro de la instrumentación de la canción *Norwegian Wood* de The Beatles. El propio Roszak criticó el eclecticismo espiritual pues, aunque lo consideraba positivo por responder a una sociedad que se había entregado a un sistema tecnocrático, solamente preocupado por la producción de bienes materiales, corría el riesgo de convertirse en un movimiento banal y abigarrado en el que también tomaran partido la ignorancia y los charlatanes aprovechados:

Pero ahora, si examinamos con cuidado uno cualquiera de los semanarios *underground*, podremos encontrar sus páginas adornadas con Cristo y sus profetas, zen, sufismo, hinduismo, chamanismo primitivo, teosofía, tantra espurio... El “sacerdote peregrino” de Berkeley, Charlie (Brown) Artman, que aspiró a ser elegido concejal en 1966, hasta que fue encarcelado tras confesar (sin avergonzarse lo más mínimo) que poseía narcóticos, es un exponente máximo de la religiosidad ecléctica: una cápsula de LSD en su collar hindú, la cadena del campanario de un templo hindú y el eslogan: “Que el niño Jesús te abra el entendimiento y te cierre la boca”. Satanistas y neognósticos, derviches y sedicentes swamis... su número crece constantemente y la contracultura les hace amplio sitio. No hay manifestación completa contra la guerra sin un contingente de santones melencólicos con cencerros al cuello y largas pajuelas perfumadas, entonando el “Hare Krishna”⁴¹⁰.

Lo espiritual es tratado en *Ciclos* tanto a través de los elementos musicales como de las formas paramusicales de expresión. Aunque su presencia es evidente, cuando analizamos a fondo dichos parámetros aparecen muchas alusiones a la espiritualidad que se encuentran, en cierto modo, escondidas y tienen un papel más importante de lo que puede parecer a primera vista. Es, quizá, el elemento más destacado cuando se lee el programa. En el texto aparecen numerosas referencias a religiones o a prácticas espirituales provenientes de diferentes tradiciones: la mitología clásica, el cristianismo, el budismo y el hinduismo. De la mitología clásica hacen referencia a los Campos Elíseos (en el fragmento que describe el “apocalipsis” en la cuarta transmigración) y al personaje de Febos (segunda “reencarnación” del personaje principal de la obra, cuyo nombre que hace clara

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

referencia al dios Apolo). Estas alusiones también pueden verse como cultismos y como referencia musical, ya que Apolo es el dios de la música y la poesía en la mitología grecolatina.

El elemento cristiano está presente por dos referencias principales: una es la escapada a “los monasterios” que realiza Metántropo en busca de los “monjes sabios”; la segunda, que quizá sea una de las referencias religiosas más importantes, es la alusión al apocalipsis, tras la cual Anacros “se corporiza de nuevo a la diestra del Programador Supremo”, haciendo una clara referencia al texto de la Biblia.

Pero las referencias religiosas más numerosas provendrán del hinduismo y el budismo. Al comienzo del programa, en la que se describe el “génesis”, se hace referencia al “prana” para describir el surgimiento de la vida. También el propio concepto de “transmigración” —recordemos que el programa está articulado en cuatro transmigraciones— es una idea fundamental en las religiones orientales. Además aparecen varias referencias a divinidades orientales: Iswara, Brama, Vishnú; y otros elementos relacionados como el Karma, la meditación o el yoga.

Es cierto que estas referencias religiosas son citadas e insertadas en el programa de un modo superficial; sin embargo, su abundancia las confiere una gran importancia. El siguiente fragmento del libreto ejemplifica muy bien lo que estamos comentando:

Metántropo observa detenidamente la cara, y le recuerda a Matrix, la Paridora, su madre, en un arrebato de furia, se abalanza sobre los vigilantes, tratando de deshacerse de ellos, pero éstos lo retienen y se lo llevan al proceso cibernético, donde es recluido para comprobación. Casi al término del proceso, logra escapar y se va a la montaña en busca de los monjes sabios que habitan en la zona de los Monasterios: Intenta encontrar respuestas a sus mil preguntas en la sabiduría de los Ascetas Místicos, pero ninguno le da una respuesta satisfactoria a sus inquietudes, y se recluye en la montaña, dónde, después de largas jornadas de meditación, consigue la paz espiritual, aunque no la respuesta.

Un día en pleno éxtasis, se le aparece Iswara⁴¹¹, El Absoluto, El Espíritu Universal, acompañado de Brahma⁴¹² El Creador, y de Vishnú⁴¹³ El

⁴¹¹ En el hinduismo es considerado el controlador supremo.

⁴¹² En el hinduismo es considerado el dios creador del universo.

Preservador, diciéndole: Dirígete a la fuente de donde bebes la vida y busca tu liberación, que es la salvación definitiva, no la obtendrás con el Yoga, ni con la Filosofía Especulativa, ni con la Religión, ni siquiera con la Ciencia pura, la lograras por la Percepción directa de la identidad individual, con la identidad Universal⁴¹⁴.

En tan solo dos párrafos aparecen reunidas las figuras de unos “ascetas místicos”, junto con las divinidades del hinduismo Iswara, Brama y Vishnú. También encontramos referencias espaciales a monasterios, la montaña o a la “fuente de la vida”, junto con acciones como la meditación, la obtención de la paz espiritual, el yoga o la percepción directa de la “identidad individual” con la “identidad universal”.

Si bien a este fragmento del programa, por su excesivo eclecticismo y abigarramiento, se le podrían achacar los calificativos que Roszak hace en el texto anteriormente citado, habría que resaltar que en *Ciclos* estos elementos son críticos con la sociedad circundante. La búsqueda espiritual que relata el texto, consiste en una huida del sistema impuesto por la cultura hegemónica. La huida espiritual pretende curar ese “proceso cibernético” al que ha sido expuesto Metántropo, haciendo así una clara referencia a la alienación. Los elementos espirituales se contraponen precisamente a la ciudad, en la que un estado policial realiza un supuesto “proceso cibernético” para intentar normalizar a los ciudadanos; de nuevo aparece una alusión evidente a la “policía del pensamiento” de la obra de George Orwell.

El eclecticismo espiritual tiene, en el caso concreto de *Ciclos*, un aspecto crítico más acentuado debido a las circunstancias político-sociales en las que se realizó el disco. Aunque la grabación de *Ciclos* se realiza ya al final de la Dictadura de Franco (en 1967 se había aprobado la *Ley de Libertad Religiosa*), es evidente que ese eclecticismo religioso contrasta con uno de los aspectos ideológicos más importantes del régimen: el nacionalcatolicismo. Aunque fue una ideología surgida en el siglo XIX, tendrá gran importancia durante los años de la dictadura. Propone una idea de la relación de España con la religión en la que:

⁴¹³ En el hinduismo es considerado un dios cuyos atributos son el conocimiento, virilidad y potencia.

⁴¹⁴ Ver anexo 4, programa de *Ciclos*.

El español nace católico, católica tiene que ser la sociedad y católico el estado. La unidad religiosa es su fundamento. Las diferencias ideológicas y religiosas destruyen la nación. Los heterodoxos no son españoles. No pertenecen a la nación. Cuando España se ha alejado del catolicismo ha fracasado⁴¹⁵.

Tampoco la crítica al nacionalcatolicismo se efectúa de un modo directo y la referencia que se hace al cristianismo en la sección ‘Monasterios’ tampoco va en contra de la religión católica. En el resto del programa no hay ninguna referencia negativa al cristianismo; al contrario, Metántropo escapará del “proceso cibernético” en busca “de los monjes sabios que habitan en la zona de los Monasterios”. Pero también podemos apreciar que ese eclecticismo espiritual contrasta y se opone dialécticamente a la ideología nacionalcatólica en la que “los heterodoxos no son españoles” y “las diferencias religiosas destruyen la nación”, como señala Alfonso Botti. Quizá por ello este aspecto juega un papel más crítico y contestatario en el rock progresivo español que en el rock progresivo o en el movimiento contracultural de otros países, donde esta relación extrema con la religión católica no era tan fuerte.

Las referencias religiosas no solo aparecen en el programa del disco, también en la propia portada. En ella vemos la figura de un anciano sentado en la “posición del loto”, postura que en el hinduismo está asociada con la práctica de la meditación. La figura tiene alas de mariposa; dentro de ellas aparecen unos personajes alados que ascienden y descienden, y que representan la evolución del mismo personaje desde el nacimiento hasta la muerte. Esto está en relación con el programa del disco: por un lado, las alas de la mariposa funcionan como metáfora de la transmigración; por otro, aparecen las distintas edades del hombre. La idea del paso del tiempo también articula el programa de *Ciclos*: en la primera transmigración aparece Embryo, como figura del niño; en la segunda Febos como adolescente; en la tercera Metántropo como hombre maduro; y en la última, Anacros, representado por la figura del anciano. La idea del paso del tiempo

⁴¹⁵ Botti, Alfonso: “Religión y nación. El nacionalcatolicismo”, *La nación española: historia y presente*, Fernando García de Cortázar (ed.), Madrid, Fundación para el análisis y los estudios sociales, 2001, p. 142.

también se asocia a las estaciones del año, que también están presentes a través de la adaptación de los cuatro conciertos de Vivaldi.



Portada de *Ciclos*

La transmigración o resurrección no es solo una clara referencia religiosa al cristianismo, sino que también es un concepto central en el hinduismo y el budismo. Esto puede parecer, a primera vista, demasiado abstracto y, por ello, difícil de relacionar con el movimiento contracultural, ya que lo religioso, al pertenecer a la esfera de lo privado, es difícil de relacionar con algún tipo de reivindicación social o política. Pero si prestamos atención a la obra de uno de los autores más influyentes de la contracultura, Norman O. Brown, vemos que es una idea central. Roszak, a través del pensamiento de este autor, explica cómo la idea de resurrección funcionará como imagen religiosa del ideal de liberación que perseguía la contracultura⁴¹⁶. En *Ciclos* se utiliza como una metáfora y se presenta a través de distintos símbolos: las referencias a la mariposa en la portada, el juicio final, las estaciones y hasta el propio título del álbum. El empleo de la metáfora y el intento de tratar aspectos no intelectivos de la vida será una constante en el movimiento contracultural de estos años, que beberá así de las tradiciones hindúes y búdicas

⁴¹⁶ Roszak, Theodore: *El Nacimiento...*, p. 133.

para penetrar en el “mundo misterioso de la interioridad”, según Roszak⁴¹⁷. Norman O. Brown también hará uso estos recursos literarios, haciendo referencias poéticas y empleando el aforismo para ahondar en estos conceptos. En uno de ellos podemos leer cómo, en referencia al poeta barroco inglés Andrew Marwell⁴¹⁸, se hace una clara alusión a la resurrección, transmigración y metamorfosis:

La espiritualización de la naturaleza, el espíritu invisible en el árbol
“Despojándose mi cuerpo de las ropas
Se desliza mi alma entre las ramas”
La transfiguración es una transmigración
[...] Resurrección es metamorfosis, de lo natural a lo sobrenatural o al cuerpo
espiritual⁴¹⁹.

Por otro lado, si miramos con más atención la composición de la portada nos damos cuenta de que existe otra referencia icónica escondida. Concretamente hace referencia al fresco pintado por Michelangelo Buonarroti en el ábside de la Capilla Sixtina, conocido como *El Juicio Final*. La relación consiste en las figuras ascendentes por el lado izquierdo, y descendentes por el derecho, imitando así las figuras de los que subirán al cielo y los que descenderán al infierno, según están representadas en la obra de Miguel Ángel. Con esta cita visual no solamente se hace referencia a una de las obras más importantes de lo que se considera la historia del arte sacro, sino que también se relaciona con el tema principal del fresco, que es el Juicio Final que llegará tras el Apocalipsis, según la descripción de la Biblia. En la portada quedan plasmados cuatro de los temas principales del programa: la transmigración, representada por la figura de las alas de la mariposa; la idea del paso del tiempo, con las figuras que representan las distintas edades del hombre, desde el nacimiento hasta la muerte; lo espiritual, representado por la figura del

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹⁸ La obra de este poeta esta relacionada con la corriente estética conocida en literatura como poesía metafísica.

⁴¹⁹ Brown, Norman O.: *Apocalypse and/or Metamorphosis*, California, University of California Press, 1991. p.18. Original en inglés: “A spiritualization of nature; an invisible spirit in the tree/Casting the body’s vest aside/My Soul into the boughs does glide/The transfiguration is a transmigration/[...] Resurrection is metamorphosis, from the natural to the supernatural or spiritual body”.

anciano en la posición de loto; y el apocalipsis, idea implícita a través de la referencia a la obra de Miguel Ángel.



El Juicio Final, Michelangelo Buonarroti

Las referencias religiosas eclécticas no solamente las encontramos plasmadas en las formas paramusicales de expresión, sino también a través de los elementos musicales. Esto se consigue, sobre todo, con la introducción de instrumentos o técnicas compositivas que hacen referencia, precisamente, a la música relacionada con esas prácticas religiosas.

Desde el punto de vista instrumental y tímbrico aparece una clara referencia al cristianismo por medio de coro de voces masculinas que interpretan la sección 'Monasterios', compuesta a imitación del canto llano y que analizaremos en detalle más tarde. También las campanas, que suenan antes de la interpretación de esta pieza, son una alusión espacial al campanario de una Iglesia. Encontramos también dos referencias instrumentales a la cultura clásica: por un lado, Antonio García de Diego, que es el encargado de ponerle voz precisamente a Febos, introduce la lira, instrumento que aparece en la mitología como atributo asociado a Apolo; por otro, el coro parece realizar en la tercera transmigración un guiño al papel que realizaba

el coro en el teatro griego; se expresa en lenguaje hablado y describe la situación de Metántropo:

Metántropo. Eres un hombre bien programado
En tu engranaje perfecto
La máquina te dio las reglas
Y te abonaron como un árbol.

La referencia a lo oriental se encuentra, sobre todo, en la percusión. Dentro de la amplia instrumentación empleada, Alain Richard introduce una referencia directa a la música india por medio de los gongs y los crótalos⁴²⁰. También aparece la dharbuka, o derbake, instrumento que no proviene en este caso de la India, pero que sí hace referencia al Oriente Medio.

Desde el punto de vista musical, es la sección 'Monasterios'⁴²¹ donde la referencia religiosa es más evidente. La primera parte está compuesta por Antonio García de Diego, que comenta en el libreto su aportación como compositor para este disco de modo especial⁴²². Esta parte es una recreación fidedigna del canto gregoriano y sus características principales: es monofónico, tiene un ritmo libre sujeto al texto, está interpretado *a capella* por un coro de voces masculinas, con texto en latín, una estructura modal, la línea melódica se mueve fundamentalmente por grados conjuntos y esta acaba en la nota *final* del modo⁴²³. Creemos que este pasaje no tiene solo un fin formalista, no se pretende rendir homenaje a la música medieval. El estilo de esta sección funciona como tópico índice-indexical del canto gregoriano, que evoca con medios indexicales a la tranquilidad, espiritualidad y paz, que se yuxtaponen a la sección 'Proceso alienatorio'. Llama la atención que este fragmento sea una recreación de estilo y no se haya hecho una hibridación de las características musicales e interpretativas atribuidas al canto gregoriano con las del

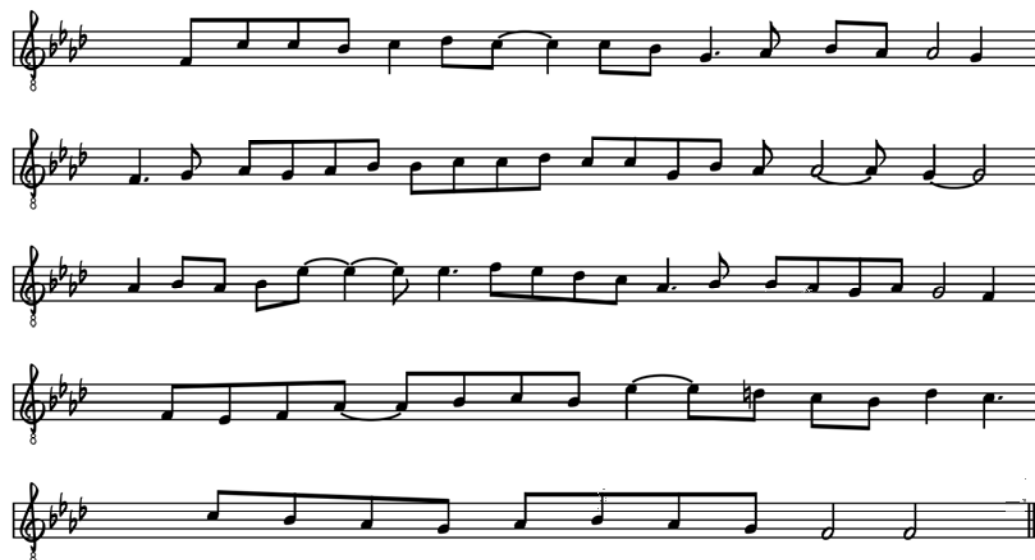
⁴²⁰ Day, C. R.: *The Music and Musical Instruments of Southern Indian and the Deccan*, Londres, Adam & Charles Black, 1891, p. 94.

⁴²¹ *Ciclos*, "Ciudad futura", min 10:20.

⁴²² En el libreto: "Todas estas vivencias han sido absorbidas hoy por la emoción que me ha causado oír la obra terminada, donde he podido hacer dos cosas que estaban en mi mente hace tiempo, cantar gregoriano y desahogarme como instrumentista, y ha sido 'Monasterios' mi campo de expresión, y que me recuerda a uno que hay en el Valle de los Caídos".

⁴²³ Hoppin, Richard H.: *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 71-82.

rock progresivo. Mientras que la obra de Vivaldi es manipulada, reelaborada y reinterpretada con otros instrumentos, en este caso se realiza un ejercicio de estilo y se intenta recrear una pieza de canto llano:



Ciclos, “Ciudad futura”, min 10:20-11:20⁴²⁴

Eduardo Bautista explica en la entrevista los motivos de la recreación del gregoriano dentro de *Ciclos*. Aduce como razón principal motivos puramente estéticos, pero también comenta que buscaba resaltar la espiritualidad que se le atribuye a este tipo de música:

Porque el canto gregoriano es posiblemente la expresión musical más genuina que hay en música. [...] Precede en realidad a toda la sofisticación musical, está antes de la polifonía, antes de la conceptualización [...] además el gregoriano es un canto ritual, se canta en cada momento con una determinada entonación y modulaciones. Y yo aprendí mucho del tema con Antonio García de Diego, porque él estudió en el Monasterio del Escorial [...] recurrir al gregoriano fue por el mismo motivo por el que recurrí al bolero. Hay formas musicales que por mucho que pase el tiempo, por mucho que evolucionemos, tienen en sí mismas un valor atemporal. [...] Tú escuchas ahora un pasaje de música gregoriana, y eres chino o andino, y te produce el mismo efecto: efecto espiritual, relajante, descomprime el tiempo. Y yo quería que tanto ‘el final’ en

⁴²⁴ Transcripción rítmica aproximada. Sin marcas de compás ya que el ritmo es libre.

canto gregoriano como ‘el final’ en bolero dieran la sensación de romper el tiempo, y es esa la sensación, donde no hay ritmo, hay cadencia pero no hay ritmo. Y que conste que probé muchas cosas: música celta, música étnica, africana, subsahariana, cantos yorubas... Que conste que busqué por todos lados, y de repente descubrí que lo tenía tan cerca que no lo veía⁴²⁵.

También llama la atención que el texto de la pieza se haya escrito en latín (fue escrito por la hermana de Eduardo Bautista, licenciada en filología clásica, como él mismo explica en la entrevista). El empleo del latín vuelve a subrayar el carácter enigmático del programa y la composición de *Ciclos*. El texto es una referencia clara al programa: gira en torno a la temática del ciclo, el paso del tiempo y el otoño (referencia a *Las estaciones*). Todos estos detalles “semiocultos” dentro de la obra denotan la intelectualización del proceso creador del disco, intención que contrasta con la supuesta sencillez de la música pop-rock de la que se pretende alejar el rock progresivo:

Anni Cadentes

Sicut arboris

Temporis folii

Cum summus

Autumnus aeterni

Hemicyclii venit

Años que van cayendo,

como la hoja del árbol

en otoño en lo más alto,

*llegó la mitad del ciclo eterno.*⁴²⁶

La referencia a la “música oriental” la encontramos también en la segunda parte de esta sección⁴²⁷, que correspondería en el programa con el momento en el que Metántropo entra en contacto con unas divinidades orientales:

[...] y se recluye en la montaña, dónde, después de largas jornadas de meditación, consigue la paz espiritual, aunque no la respuesta. Un día en pleno éxtasis, se le aparece Iswara, El Absoluto, El Espíritu Universal, acompañado de Brahma El Creador, y de Vishnú. El Preservador, diciéndole: Dirígete a la

⁴²⁵ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 9.

⁴²⁶ La traducción es mía.

⁴²⁷ *Ciclos*, “Ciudad futura”, min 11:24-13:00.

fuente de donde bebes la vida y busca tu liberación, que es la salvación definitiva⁴²⁸.

En este fragmento podemos analizar cómo se intenta plasmar esta descripción de un modo musical, haciendo también referencia a técnicas compositivas propias de las músicas académica. Es un pasaje que podríamos calificar como programático. Se reconocen tres elementos que, partiendo del programa, se intentan describir musicalmente: la meditación, la fuente de la vida y el éxtasis.

La referencia a la meditación se plasma musicalmente por la introducción de una armonía estática. Todo el pasaje descansa sobre dos acordes: el de Fa mayor y el de Si bemol con la nota Sol en el bajo. La alternancia de estos dos acordes da una sensación de estatismo. Al comienzo se interpreta esta progresión con el sintetizador. Escuchamos cómo la envolvente ADSR⁴²⁹ ha sido modificada retardando el tiempo de ataque, lo que produce un efecto de crescendo en el acorde cuando éste es interpretado, efecto que realza aún más el carácter estático y suave que parece describir el primer estado de calma durante la meditación trascendental. Más tarde, el bajo reforzará la armonía y, después de cuatro compases, la guitarra realizará un arpeggio sobre el acorde de quinta de Fa sobre esta progresión armónica, acentuando esta misma impresión de calma y estatismo al omitir el uso del intervalo de tercera:

⁴²⁸ Véase anexo 4, programa de *Ciclos*.

⁴²⁹ ADSR es en los sintetizadores el *Attack, Decay, Sustain y Release*, que controlan los parámetros del sonido en lo referente al volumen y duración.

The image displays a musical score for two instruments: SYNTH and E. GTR. (Electric Guitar). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The SYNTH part consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, each held for a full measure, with a slur indicating they are part of a continuous sequence. The lower staff of the SYNTH part contains a melodic line with eighth notes, also slurred across the measures. The E. GTR. part consists of a single staff that is mostly empty, with a few notes visible in the lower register, suggesting a melodic line that is not fully transcribed or is obscured by the synth.

Ciclos, “Ciudad futura”, min 11:20-11:49

El intento de describir musicalmente la “fuente de la vida”, a la que hace referencia el texto, se realiza mediante el motivo melódico que introducen las guitarras eléctricas a partir del minuto 11:49. En primer lugar, una guitarra eléctrica toca una melodía que consiste en la escala pentatónica mayor de Fa, tocada descendentemente desde la nota Fa hasta el La, abarcando más de dos octavas. La utilización de la escala pentatónica hace, por un lado, una referencia sonora clara a la música oriental, ya que el uso de escalas pentatónicas está relacionado con la idea que se tiene de la música tradicional de China e India. Aunque el uso temperado de esta escala con la guitarra eléctrica sea una simplificación de su uso en las músicas orientales, no deja de ser una referencia a lo oriental para los oídos occidentales. El hecho de que esta melodía descendente se repita constantemente a lo largo del fragmento parece describir la acción del correr del agua de una fuente, idea que es reforzada por la inclusión de una segunda guitarra que interpreta la misma escala a intervalo de cuarta descendente. Desde el punto de vista tímbrico es interesante señalar que la guitarra eléctrica no emplea el efecto de saturación u “overdrive”; el sonido es limpio con un poco de “reverb”, lo cual ayuda a subrayar la imagen musical del agua “límpida” que brota de una fuente:

The image shows a musical score for three electric guitars (E. GTR.) in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a descending pentatonic scale motif. The middle staff has a more complex, rhythmic melodic line. The bottom staff is mostly empty, with a few notes. The second system also consists of three staves, with the top staff continuing the melodic line from the first system, and the middle and bottom staves continuing their respective parts.

Ciclos, “Ciudad futura”, min 11:49-12:03

Este pasaje lo podemos entender como un tópico índice-indexical. Por un lado la sonoridad de la escala pentatónica evoca las religiones orientales y a la espiritualidad y estados de meditación que se relacionan a sus ritos. Pero también la figura melódica descendente de las guitarras funciona como tópico icono-indexical de un manantial o fuente, que evoca sensaciones de tranquilidad y hace referencia a la narración del libreto del disco.

La imagen del éxtasis que encontramos en el programa está plasmada musicalmente por medio de dos elementos: por un lado, se incrementa la textura polifónica a partir del minuto 12:12, con la inclusión de tres guitarras eléctricas que repiten pequeños motivos melódicos basados en esta escala pentatónica mayor de Fa; y con un solo de guitarra a partir del minuto 12:26:



Ciclos, “Ciudad futura”, min 12:26-12:39

Este momento supone un “clímax”, pues es a partir de aquí cuando se rompe el estatismo armónico, melódico y rítmico antes descrito, ya que el solo de guitarra no repite patrones rítmicos y abandona la escala pentatónica para introducir el modo mixolidio de Fa⁴³⁰. En la armonía vemos como se sustituye la alternancia entre la tónica y la subdominante, elemento que subrayaba el estatismo antes mencionado, y se produce una alternancia entre la tónica y la dominante cada dos compases. Es también en este pasaje donde se han incrementado los parámetros tímbricos, texturales y dinámicos, lo cual ayuda a realzar la descripción de la imagen del éxtasis.

Al analizar estos distintos parámetros nos damos cuenta de que el ideario del movimiento contracultural no sólo se encuentra presente en el disco *Ciclos* a modo de cita o referencia superficial. Sirve para dar forma a la obra a través de sus distintos parámetros: las formas paramusicales de expresión (programa, texto de las canciones, portada, referencias sonoras); y los parámetros musicales (instrumentación, técnicas compositivas y la elección del material sonoro).

⁴³⁰ Nos referimos a la escala diatónica modal moderna.

4.3 Música académica en *Ciclos*: un proceso de bricolaje

Uno de los aspectos más interesantes que encontramos en *Ciclos* es la recreación de los *Cuatro conciertos para violín, Op. 8*, de Antonio Vivaldi. Como ya hemos visto, este disco no se presenta como una mera reinterpretación de la obra del compositor veneciano al estar rodeada de multitud de fragmentos de nueva composición; también la totalidad de estos fragmentos es más extensa que la adaptación de los conciertos para violín. Pero, por otro lado, la obra de Vivaldi es central; no hay una yuxtaposición entre la adaptación y el resto de pasajes, está integrada en su conjunto y sirve para articular el significado del álbum. El hecho de que los cuatro conciertos sean en su origen una obra descriptiva, acompañada de unos sonetos, configurando cada concierto como una de las estaciones del año, sirve como metáfora para las cuatro "transmigraciones" que se presentan en *Ciclos*, que coinciden con los conciertos para violín. Del mismo modo, las estaciones son análogas a las cuatro partes que articulan el programa del álbum; así, la primavera se corresponde con la niñez de Metántropo, el verano con la adolescencia y juventud, el otoño con la madurez y el invierno con la vejez y muerte.

En este aparatado analizaremos qué papel desempeña la obra de Vivaldi en *Ciclos* e intentaremos dar explicación a la paradoja que supone la reelaboración de estos conciertos. Para ello tendré en cuenta el concepto de *bricolaje* empleado por Dick Hebdige, con el fin de detectar cómo estos conciertos, en cuanto símbolos de la cultura hegemónica, son reutilizados, y reubicados por el grupo Canarias, con una intención contracultural.

4.3.1 La música académica en el pop-rock

El rock progresivo ha sido el subgénero que más ha llamado la atención de los críticos por poner en contacto la música popular y la académica, pero lo cierto es que existen centenares de adaptaciones de piezas clásicas realizadas por formaciones de pop-rock antes del desarrollo de este subgénero. Los primeros ejemplos aparecen ya a finales de los años cincuenta. Janell R. Duxbury ha publicado tres extensos trabajos en los que recopila referencias discográficas donde

se produce el contacto entre las dos esferas, agrupándolos en cinco categorías principales: ejemplos de obras académicas adaptadas por grupos o cantantes de pop-rock; orquestas, conjuntos de cámara o solistas provenientes de la música académica que han adaptado e interpretado canciones o piezas de la música pop-rock; actuaciones de grupos o solistas de pop-rock junto a orquestas; piezas de grupos de pop-rock que emulan en cierto modo a la música académica; ejemplos de influencia de la música pop-rock en composiciones académicas; y compositores, directores de orquesta o intérpretes que asumen “roles” de la esfera de la música pop-rock⁴³¹. Si bien las dos últimas categorías que emplea Duxbury pueden ser más que discutibles, este trabajo tiene un gran valor como obra de consulta, aunque el autor solamente expone las referencias discográficas y la fuente que se ha adaptado en cada caso, sin hacer ningún tipo de análisis o comentario sobre los ejemplos citados.

Desde la musicología, y ya centrado en el subgénero del rock progresivo, Nors S. Josephson ha realizado un interesante trabajo en *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*⁴³², donde analiza diferentes ejemplos en los que grupos de rock progresivo emplean recursos compositivos propios de la música académica; se trata de una obra muy interesante, aunque no se centra concretamente en analizar las reelaboraciones de piezas académicas. Por otro lado, Bill Martin y Edward Macan han señalado y analizado cómo uno de los aspectos más importantes del rock progresivo es precisamente esta interacción entre lo popular y lo académico, aunque tampoco analizan en profundidad las adaptaciones realizadas por grupos de rock progresivo. Eric Hung intenta analizar más a fondo en su artículo *Hearing Emerson, Lake, and Palmer Anew: Progressive Rock as Music of Attractions*⁴³³, una de las adaptaciones más célebres del subgénero, *Pictures at an Exhibition*, en la que se realiza una recreación de la famosa suite para piano *Cuadros de una exposición* del compositor ruso Modest Músorgsky. Hung hace un acercamiento interesante a la materia al intentar señalar los distintos

⁴³¹ Duxbury, Janell R.: *Rockin' the Classics and Classicizin' the Rock. A Selectively Annotated Discography: Second Supplement*, Philadelphia, Xlibris, 2000.

⁴³² Josephson, Nors S.: “Bach meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock”, *The Musical Quarterly*, vol. 76, n° 1, New York, Oxford University Press, 1992, pp. 67-92.

⁴³³ Hung, Eric: “Hearing Emerson, Lake, and Palmer anew: progressive rock as music of attractions” *Current Musicology*, n° 79-80, New York, Columbia University, 2005, pp. 245-259.

tipos de adaptaciones, o “transcripciones” como él las denomina. Desde mi punto de vista no ahonda demasiado y no analiza en profundidad cómo se realizan, limitándose a señalar simplemente cuatro tipos: transcripción estricta, transcripción semiestricta, transcripción libre y variación⁴³⁴. Para Hung, Emerson Lake & Palmer no persiguen, con esta adaptación de la obra de Mussorgsky, crear un “nuevo tipo de música” a partir de elementos académicos y populares, sino más bien realizar referencias estilísticas a la música académica. Para este autor este acercamiento al repertorio académico por parte de los grupos de rock progresivo se puede explicar por medio del concepto de “cinema of attractions”, desarrollado por el investigador Tom Gunning y aplicado al análisis cinematográfico. De modo que estas referencias estilísticas provenientes de la música académica no son por sí mismas las que producen el interés en la obra, sino los detalles que derivan de esta: “los sonidos sorprendentes, los cambios estilísticos repentinos, y el asombroso virtuosismo de los intérpretes”⁴³⁵. Aunque este análisis es interesante y sirve, desde luego, para tener una visión más completa, no creo que ésta sea la razón fundamental para explicar este proceso de reelaboración que realizan los grupos de rock progresivo. Hung solo tiene en cuenta el virtuosismo técnico de algunas conjuntos como Emerson Lake & Palmer, sin hacer un análisis más amplio y profundo.

Joe Stuessy explica en su libro *Rock and roll. Its History and Stylistic Development* cómo los grupos que intentaron explorar la expansión de las formas y recursos musicales buscando el acercamiento a la música académica fueron acusados de intentar realizar simulaciones aburridas, intentando dignificar su música para hacerla aceptable para la clase dominante. De modo que, una parte de la crítica musical, que era la que más orgullosa se mostraba de la inherente rebeldía del rock, se podía mostrar intolerante si algunos músicos intentaban explorar nuevas áreas de expresión⁴³⁶. En este capítulo dedicado al “Art-Rock” identifica seis tipos de aproximaciones que conseguían aunar elementos de la música académica con la música pop-rock: citar un pasaje de una pieza académica en medio de una canción de pop-rock; emplear una melodía “clásica” como base de una canción; crear una

⁴³⁴ Original en inglés: “strict transcription”, “semi-strict transcription”, “free transcription” y “variations on Mussorgsky”.

⁴³⁵ Original en inglés: “the surprising sounds, the sudden stylistic shifts, and the stunning virtuosity of the performers”.

⁴³⁶ Stuessy, Joe: *Rock and roll. Its history...*, pp. 274-275.

serie de canciones concebidas como unidades pertenecientes a una forma musical compleja (las suites o ciclos de canciones); adaptar una obra académica al estilo de la música pop-rock; crear canciones o piezas que se interpretan con la instrumentación estándar de un grupo de pop-rock, pero acompañado de un conjunto de cámara o una orquesta; y utilizar el lenguaje musical del rock para crear una pieza según la estructura de una forma clásica.

De las aproximaciones que señala Stuessy, la segunda, tercera y cuarta están presentes en *Ciclos*. Pero, aunque las aproximaciones que señala el autor son muy acertadas, creo que no describen toda la variedad de estrategias empleadas en *Ciclos* y otros discos de rock progresivo. Por ello, intentaré analizar los distintos tipos de estrategias que utiliza Canarios sobre la obra de Vivaldi y, así, explicar cómo éstas tienen más que ver con el empeño de “reubicar” esta obra del barroco dentro de la esfera de la música pop-rock de los años setenta en España, que con el fin de asombrar a los oyentes por medio del virtuosismo instrumental o adoptar una pose académica con el fin de dignificar el trabajo realizado. Trataremos estas estrategias a través del concepto de bricolaje, dentro del marco teórico de teoría subcultural desarrollada por Dick Hebdige y Stuart Hall, entre otros.

4.3.1.1 Ejemplos en el pop-rock anglosajón y europeo

Aunque sería imposible en este trabajo analizar en profundidad todas las variadísimas maneras en las que se adaptaron piezas clásicas desde los inicios del pop-rock⁴³⁷ hasta la publicación de *Ciclos*, intentaremos realizar una breve contextualización para entender mejor este trabajo sobre la obra de Vivaldi. Este acercamiento a la esfera de lo académico no es tan inusual, como parece a primera vista, pues hay muestras desde los comienzos del rock e, incluso, podremos ver cómo en España las adaptaciones de obras académicas por parte de conjuntos de pop-rock fueron también muy habituales desde los años sesenta. Aunque la mayoría de las realizadas en España durante esta década y media sean prácticamente desconocidas en la actualidad, se realizaron multitud de adaptaciones, muchas de

⁴³⁷ Pop-rock en sentido genérico, como lo define Motti Regev y hemos explicado en la introducción.

ellas por conjuntos que gozaron de gran popularidad y que llegaron incluso a tener gran éxito comercial, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Este último aspecto no ha sido todavía estudiado dentro de la historiografía musical española, por lo que quizá la siguiente contextualización pueda servir como una primera aproximación al tema.

En Estado Unidos podemos encontrar las primeras adaptaciones de obras clásicas ya desde finales de los años cincuenta. Uno de los primeros ejemplos es Billy Storm con la canción “I’ve Come of Age” en 1959, donde adapta uno de los temas del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 5* de P. I. Tchaikovsky. A este seguirán “Tonight is so Right for Love” de Elvis Presley, en la que adapta la barcarolle “Belle nuit, ô nuit d’amour” de J. Offenbach, y la canción “Night” de Jackie Wilson, adaptando el aria “Mon coeur s’ouvre á ta voix” de C. Saint Saëns⁴³⁸. Estas primeras adaptaciones, y las que se realizarán a lo largo de la primera mitad de los años sesenta serán, sobre todo, adaptaciones de melodías de piezas clásicas, armonizadas de un modo sencillo a partir de la partitura original, transportadas de tonalidad según la tesitura del cantante o para facilitar la interpretación instrumental. Casi siempre se sustituye la textura polifónica por la de melodía con acompañamiento. Los cambios en el tempo serán también habituales, y, evidentemente, con un cambio en la instrumentación con predominio de la batería, bajo eléctrico y guitarras⁴³⁹.

En el caso del rock progresivo anglosajón es interesante destacar que, aunque se hicieron adaptaciones de distintos compositores de épocas diferentes (Orff, Prokofiev, Chopin, Bernstein o Copland, entre otros), abundan las recreaciones de las obras de otro compositor barroco, J. S. Bach. Por citar algunos ejemplos, Procol Harum⁴⁴⁰ se inspiró en el Air de la *Suite orquestal n.º 3* en “A Whiter Shade of Pale”,

⁴³⁸ Duxbury, Janell R.: “The Nexus of Classical and Rock”, *Progression*, n.º 39, 2001, pp. 70-74. Duxbury cita como primer ejemplo la canción “Little Star” realizada por Elegants en 1958, como adaptación de las *Doce variaciones de “Ah vous dirai-je, Maman”*, K. 265, lo cual sería discutible ya que Elegants solamente reelabora el tema popular francés en el que se inspira Mozart, el cual se había convertido también en una célebre canción de cuna en los países anglosajones bajo el nombre de “Twinkle, twinkle, little star”.

⁴³⁹ En ocasiones se introducían también la instrumentación original en alguna sección para crear un contraste instrumental. Un ejemplo de esto sería el tema instrumental “Piltown men” (1961) de The Piltown Rides Again, donde adaptan la ópera *Guillermo Tell* de Rossini.

⁴⁴⁰ A Procol Harum Macan lo define como grupo de “proto-rock progresivo”.

The Nice recreó pasajes del *Concierto de Brandenburgo n° 3* en el disco *Ars Longa Vita Brevis* (que también incluye una adaptación de la *Karelia suite* de Sibelius), Jethro Tull adaptarán la “Bourrée” de la *Suite en Mi menor para laúd* y el grupo Egg también recreará pasajes de la *Tocata y fuga en Re menor* en su “Fugue in D minor”. Aunque seguramente la recreación más celebre de una obra de música académica será la ya citada *Pictures at an Exhibition* del grupo Emerson Lake & Palmer⁴⁴¹.

Aunque las adaptaciones de obras de A. Vivaldi no fueron tan numerosas como las de J. S. Bach, existen ejemplos que adaptan algún movimiento o sección de los cuatro conciertos para violín del compositor veneciano antes de 1974; no obstante, *Ciclos* es la única reinterpretación íntegra de la que tenemos noticia. El grupo de rock progresivo italiano Latte e Miele publicaron en 1972 el disco *Papillon*, en el cual reelaboran fragmentos de la *Sonata n° 8, Op. 13* de Beethoven y partes del primer movimiento del *Concierto para violín n° 1, Op. 8* de Vivaldi. Otra formación que reelabora una sección de este ciclo de conciertos es McKendree Spring, con una interesante adaptación del tercer movimiento del *Concierto para violín n° 2, Op. 8*, y del segundo movimiento del *Concierto para violín n° 4, Op. 8*, introduciendo elementos de música electrónica en el tema instrumental “Light up the Skies”, que se publicó dentro del disco *Traces* en 1972. También muy interesante es la adaptación que realizó Peter Sinfield, uno de los fundadores de King Crimson, dentro de su disco *Still* (1973), reelaborando dentro de la canción “The Song of the Sea Goat” el segundo movimiento del *Concierto para laúd, dos violines y bajo continuo, RV 93*.

4.3.1.2 Ejemplos en el pop-rock español

Aunque está claro que el ejemplo de bandas como Emerson Lake & Palmer⁴⁴² o The Nice tuvieron que inspirar, de alguna manera, *Ciclos*, se suele pasar por alto que existen numerosos ejemplos de recreaciones de obras del repertorio académico por parte de grupos de pop-rock españoles anteriores. Una constante que

⁴⁴¹ La mayoría de canciones o piezas que se citan en este capítulo se pueden escuchar en el siguiente link: <https://open.spotify.com/user/gdguiyer/playlist/2tdfuCRaUMWB6FGXi0zVIN>.

⁴⁴² En la entrevista a Eduardo Bautista, este declara que hizo de traductor de ELP cuando estos tocaron en España en 1974. Aunque al mismo tiempo recela y quita peso a la influencia de la banda inglesa en la creación de *Ciclos*.

podemos señalar es que los grupos españoles adaptaron, sobre todo, piezas de compositores barrocos, de lo cual es un ejemplo *Ciclos*, y también multitud de piezas de compositores españoles. Entre los compositores españoles, se eligieron aquellos que, de algún modo, utilizaron recursos para crear el estilo nacional, como el “alhambrismo intencionado” o la visión orientalista de España⁴⁴³, de la que se sirven Isaac Albéniz, Enrique Granados o Francisco Tárrega.

Uno de los primeros ejemplos es el grupo Los Pekenikes, formado en 1959, que empezaron a adaptar desde mediados de la década de los sesenta piezas del repertorio de la música académica: en 1964 utilizaron la canción “América” escrita por el director y compositor estadounidense Leonard Bernstein. Dos años más tarde publicaron su primer disco homónimo, donde recrearán dos piezas del repertorio académico español, el célebre “Romance anónimo” para guitarra y “Sombras y rejas”, una reelaboración de la pieza para piano *Asturias* de Isaac Albéniz; en 1967 publicaron el tema instrumental “Corelli”, cuya primera parte reelabora una *Gigue* perteneciente a la *Sonata n.º 8 en Mi menor, Op. 5*, de Arcangelo Corelli. En “Aria” (1969) también reelaboran una composición de J. S. Bach, el Aria “Erbarme dich, mein Gott”, perteneciente a la *Pasión según San Mateo, BWV 244*; y en 1971 publicaron el tema instrumental “Romance” basado en la famosa pieza para guitarra *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega. Un precedente de Los Pekenikes en el modo de acercarse a las reelaboraciones de temas clásicos pudo ser el grupo de pop-rock instrumental Peter Jay and the Jaywalkers, que empleará una instrumentación amplia, añadiendo vientos metales a la formación estándar de pop-rock al igual que Los Pekenikes, como se puede apreciar en su famosa reelaboración del “Galop infernal” de J. Offenbach, publicada con el título de “Can-Can” en 1962.

El grupo Taranto’s, que surge en 1969 de la fusión de componentes del grupo Los Pekenikes y Los Pasos, seguirá el estilo marcado por los primeros. Taranto’s también reelabora uno de los preludios para guitarra más famosos de Francisco Tárrega, “Lágrima”, en el tema instrumental “Opus Pi” publicado en 1969.

⁴⁴³ Alonso, Celsa: “En el espejo de los “otros”: andalucismo, exotismo e hispanismo”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, p. 65.

Otro ejemplo notable es el grupo Los Relámpagos, que desarrollaron un rock instrumental, aunque, en este caso, la influencia de grupos “surf” como Dick Dale & The Del-Tones o The Shadows será más acusada. Seguramente, para Los Relámpagos un precedente y ejemplo a la hora de adaptar piezas clásicas en este estilo de rock instrumental, que contaba con la guitarra eléctrica como instrumento solista, debieron de ser bandas británicas como Nero and the Gladiators y The Cougars⁴⁴⁴. Los Relámpagos escogerán, sobre todo, piezas de compositores españoles que recurren al “alhambrismo”, como hemos comentado antes. En 1966 publican “Danza del fuego”, en donde se reelabora la *Danza ritual del fuego* de Manuel de Falla, y “Recuerdos de la Alhambra”, tema en el que utilizan, como harán después Los Pekenikes, la composición de Francisco Tárrega; en 1967 graban “Danza del molinero”, empleando otra vez una composición de Falla; y en 1969 recrearán el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, en el tema instrumental “En Aranjuez con tu amor”.

Pop-Tops, formado en Madrid a finales de 1967, es otro grupo español que hizo versiones de piezas compuestas por músicos barrocos. Primeramente realizaron una versión en 1967 del tema de Procol Harum “A Whiter Shade of Pale” que, como ya hemos comentado, reelaboraba la música de J. S. Bach con letra en español bajo el título “Con su blanca palidez”; en 1968 publicaron un single en donde versionaron dos arias de la *Pasión según San Juan, BWV 245*, “Mein teurer Heiland, laß dich fragen” y “Es ist vollbracht”, que tienen como título “Somewhere” y “The Voice of the Dying Man” respectivamente; también en 1968 publicaron la canción “Oh Lord, Why Lord”, que es una adaptación del célebre *Canon y Giga en Re mayor para tres violines y bajo continuo* de Johann Pachelbel, y que se convirtió en un éxito de ventas internacional. Hay que destacar que Pop-Tops trabajaron con Alain Milhaud como productor y Jean Bouchety como director musical, los cuales tuvieron una gran influencia en la carrera de Canarias. También Canarias publicaron la canción “Requiem for a Soul” en un single de 1968, ya

⁴⁴⁴ Nero and the Gladiators realizaron adaptaciones en este estilo ya en 1961 con “In the hall of the mountain king” en la que adaptaron el fragmento “I Dovreggubbens hall” de la *Suite n.º1, Peer Gynt*, del compositor noruego E. Grieg. The Cougars adaptaron en su single “Staurday nite at the Duck-Pond” (1963) fragmentos de la música para el ballet *El lago de los cisnes* de P. I. Tchaikovsky.

analizada en un apartado anterior, cuya introducción está basada en un motivo de la *Sonata para piano n.º 2, Op. 35* de Chopin.

Aunque ajeno a la esfera de la música pop-rock, tenemos que citar también las grabaciones de Waldo de los Ríos. El director y arreglista argentino realizó en España arreglos orquestales de muchas de las obras sinfónicas más célebres de la música académica de los siglos XVIII y XIX, introduciendo instrumentos propios de la música pop-rock (sobre todo batería, guitarras acústicas y teclados). Ejemplo de esto es el disco *Sinfonías*, publicado en 1970, donde reelabora obras de Beethoven, Schubert, Mozart, Brahms o Dvorák entre otros. En varios discos posteriores como *Mozartmania* (1971), *Óperas* (1973) o *Sinfonías 2* (1974) realizó un trabajo similar que cosechó también gran éxito comercial. Pero si la figura de Waldo de los Ríos es importante en esta contextualización es porque realizó los arreglos de la popular versión del cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven cantada por Miguel Ríos y conocida popularmente como “Himno a la alegría”. La canción se publica en 1970 dentro del disco *Despierta*, y llegó a ser un éxito de ventas a nivel internacional⁴⁴⁵. Tras este éxito internacional publicó en 1971 el single “United”, en el que adaptaba para voz el célebre “Prélude” que inicia *el Te Deum H. 146* de Marc-Antoine Charpentier. Dos años después, Miguel Ríos publicará un single en el que incluye “Canción para un nuevo mundo”, en el que reinterpreta motivos de la *Sinfonía n.º 9* de Dvorák; en la grabación participa Eduardo Bautista, introduciendo sintetizadores y supone un trabajo que, en cierto modo, adelanta algunos aspectos que aparecen después en *Ciclos*.

Ya dentro del género del rock progresivo podemos citar también el grupo Módulos, que realizará una interesante versión de la canción “Yesterday” de The Beatles, en la cual emplean, a modo de introducción y coda, una reelaboración del tema principal del tercer movimiento del *Concierto italiano, BWV 971*, de J. S. Bach. El grupo Cerebrum utiliza en la canción “Eagle Death”, publicada como single en 1970, el nocturno *Liebestraum n.º 3* de Franz Liszt⁴⁴⁶. La reelaboración que realiza Cerebrum es muy interesante pues se introduce una interpretación del nocturno de

⁴⁴⁵ Seguramente la primera adaptación del cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven por parte de un grupo o solista de pop-rock no sea la de Miguel Ríos, si no la de Van Dyke Parks en la canción “Number nine” publicada como single en 1966.

⁴⁴⁶ Antonio José Barroso hace una referencia a esta canción en su libro *Enciclopedia de la música progresiva en España*, aunque piensa que el nocturno utilizado por Cerebrum es de Chopin.

Liszt sin modificar su tonalidad (La bemol) mientras se realiza una improvisación de guitarra en la tonalidad de Sol menor, utilizando el panorama estéreo al colocar la guitarra en el altavoz izquierdo, el piano en el centro, y la batería y el bajo en el derecho. Es un acercamiento muy original, pues no es una reelaboración en sí de la pieza de Liszt, sino que se introduce en medio de la improvisación como un elemento perturbador. La delicadeza original de esta pieza para piano adquiere una significación totalmente opuesta al situarse como un elemento disonante dentro de la canción, al estar alejada armónicamente y al superponerse en ritmo y pulsación al pasaje instrumental que está realizando la banda.

El grupo catalán Fusioon también llevó a cabo varias reelaboraciones de piezas del repertorio académico. En 1972 publica su primer disco homónimo que contiene de nuevo una recreación de la “Danza del molinero” de Falla; también utiliza la pavana francesa “Belle qui tiens ma vie”, la cual, como señala Eduardo García Salueña, el grupo titula erróneamente como “Pavana española”⁴⁴⁷. En 1973 publican un single en el que incluyen el tema instrumental “Tocata y Fuga” a partir de la *Tocata y fuga en Re menor, BWV 565*, de J. S. Bach. En su segundo disco *Fusioon 2* reelaboraron también un pasaje del tercer movimiento de la *Sinfonía n.º 6, Patética, Op. 74* de P. I. Tchaikovski, dentro del tema instrumental “Tritons”.

Otro ejemplo interesante dentro de la producción española es la canción “Elegía al jardín de mi abuela, con una dedicatoria y un suspiro” de Vainica Doble⁴⁴⁸, del disco *Heliotropo* (1973), en la cual introducen el *lied* “Widmung” perteneciente al ciclo de canciones *Myrthen, Op. 25*, de Robert Schuman. El grupo de rock progresivo Atila también hará uso de la *Tocata y fuga en Re menor, BWV 565*, de J. S. Bach en su disco de 1975 *The Beginning of the End*. El grupo de rock andaluz Vega, liderado por el guitarrista extremeño Tomás Vega, publicará en 1978 el disco *Andaluza*, en el que reinterpreta una pieza de Enrique Granados, *Danza Andaluza*, y una de Isaac Albéniz, *Triana*. Y ya para finalizar esta contextualización citamos el trabajo de Juan Carlos Calderón y su Taller de Música, el cual también realizó adaptaciones del repertorio académico⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 102.

⁴⁴⁸ No se suele considerar a Vainica Doble un grupo de rock progresivo, aunque Barroso incluye a este dúo dentro de su recopilación de grupos progresivos españoles.

⁴⁴⁹ A estos discos no he conseguido tener acceso y saco esta referencia de la tesis de García Salueña: *Nuevas tecnologías...*, p. 363.

Tras este breve repaso se pueden extraer algunas conclusiones. En primer lugar, muchos de los ejemplos que hemos citado al comienzo, anteriores al desarrollo del rock progresivo en España, demuestran que este contacto entre música académica y música pop-rock fue habitual dentro de nuestras fronteras; por un lado, podemos comprobar que la elección de obras de compositores pertenecientes al “museo” de la música académica occidental como J. S. Bach, Beethoven o Tchaikovsky es también habitual pero, por otro lado, apreciamos que abundan las reinterpretaciones del repertorio académico español y, precisamente, de los compositores o piezas que resaltaban el “alhambrismo” u orientalismo tan vinculado con la identidad musical española. La elección de estos compositores o piezas demuestra que los conjuntos españoles no sólo querían satisfacer a oyentes, a los que seguramente les eran familiar estas piezas, sino que pretendían desmarcarse de los grupos anglosajones, resaltando así el carácter español y diferenciador; estas adaptaciones no fueron casos marginales y sin trascendencia, como así lo demuestran los éxitos comerciales, tanto a nivel nacional (Los Relámpagos, Los Pekenikes) como internacional (Pop-Tops, Miguel Ríos)⁴⁵⁰; aunque no podamos detenernos en analizar cada uno de los casos, en los ejemplos citados podemos constatar que existe una gran variedad de estrategias a la hora de reelaborar el material de las piezas académicas.

4.3.2 Reutilización de la cultura parental y bricolaje en *Ciclos*

Como hemos visto en la introducción a este capítulo, desde la perspectiva de Hebdige y Hall, las subculturas se apropian de objetos provenientes de la “cultura parental” cambiándolos de lugar, manipulándolos o suprimiendo su significado original. Estos autores lo explicaron a través del concepto de *bricolaje*, desarrollado originalmente por el antropólogo Levi-Strauss. Si vemos este fenómeno desde esta perspectiva y entendemos a estos grupos de rock progresivo como “estilistas subculturales” y a las obras académicas como “objetos culturales”, podemos

⁴⁵⁰ “Oh lord, why lord” será un éxito comercial en España y será publicado en diferentes países. Incluso el cantante norteamericano Brook Benton realizará una versión de la canción. En línea: <http://lafonoteca.net/disco/oh-lord-why-lord/> [Consulta: 11 marzo 2015].

entender que la “reutilización” no es un hecho banal como cree cierto sector de la crítica musical. Hebdige explica que “al resituar y recontextualizar las mercancías, al subvertir sus usos convencionales y darles usos nuevos, el estilista subcultural [...] abre el mundo de los objetos a lecturas nuevas y encubiertamente opositoras”⁴⁵¹. Para Stuart Hall, este proceso está marcado por el significado original del objeto, el cual tiene que estar claro y tiene que ser coherente, para que una vez que éste sea “relocalizado” el proceso pueda ser entendido como una transformación⁴⁵². Esto daría explicación al hecho de que la mayoría de las obras académicas adaptadas por grupos de pop-rock y de rock progresivo son aquellas más conocidas, como la *Tocata y fuga en Re menor* de J. S. Bach, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, o *Las cuatro estaciones* de Vivaldi en el caso de Canarias; y en el caso español obras como *Asturias* de Albéniz, *Danza ritual del fuego* de Falla y piezas para guitarra, como *Romance anónimo* y *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega.

Macan señala que una de las características del rock progresivo inglés es que muchos de sus componentes tuvieron una formación académica en universidades o conservatorios, lo que les facilitó el contacto y la comprensión del repertorio musical académico, sin el que, seguramente, no se podría explicar el surgimiento del rock progresivo⁴⁵³. Así ocurrió también en la formación de Canarias que grabó *Ciclos*, pues son mayoría los que tuvieron una formación musical académica, en mayor o menor medida. Eduardo Bautista asistió a cursos de piano, armonía y composición⁴⁵⁴, Antonio García de Diego cantó en la Escolanía del Valle de los Caídos y Alfredo Carrión estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Accademia Musicale Chigiana de Siena; este último desarrolló una larga carrera profesional dentro del ámbito de la música académica⁴⁵⁵. Por otro lado, también Canarias contó con colaboradores que provenían del ámbito de la música académica como la soprano Rudmini Sukmawati, los arpistas Eddie Guerin y María del Carmen Alvia y el vibrafonista Claude Guillot.

⁴⁵¹ Hebdige, D.: *Subcultura...*, p. 141-142.

⁴⁵² Hall, Stuart: *Rituales de resistencia...*, pp. 273-274.

⁴⁵³ Macan, Edward: *Rocking the Classics...*, pp. 144-151.

⁴⁵⁴ Ver anexo 1, CD 1, pista 1.

⁴⁵⁵ En el caso de Mathias Sanvellián parece que por su capacidad técnica como pianista haya recibido instrucción académica, pero no he encontrado datos biográficos que lo corroboren.

Ya hemos señalado cómo este contacto del rock progresivo con lo académico no ha llegado a ser entendido siempre y ha originado multitud de prejuicios. Uno de ellos ha sido que el acercamiento a la música académica carece de autenticidad, pues el peso de la influencia del blues, o de la música que algunos periodistas definen como “negra”, no sería tan relevante. Allan Moore ha señalado lo arbitrario del argumento, pues en él se observa un discurso ideológico en el que la supuesta música “negra” es “sentida” y “natural”, mientras que la música académica “blanca” sería “pensada” y “artificial”. Con esto no solo se llega a una peligrosa conclusión, plagada de prejuicios étnicos, sino que se extrae la falsa deducción de que las músicas o grupos de rock que tienen una mayor influencia de la música “negra” son más auténticos que aquellos que, como el rock progresivo, muestran otras influencias⁴⁵⁶. Bill Martin ha revisado también cómo algunos autores y un sector de la crítica periodística musical han visto en este acercamiento del rock progresivo a la esfera académica un intento banal de dignificar su trabajo, más preocupados por “realizar una música respetable para sus padres” que en desarrollar un supuesto estilo propio⁴⁵⁷. Este autor señala, muy acertadamente, que esta crítica es gratuita y responde más bien a gustos subjetivos que a la realidad, pues el hecho de que los grupos de rock progresivo se dejaran influenciar por músicas alejadas de la esfera de lo popular responde al eclecticismo que caracteriza precisamente a la música pop-rock. Edward Macan ya apunta en la introducción a *Rocking the Classics* cómo uno de los aspectos más interesantes del rock progresivo es precisamente esta amalgama de diferentes elementos y estilos que van desde el rhythm and blues o la música folk a la música clásica, o desde temáticas sacadas de la ciencia ficción o del surrealismo al misticismo oriental, configurándose un “bricolaje” de elementos que sirve para transmitir nuevos modos de entender el mundo, *worldviews*, y formas de vida *lifestyles*⁴⁵⁸.

Desde mi punto de vista, podríamos explicar esto como “la solución de compromiso de dos necesidades contradictorias”, tal y como señala Phil Cohen en relación a la subcultura: “la necesidad de crear y expresar la autonomía y la diferencia respecto a los padres (...), y la necesidad de mantener las identificaciones

⁴⁵⁶ Moore, Allan F.: *Rock: the Primary Text...*, pp. 73-75.

⁴⁵⁷ Martin, Bill: *Listening...*, 1998, pp. 84-90.

⁴⁵⁸ Macan, Edward: *Rocking the Classics...*, p. 5.

con los padres”⁴⁵⁹. Esta necesidad de mantener una identificación con la música que “escuchan los padres” sale a relucir en la entrevista a Eduardo Bautista cuando se le pregunta cómo fue su formación musical:

Empecé estudiando solfeo con mi madre porque era una pianista extraordinaria, completamente comprometida con el romanticismo pianístico [...] yo mis primeros recuerdos con la música son: yo gateaba y me colocaba debajo del piano de cola en el que mi madre practicaba, entonces siempre sentí la música como algo que caía encima de mí, con toda la riqueza armónica [...] mi madre hacía un repertorio de Schubert, Schuman, Liszt, pero también español, porque tocaba con una precisión matemática la suite Iberia de Albéniz, pero también trabajó [...] con música que podríamos llamar nacionalista, obras de Falla, obras de Granados [...]⁴⁶⁰.

A lo largo de la entrevista Bautista afirma la gran influencia que tuvo la música académica en la gestación de *Ciclos*; explica que tuvo, incluso, más peso que en otros grupos de rock progresivo. La descripción *emic* que realiza Bautista treinta y cinco años después de la grabación de este disco parece presentarla como la creación de una obra de intención académica llevada a cabo con los medios (músicos, grabación, edición, representación, etc) propios de la música pop-rock. Desde una perspectiva *etic* se podrían entender mejor algunos pasajes de la entrevista en los que enfatiza este aspecto, que desde luego estuvo presente en la creación de *Ciclos*, contextualizando la situación social y profesional de Bautista en el momento en el que se realizó. Después de treinta y cinco años Bautista ha acumulado una larga y exitosa trayectoria como productor musical: publicó en 1993 un álbum de música electrónica *La memoria del agua* y es presidente de la SGAE entre 1995 y 2011, lo que le otorga una posición de gran importancia dentro del principal organismo que gestiona la mayor parte de la producción artística española. Desde esta situación es posible que el hecho de que un doctorando de la UCM lo entrevistase con el fin de realizar una tesis doctoral en torno al rock progresivo en

⁴⁵⁹ Cohen, P.: “Sub-cultural Conflict and Working Class Community”, *Working Papers in Cultural Studies*, n.º 2, University of Birmingham, 1972. Como se cita en: Hebdige, D.: *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 108-109.

⁴⁶⁰ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 1.

España —y en torno a *Ciclos*— influya a la hora de exaltar, quizá en demasía, el peso de lo académico en la creación del disco. Considero que es necesario contextualizar el momento, la situación del entrevistado y la situación del entrevistador para entender mejor declaraciones como ésta:

Me influyó mucho más Jimi Hendrix hasta que muere, y por supuesto me influyó más Karlheinz Stockhausen, Jean- Claude Risset, Pierre Henry, Pierre Schaeffer o Luigi Nono [...] el trabajo que se hacía en el IRCAM de París que el rock progresivo [...] ⁴⁶¹.

De cualquier modo, lo que queda claro es que este compromiso que señalaba Cohen entre dos contradicciones, la identificación con lo parental y la expresión de la autonomía frente a ésta queda expuesta no solo en la manipulación musical de la obra de Vivaldi, como veremos más adelante, sino también en el testimonio de Bautista. Hay dos pasajes en la entrevista en los que esto parece quedar manifiesto de un modo muy claro, el primero cuando critica la recreación de Emerson Lake & Palmer de la obra de Mussorgsky por parecerse demasiado a lo original:

[*Pictures at an Exhibition*] no me gustó nada. No me gustó nada porque era coger la obra, ponerle un bajo y una batería y ya está. Y yo creo que la fusión tenía que ser más comprometida, había que entrar dentro de la obra y desmenuzarla. Y si al final, lo que salía no se parecía al original, no importa, no había que tener miedo ⁴⁶².

En el segundo comenta el proceso de recreación de la obra de Vivaldi, que define como perfecta:

[...] cuando yo estaba haciendo los arreglos pensé que lo que Vivaldi había escrito era de tal forma perfecto que daba para mucho más que para tocarlo como para él lo había escrito. Pues en el primer movimiento de la primavera desmonté un par de diseños, los pasé al 5/4, y a lo largo de la obra está la presentación del tema y después la descomposición del tema. Y ese fue

⁴⁶¹ Véase anexo 1, entrevista, CD 1, pista 2.

⁴⁶² Ver anexo 1, entrevista, CD 1, pista 8.

el método del trabajo, todo Vivaldi está ahí pero además hay otros 40 minutos⁴⁶³.

El hecho de que la recreación de Emerson Lake & Palmer se parezca demasiado a la original, no se desmarque lo suficiente, no exprese “autonomía y diferencia”, es visto como algo negativo, pues para Bautista no hay que “parecerse al original” y “no hay que tener miedo” de modificarlo. Pero, por otro lado, el respeto y admiración por los compositores académicos como Karlheinz Stockhausen o Luigi Nono, y la definición que hace de la obra de Vivaldi como “perfecta”, evidencian esa necesidad de “mantener las identificaciones”. Vemos cómo el acercamiento a la esfera de lo académico supone un proceso dialéctico complejo, cuya principal intención no es la de “dignificar” a la obra, y ni mucho menos la de “agradar a los padres”. Lo que Canarias y otros grupos de rock progresivo realizaron fue, más bien, adaptar, subvertir y ampliar el discurso heredado de la esfera académica. Haciendo una analogía con la descripción del “bricolador subcultural” de John Clarke, podemos decir que Canarias cambió de lugar la obra de Vivaldi, emplazándola en una posición distinta, no solamente “reubicando el mismo repertorio global de signos” de la obra, si no también modificándolos, y así creando y transmitiendo un mensaje distinto⁴⁶⁴. Que una de las principales intenciones sea la de “subvertir” el posible significado original de los conciertos de Vivaldi, queda plasmada en el libreto del disco, en el que cada uno de los componentes del grupo escribe una pequeña introducción a la obra y el modo en que abordó su participación en ésta. Es muy interesante, en este sentido, el comentario de Alfredo Carrión:

La obra y su autor pueden ignorar a la sociedad, pero ésta, a su vez, no lo ignora. Toda música es una respuesta, a veces conforme a la demanda, otras contradictoria, siempre determinada por una cierta necesidad social.⁴⁶⁵
La música que se ha convenido en llamar “barroca”, ha perdido muchos de los elementos que la caracterizaban como hecho cultural en su época. En el

⁴⁶³ Ver anexo 1, entrevista, CD 1, pista 9.

⁴⁶⁴ Hebdige, D.: *Subcultura...*, p. 144-145.

⁴⁶⁵ Aquí hay una nota al pie en el libreto donde se pone la fuente de la cita que toma A. Carrión: “Dossier música y política”. Caries Santos (Edit. Anagrama).

tenso acontecer de la vida de hoy ha venido a adquirir un significado de música sedante para espíritus refinados y cultos, elitistas en suma... Estas “Cuatro estaciones”, en las que he tenido ocasión de colaborar, no son una adaptación al gusto popular, sino una compleja recreación de la obra de Vivaldi en una dimensión nueva; una dimensión que tiene sus propios medios de expresión y que se ha venido en llamar “pop”⁴⁶⁶.

El texto de Carrión expresa la consciencia con la que fue llevada a cabo la reelaboración de la obra de Vivaldi y corrobora la intención de “subvertir, modificar y recolocar” el significado de los cuatro conciertos para violín. Carrión señala la imposibilidad de aislar tanto la obra de Vivaldi como *Ciclos* de la sociedad y niega, de algún modo, la autonomía de la obra de arte por sí misma. Encontramos también la necesidad de distanciarse del significado que tiene la obra en la cultura parental: “una música sedante para espíritus refinados y cultos, elitistas en suma”. Se enfatiza el carácter innovador y la nueva situación en la que se han colocado los cuatro conciertos, que no serán interpretados en el auditorio por una orquesta, sino interpretados en una “nueva dimensión”. Vemos cómo la recreación de la obra de Vivaldi intenta plantear “una lectura nueva y encubiertamente opositora”. Esta posición e intención es también secundada por Bautista durante la entrevista⁴⁶⁷:

La historia y el planteamiento es una agresión al sistema. Ni el mercado, ni la industria, ni la crítica estaban preparados [...] en realidad todo el trabajo se hizo desde las cloacas del sistema [...] Cuando está terminado yo se lo puse a una persona muy importante de este país, no voy a decir su nombre, muy importante y muy respetada por mí. Se lo puse y me dijo: ¿Y esto qué es? ¿Qué quieres decir con eso? no entiendo nada [...] yo me quedo pensando: claro [...] este es el establishment, es el sistema, no ha entendido nada [...] vamos por buen camino⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ En el libreto de la reedición en CD de 1993 de *Ciclos*.

⁴⁶⁷ Aunque más de una persona pueda leer este testimonio con escepticismo teniendo en cuenta la posición que ocupa Bautista dentro del “establishment” en el momento de la entrevista, no por ello debemos caer en el error de hacer “presentismo” al juzgar el testimonio. Presentismo en el sentido de juzgar los acontecimientos y hechos del pasado, con los juicios o valores del tiempo actual. O en este caso, juzgando la posición “contracultural” de Eduardo Bautista en los años setenta, con la posición de Eduardo Bautista de la primera década del siglo XXI como presidente de la SGAE.

⁴⁶⁸ Ver anexo 1, entrevista, CD 1, pista 6.

Con el análisis que hemos realizado en el apartado anterior y la lectura dentro del movimiento social hippie de los años sesenta y setenta, corroborábamos, desde otra perspectiva diferente, la intención contracultural de *Ciclos*. Analizándolo ahora como un proceso de bricolaje aplicado a la reelaboración de los conciertos de Vivaldi, como representación de un signo “de la cultura parental”, Canarias muestra también una intención opositora. Aunque esta música y, seguramente, cualquier otra, no alberga solo la función de realizar una crítica social, con estos análisis pretendemos, por un lado, entender mejor el rock progresivo en España y, por otro, desmontar prejuicios y análisis superfluos que otorgan al subgénero un “lirismo evanescente” propio de un estilo comercial dominante⁴⁶⁹.

4.3.3 Bricolaje en *Ciclos* desde el análisis musical: cinco estrategias

En el apartado anterior hemos hecho una introducción teórica al concepto de bricolaje, basándonos en la obra de Dick Hebdige y Stuart Hall, y lo hemos puesto en relación con la intención y los testimonios de los creadores de *Ciclos*. En este apartado intentaremos analizar a partir de los parámetros musicales como se realiza y se lleva a cabo esta reutilización de los de los *Cuatro conciertos para violín, Op. 8* de Antonio Vivaldi. Como hemos señalado anteriormente no se trata simplemente de una transcripción con instrumentos pertenecientes a la esfera de la música pop-rock, nos encontramos ante una compleja recreación en la que no “hubo miedo” a la hora de “transgredir” la partitura original.

El hecho de que la reelaboración de Vivaldi se presente alternada con secciones de nueva composición y dentro de un programa con argumento, ya modifica de por sí el significado de la obra. Los cuatro conciertos están así reubicados, alterados y se ha roto la continuidad de interpretación de los distintos movimientos de cada uno. Un ejemplo claro de cómo lo que se escucha antes y después “resignifica” la obra de Vivaldi es la sección ‘Apocalipsis’ (que hemos analizado en el apartado anterior)⁴⁷⁰. Solo el hecho de que se escuche una explosión antes de esta sección ayuda a cambiar el significado del movimiento original —en el

⁴⁶⁹ Abad, Luis Ángel: *Rock contra Cultura...*, p. 109.

⁴⁷⁰ Véase en análisis de las páginas 174-175.

que se describe una ventisca— para pasar a describir una escena en la que “suenan” estallidos de bomba.

Este proceso de bricolaje se consigue también por medio de la modificación instrumental que realiza Canarios y por el empleo creativo de las técnicas de grabación: la amplísima instrumentación empleada, las diferencias tímbricas de los nuevos instrumentos eléctricos con respecto a los instrumentos de cuerda frotada, las nuevas posibilidades técnicas que ofrecen, el hecho de que ningún instrumento tenga asignado una voz concreta de la partitura original, el uso del panorama estéreo y efectos de reverb, delay, o compresión ya genera de por sí una reubicación de los cuatro conciertos.

Aunque solo esto ya bastaría para “resignificar” *Las estaciones*, el tipo de reelaboración que realiza Canarios a lo largo de *Ciclos* es muy complejo y variado. Un análisis de los parámetros musicales se hace necesario para entender este proceso de bricolaje, comprender cómo se lleva a cabo y cuáles son las estrategias empleadas. A continuación analizaremos cinco de las estrategias que hemos podido encontrar en la adaptación realizada en *Ciclos* y que creemos aparecen también en multitud de ejemplos de pop-rock y rock progresivo y podrían servir como modelo para otros análisis de piezas similares.

4.3.3.1 Adaptación aproximada

Una de las estrategias⁴⁷¹ más comunes a la hora de reelaborar una pieza del repertorio académico sería la de realizar un arreglo, en la que se respeta una gran parte de la partitura original adaptando esta a una nueva instrumentación⁴⁷². Esta es la técnica que es empleada en muchos pasajes por Emerson Lake & Palmer en *Pictures at an Exhibition*, y que Eduardo Bautista critica durante la entrevista por ser

⁴⁷¹ El empleo del término adaptación me parece adecuado para describir estas distintas estrategias. Según la RAE el verbo adaptar tiene dos definiciones que creo describen adecuadamente este proceso: “Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido” y “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. En línea: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=n1RSL6SiYDXX2LVBdlqj> [Consulta: 4 febrero 2015].

⁴⁷² Esta sería la estrategia descrita por Stuessy como “adaptar una obra académica al estilo de la música pop-rock”.

precisamente el modo de reelaboración que menos manipula la partitura original. En esta línea estarían también las grabaciones de Wendy Carlos a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, en las que transcribía literalmente partituras de J. S. Bach para sintetizador moog y que fueron también muy populares⁴⁷³.

En el caso de *Ciclos* encontramos que en ocasiones se adapta la melodía del violín solo y el resto de instrumentos con función melódica con pocas variaciones, añadiendo un acompañamiento de batería y variaciones en la línea del bajo. Esto produce que el pasaje sea fácilmente reconocible, asemejándose bastante al original, como podemos comprobar al comparar la siguiente transcripción de la sección ‘Primera visión de un nuevo mundo’:

The image shows a musical score for the section 'Primera visión de un nuevo mundo' from the album *Ciclos*. It consists of four staves: E. GTR. (Electric Guitar), SYNTH. (Synthesizer), BASS, and DR. (Drums). The music is in 4/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The guitar part features a melodic line with some bends and a final note with a vibrato. The synthesizer part provides a rhythmic accompaniment with a repeating eighth-note pattern. The bass line follows a similar rhythmic pattern, and the drums provide a steady beat with some variations in the final measures.

Ciclos, “Paraíso remoto”, min 08:41-08:50.

The image shows a musical score for the original work by Vivaldi, 'Primera visión de un nuevo mundo' (Op. 8, n.º 1, first movement). It consists of four staves: VLN. 1 (Violin 1), VLN. 2 (Violin 2), VLA. (Viola), and Cb. (Cello). The music is in 4/4 time and the key of D major. The Violin 1 part features a melodic line with a trill in the final measure. The Violin 2 part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts provide a steady bass line.

Fragmento de la partitura original de Vivaldi (Op. 8, n.º 1, primer movimiento).

Aunque este sea el tipo de acercamiento que más respeta la obra original, incluye siempre multitud de variaciones, que también encontraremos en los otros

⁴⁷³ Wendy Carlos: *Switched-On Bach* (1968), *The Well Temperde Synthesizer* (1969).

tipos de adaptaciones que analizaremos a continuación: se realizan pequeñas variaciones rítmicas, de acentuación y fraseo; se elimina ornamentación o se emplea una alternativa; se utilizan recursos técnicos propios de los instrumentos para los que se ha arreglado el fragmento; aunque se respete la parte del violín solista, esta se va intercambiando entre los distintos instrumentos a lo largo de un fragmento; desde el punto de vista tímbrico hay un cambio evidente por el empleo de otra instrumentación, y se intentará explotar al máximo las posibilidades que ofrecen los instrumentos electrónicos⁴⁷⁴ y las técnicas del estudio de grabación⁴⁷⁵; encontramos cambios en la dinámica y el tempo; el bajo eléctrico realizará normalmente variaciones sobre la partitura original, realizando arreglos en ocasiones muy complejos y empleando en muchos pasajes figuras rítmicas sincopadas; y la batería realizará siempre un arreglo de nueva composición, ya que en la partitura de Vivaldi no hay ningún instrumento de percusión.

Este tipo de reelaboración es el que menos “subvierte” el significado original de la obra, pues aunque ésta se encuentra colocada en una posición totalmente distinta, existe una especie de respeto hacia la partitura original, no se logra “transgredir” ésta.

4.3.3.2 Adaptación para voz

Otro método de reelaboración muy común⁴⁷⁶, y que también es empleado por Canarios, es el de arreglar el tema principal para voz, añadiendo un texto de nueva composición y empleando una textura de melodía con acompañamiento. En la sección ‘Himno crítico a la primera adversidad’ vemos como se ha arreglado para voz el tema del violín solo del segundo movimiento de *El verano* de Vivaldi:

⁴⁷⁴ Efectos de overdrive, reverb o tremolos para las guitarras y bajo eléctrico. O la manipulación de los distintos filtros en los sintetizadores Moog.

⁴⁷⁵ Empleo del panorama, ecualización, compresión, colocación de los micrófonos durante la grabación, o la mezcla final entre otros.

⁴⁷⁶ Esta es la estrategia que Stuessy define como “emplear una melodía “clásica” como base de una canción”.

Vln. SOLO

FORTE

trill

trill

trill

Partitura original de Vivaldi, parte del violín solo (Op. 8, n.º 2, segundo movimiento).

Aunque se reconoce perfectamente el tema original, tampoco nos encontramos con una transcripción literal: se realizan pequeñas alteraciones debido a las pausas de respiración que necesita la voz, alteraciones rítmicas para permitir que encaje el texto y recursos como la eliminación de la ornamentación melódica original y las variaciones en el fraseo y el ritmo para lograr un matiz interpretativo más cercano al de la música rock⁴⁷⁷. Esto lo podemos entender mejor comparando la partitura original con la siguiente transcripción de la voz en la que también incluimos la armonización que realiza Canarias en esta canción⁴⁷⁸:

⁴⁷⁷ Como se ve en el compás número quince de la transcripción en el que el motivo original de corchea y dos semicorcheas es sustituido por un tresillo de corcheas.

⁴⁷⁸ Ver anexo 7, símbolos de acordes.

Ciclos, “Abismo próximo”, min 07:40-09:10

Escuchamos como se ha cambiado la textura, sustituyendo el motivo rítmico de los violines por una textura de melodía con acompañamiento propia de un grupo de pop-rock: con batería que mantiene un ritmo constante intercalado con redobles en algunos compases y bajo, piano y guitarras realizando principalmente una función armónica, junto a dos vibráfonos que tienen una función melódica.

También se ha invertido el contraste dinámico de la partitura original en el que cada frase es acompañada solo por dos violines con una dinámica de *piano*, que se alterna con un *tutti* al final de cada frase con una dinámica de *forte* y con un cambio de tempo de *adagio* a *presto*, con el fin de hacer referencia musicalmente a los truenos descritos en el soneto que acompaña a este movimiento. En la adaptación de Canarias sucede al contrario, a excepción de la primera frase, en la que solo interviene el piano en el acompañamiento, la voz es acompañada con todos los instrumentos con una dinámica fuerte, mientras que en las pausas entre cada frase solamente quedan los dos vibráfonos y la batería, resultando una dinámica más suave en esta sección. Muy interesante también es que se realiza una armonización de la melodía, que si bien responde mayoritariamente a la armonía implícita del acompañamiento de los dos violines, supone un cambio textural y armónico muy relevante. Todo esto lo podemos entender mejor comparando la transcripción anterior con una sección de la partitura original de Vivaldi:

The image shows a musical score for Vivaldi's Op. 8, n.º 2, second movement. It features five staves: VLN. SOLO, VLN. 1, VLN. 2, VC., and Cb. The tempo is marked ADAGIO and PRESTO. Dynamics include FORTE and PIANO. The score is in 4/4 time and shows a transcription with a guitar solo.

Fragmento de la partitura original de Vivaldi (Op. 8, n.º 2, segundo movimiento).

También es relevante que se ha añadido una introducción de piano y una coda con un solo de guitarra. El solo de guitarra realza aún más el nuevo significado que se le ha dado a esta sección al explotar recursos tímbricos y técnicos empleados por guitarristas de rock, como el efecto del *overdrive* y la utilización de *bendings*⁴⁷⁹, como vemos en la transcripción del comienzo del solo:

The image shows a musical score for the guitar solo, labeled E. GTR. It is in 4/4 time and features one staff. The tempo is marked ADAGIO and PRESTO. Dynamics include FORTE and PIANO. The score shows a transcription with a guitar solo.

Ciclos, “Abismo próximo”, min 09:10-09:14

Uno de los elementos que mayor peso tienen a la hora de “reubicar” este fragmento es el texto de nueva composición que se ha añadido. El soneto que acompaña este movimiento en la obra original describe el comienzo de una tormenta estival. De este modo muchos de los elementos musicales de la partitura, como los *tutti* orquestales que describen los truenos, intentan describir musicalmente la descripción que da el soneto:

⁴⁷⁹ En la transcripción el *bending* es señalado con este símbolo “ \wedge ”.

Toglie alle membra lasse il suo riposo	Quita a los miembros laxos su reposo
Il timore de' L'ampi, e tuoni fieri	el temor a los rayos, truenos fieros,
E de mosche, e moscón il stuol furioso!	de avispas, moscas, el tropel furioso.

Esta descripción original cambia drásticamente con el nuevo texto, en el que se describe la angustia por el paso del tiempo, y la lucha y resistencia de Metántropo contra el “proceso alienatorio” descrito en el programa, haciendo así otra vez una crítica a la alienación desde una posición contracultural:

Let me stay young within my mind	Déjame conservarme joven dentro de mi mente
Stop my flesh from growing old	Impide que mi carne se envejezca
My innocence won't last too long	A mi inocencia no le queda mucho tiempo
Found you(r) heaven much too cool	Encuentras tu cielo demasiado frío
Found your hell a bit too hot	Encuentras tu infierno demasiado caliente
Pendulums will pound on me	El péndulo me golpeará
And freeze,	Y congelado,
my Brain with the Breeze of time	mi cerebro con la brisa del tiempo
Blind, I'm blind, deaf and dumb	Ciego, estoy ciego, sordo y estúpido
You're fire's all over me.	Tu fuego está sobre mí.

Desde el punto de vista de la manipulación de los parámetros musicales este tipo de aproximación se asemeja mucho a la descrita anteriormente, pues la obra original es totalmente reconocible. Pero por otro lado el texto elimina explícitamente la intención original de describir la aproximación de una tormenta, y al mismo tiempo se han suprimido aquellos parámetros musicales que ayudaban a describir ésta. Por otro lado la dinámica de la pieza que alcanza su clímax con el solo de guitarra, que aparece al final, otorga a esta sección una expresividad nueva. La inclusión de elementos musicales introducidos por la guitarra como los bendings, el vibrato, o el overdrive, dentro de la tonalidad menor de esta sección, enfatizan el desasosiego que intenta transmitir el texto y alejan este fragmento de su significado original.

4.3.3.3 Adaptación con variaciones

Otro de los métodos de reelaboración más habituales y más interesantes que encontramos en *Ciclos* es la alteración o modificación del material armónico o melódico a través de la introducción de una armonización o elementos musicales habituales en la música pop-rock. Como ejemplo de armonización en este sentido nos podría servir el fragmento que hemos analizado anteriormente. Desde el punto de vista melódico un trabajo muy interesante lo encontramos en las variaciones que realiza con la guitarra Antonio García de Diego. Uno de los recursos más empleados por García de Diego es la introducción de recursos técnicos como los *bendings*, el vibrato, y la variación melódica de la partitura original introduciendo un fraseo melódico propio de guitarristas de blues y de rock, en ocasiones cambiando el material sonoro introduciendo escalas pentatónicas menores y notas cromáticas de paso. Esto se observa en la siguiente transcripción donde podemos comparar la partitura original de Vivaldi con la variación que realiza el guitarrista de Canarias:



Fragmento de la partitura original de Vivaldi (Op. 8, n.º 1, tercer movimiento).



Ciclos, “Paráiso remoto”, min 13:00-13:14

Podemos apreciar como se ha roto la figuración melódica por grados conjuntos de la partitura original. En los compases cuatro y cinco de la transcripción de la guitarra vemos la introducción de los *bendings* y el vibrato, lo cual junto a la

nueva figuración melódica y rítmica cambia totalmente el sentido musical de la cita original. Aunque sean solo dos compases, el efecto perturbador es muy grande al variar melódicamente uno de los pasajes más célebres de la obra de Vivaldi e introduciendo elementos musicales de la esfera del pop-rock (mostrando la influencia de guitarristas de blues como John L. Hooker o B. B. King y del rock como Jimmy Page o Eric Clapton). La introducción de características estilísticas de la música blues funciona como un tópico índice-indexical. El blues remite a su vez con medios indexicales a significados eróticos, de improvisación, libertad, autenticidad e incluso al papel desumblimador que le atribuían autores como Marcuse. Estos significados se yuxtaponen con los que se atribuyen a la interpretación de música académica: precisión, respeto a la partitura, disciplina, o sumisión a las indicaciones del director de orquesta.

Con este tipo de acercamiento se consigue introducir dentro de una pieza académica el lenguaje musical propio del pop-rock, eliminando el respeto a la partitura original que sería propio en cualquier interpretación de música académica. Canarios está constatando la actitud renovadora que comentábamos antes. La obra escrita por Vivaldi no es abordada como si fuera una pieza de museo a la que no se puede tocar por el miedo a que los vigilantes vengan a llamarnos la atención. Al contrario, este parece ser el fin principal, modificarla, cambiarla y mirarla desde una perspectiva nueva y empleando un lenguaje nuevo en su transmisión.

4.3.3.4 Adaptación junto a fragmentos de nueva composición

Otro método de reelaboración consiste en introducir fragmentos de nueva composición dentro una sección en la que se reelabora una partitura del repertorio académico. Como ya hemos visto estas “cuatro estaciones” están acompañadas de multitud de secciones nuevas que preceden o suceden a cada movimiento de la obra de Vivaldi. Pero encontramos que en “Ciudad futura” se introduce dentro de la reelaboración del primer movimiento del tercer concierto una sección de nueva composición. La nueva sección está configurada por un motivo, interpretado por la guitarra eléctrica y el sintetizador casi al unísono, de tres compases de duración con un cambio de ritmo en cada uno de ellos (4/4, 5/4 y 3/4). Aunque no hay cambio

de pulsación, este cambio rítmico contrasta fuertemente con la sección anterior. También el hecho de que el nuevo motivo esté configurado con intervalos amplios contrasta con el fragmento anterior, compuesto por una melodía descendente por grados conjuntos. El hecho de que el nuevo motivo se configure sobre el acorde de Fa mayor séptima crea también un cambio armónico. Así podemos comprobar todo esto en la transcripción:

The image shows a musical transcription for two instruments: E. GTR. (Electric Guitar) and SYNTH. (Synthesizer). The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The transcription is divided into two systems. The first system shows the E. GTR. part with a complex, fast-moving melodic line and the SYNTH. part with a simpler, more rhythmic line. The second system shows the E. GTR. part with a similar melodic line and the SYNTH. part with a more complex, rhythmic line. The time signature changes from 4/4 to 8/8 in the middle of the first system and back to 4/4 in the second system.

Ciclos, “Ciudad futura”, min 02:44-02:59.

The image shows a musical transcription for two instruments: Vln. SOLO (Violin Solo) and Vc. (Violoncello). The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The transcription is divided into two systems. The first system shows the Vln. SOLO part with a complex, fast-moving melodic line and the Vc. part with a simpler, more rhythmic line. The second system shows the Vln. SOLO part with a similar melodic line and the Vc. part with a more complex, rhythmic line. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in the middle of the first system and back to 4/4 in the second system.

Fragmento de la partitura original de Vivaldi (Op. 8, n.º 3, primer movimiento).

Tras interpretar este pasaje se volverá a retomar la obra de Vivaldi (minuto 03:06) para después volver a introducirlo (minuto 04:11). Como ya hemos explicado en el apartado anterior, esta sección, ‘Páginas de plata de un diario íntimo’, se configura como una forma rondó: este fragmento de nueva composición funcionaria

como un tema principal que se alterna con distintos temas, que en este caso serían distintas partes del primer movimiento del *Concierto en Fa mayor Op. 8 no. 3*.

Con este tipo de manipulación Canarios no solo consigue integrar este movimiento del concierto de Vivaldi dentro de una forma estructural nueva, sino que también consigue crear un desorden para el oyente. La pieza de Vivaldi no está solamente manipulada y reelaborada, sino que se han recortado secciones para alternarlas con otras de nueva composición. Con esto se consigue confundir la escucha del que ya ha recibido y asimilado con anterioridad este objeto de la “cultura parental”, pues se rompe el devenir natural de lo que era considerado casi sagrado, sacando de su vitrina y rompiendo una pieza del museo musical. Es en momentos como éste cuando *Ciclos* muestra su lado más “encubiertamente opositor”.

4.3.3.5 Nueva composición a partir de una adaptación

Uno de los métodos de reelaboración más interesantes empleados por Canarios es la creación de fragmentos musicales nuevos a través de la reelaboración de un motivo de la partitura original de Vivaldi. Esto es lo que encontramos en la sección ‘Paraíso Remoto’, en la parte instrumental que introduce el primer movimiento de *La primavera*, cuya inspiración está sacada de los primeros compases de este movimiento:

The image shows a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto in F major, Op. 8 No. 1. The score is in 4/4 time, marked ALLEGRO, and features four staves: Violin Solo, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score shows the first four measures of the piece, with the Violin Solo part starting with a rest followed by a quarter note G4, and the other instruments following with similar rhythmic patterns.

Partitura original de Vivaldi, (Op. 8 n.º 1, primer movimiento).

A partir del tercer y cuarto compás de la partitura original se crea una sección musical que consiste en la repetición de unos motivos melódicos de tres compases escritos en 5/8:

The image shows a musical score for four instruments: Electric Guitar (E. GTR.), Synthesizer (SYNTH.), Electric Piano (E. PNO.), and Bass (BASS). The music is in 5/8 time and features a repeating melodic motif. The E. GTR. and SYNTH. parts are in treble clef, while the E. PNO. and BASS parts are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The E. PNO. part includes triplet markings (3) under the second and fourth measures of the first two measures of the first staff.

Ciclos, “Paraíso remoto”, min 06:10-06:14

Los cuatro motivos musicales irán apareciendo progresivamente: primero realizará el bajo una introducción de veintiún compases con la batería, después aparecerá el motivo del sintetizador, después el del piano eléctrico y finalmente el motivo de la guitarra eléctrica. La reelaboración del motivo original en 5/8 hace que la cita original no sea fácilmente reconocible. Por otro lado la superposición de distintas figuras rítmicas, sobre todo en la segunda parte de cada compás, y la repetición constante de estos cuatro motivos musicales parece hacer una referencia a compositores minimalistas como Terry Riley. Vemos como a la partitura de Vivaldi se le ha despojado gran parte de su sentido original: a partir de unos motivos se crea un fragmento musical nuevo, que si bien hace referencia a este concierto para violín, reubica éste dentro de la esfera del rock progresivo y hace al mismo tiempo alusión a una corriente musical del S. XX como es el minimalismo, alejándose totalmente desde el punto de vista melódico, rítmico y estructural del original.

Con este análisis de los distintos tipos de manipulación de la obra de Vivaldi hemos podido comprobar como la intención de Canarios va mucho más allá que la de “agradar a los padres” o la de intentar “elevar” estéticamente este disco acercándose a la figura de un compositor del barroco. Canarios plantea un proceso dialéctico en el que las esferas de la música académica y de la música popular se encuentran confrontadas a diferentes niveles, a veces en mayor o menor medida, y de cuya confrontación surge algo totalmente nuevo. Creemos que ésta se puede

explicar muy bien, como hemos apuntado anteriormente, por la necesidad de “expresar y resolver, aunque sea mágicamente, las contradicciones que permanecen ocultas o sin resolver en la cultura parental”.

Canarios han usurpado la obra de Vivaldi, y emplean estrategias propias de compositores académicos del S. XX; pero el modo de expresión, la intención crítica social y el vehículo de transmisión empleado no es de la academia, sino el de una parte de la juventud española que se encontraba precisamente en el fin de un “ciclo” y abriendo las puertas de otro en el año 1975.

Con estas adaptaciones no se sabe en realidad a quién pertenecen estas “cuatro estaciones”. En este proceso de bricolaje se ensamblan figuras y objetos de distinta proveniencia, en el que todos ellos, aunque a primera vista autónomos e independientes, no dejan de ejercer una influencia y de modificarse mutuamente, produciéndose una convivencia que los totaliza y los renueva. Podríamos decir que *Ciclos* se parece en cierto modo a los *collages*, los cuales, según Louis Aragon:

Se parecen bastante a ese conjunto del que nace un nuevo objeto, pero no un ser-objeto... a primera vista. Es decir, en la medida en que se trata de un trompe-l'oeil, donde lo pintado, lo fingido, se apoya sobre el objeto pegado, toma en el objeto pegado un pasaporte para la realidad, un visado para la realidad⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Aragon, Louis: *Los colages*, proyecto editorial “el espíritu y la letra” nº 8, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 110.

*Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de
Tío Pepe, Diego el del Gastor, a la guitarra, y la
Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo el compás, y
dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan
por ese cuerpecito?*

Smash

5. ISOMORFISMO EXPRESIVO EN LOS COMIENZOS DEL POP-ROCK Y EL ROCK PROGRESIVO EN ESPAÑA

Cuando observamos los comienzos del pop-rock en España, y el consecuente desarrollo del rock progresivo, vemos que no solo se importa un género musical foráneo, sino que éste acontece de un modo dialéctico entre los elementos estilísticos de los distintos subgéneros de la música pop-rock y los elementos estilísticos de lo que se considera el “patrimonio musical español” y sus estereotipos. Abordar e intentar explicar de qué manera acontece este proceso se hace necesario para entender mejor el desarrollo del género y tener una visión más completa. Con este capítulo también queremos subrayar, a través de la revisión de distintos casos, que el pop-rock en España no se realiza durante los años sesenta y setenta solamente con una vocación imitadora. A partir del concepto de isomorfismo expresivo en lo musical, desarrollado por Motti Regev, ampliaremos la terminología de este proceso que, desde nuestro punto de vista, no siempre acontece con la misma intensidad, por lo que nos referiremos a isomorfismo expresivo homogéneo e isomorfismo expresivo heterogéneo.

5.1 Aculturación, hibridación, transculturación y entramado cultural

Enrique Cámara de Landa dedica un interesante capítulo en su libro *Etnomusicología*⁴⁸¹ a exponer los principales estudios realizados sobre los procesos de cambio en las prácticas musicales. Aunque se centra básicamente en las músicas de tradición oral y en aquellas consideradas como tradicionales, los marcos teóricos propuestos para estos estudios nos pueden servir para explicar los cambios y transformaciones en la música pop-rock.

Uno de los primeros términos que se empleó para designar estos procesos de cambio fue el de aculturación, el cual quedó definido en 1936 como un proceso que “comprende los fenómenos que resultan de contactos entre grupos de individuos de culturas diferentes, con consecuente cambio en los patrones culturales de uno o de ambos grupos”⁴⁸². Este término presenta dificultades desde el punto de vista conceptual y será puesto en duda por Margareth Kartomi en su célebre artículo “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”. Para Kartomi resulta difícil defender que exista ninguna música que se pueda considerar autónoma, que no haya sido “síntesis de más de una influencia cultural”, por lo que es un sinsentido referirnos a músicas “aculturadas”, como si pudieran existir otras músicas que no lo fueran:

Conflicto y cambio forman parte de la naturaleza de la realidad, incluso en sociedades aparentemente atemporales y estáticas. En la medida en que trabajamos bajo la falsa premisa de que existe algo así como una línea de tradición musical “pura” e “incontaminada”, por un lado, y una “aculturada” y “adulterada”, por el otro (implicando con ello que la primera es más valiosa que la segunda), tendremos que rechazar todas las músicas que existen⁴⁸³.

Para esta autora tampoco el término hibridación, que es empleado con asiduidad, sería adecuado. Por un lado, esta palabra alberga ciertas connotaciones

⁴⁸¹ Cámara de Landa, Enrique: *Etnomusicología*, Madrid, Colección Hispana Textos, ICCMU, 2004, pp. 217-262.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 218.

⁴⁸³ Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, *Las Culturas Musicales*, F. Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 361-362.

negativas y, por otro, subraya más “el parentesco de la música con sus antepasados” que el resultado musical, el cual representa en realidad el objeto de estudio. Kartomi propone tres términos que quizá sean más aceptables para definir estos procesos musicales: “síntesis musical”, “sincretismo musical” y “transculturación musical”, ya que estos están libres de connotaciones negativas y describen mejor estos procesos. El término de “transculturación musical” ya fue acuñado en los años cuarenta por el musicólogo cubano Fernando Ortiz.

Al término hibridación el musicólogo Gerhard Steingress, como explica Cámara de Landa, le otorgará un nuevo matiz al definirlo como hibridación transcultural y al contemplar la posibilidad de que éste pueda ser definido cuando el proceso concluye en la consolidación de un género, siendo así un “proceso de transformación de tradiciones populares en el punto de intersección de distintas culturas”⁴⁸⁴.

El principal obstáculo o crítica que presentan estas definiciones es el tener que tratar la idea de cultura como entidad autónoma, es decir, suponer que existen rasgos consolidados que pueden definir una cultura como tal. Una crítica muy similar a la que realizó Kartomi al concepto de aculturación, fue realizada por Josep Martí al término de transculturación⁴⁸⁵. Para Martí, este término sigue albergando el presupuesto de que existe una cultura musical definida asociada con un grupo étnico o una sociedad, ya sea la propia de un estado, nación o región. Términos como cultura musical catalana, o cultura musical occidental, son sumamente discutibles y difíciles de definir; además, detrás de todos ellos parece esconderse una postura esencialista que solo puede servir para oscurecer nuestro objeto de estudio⁴⁸⁶. Para este musicólogo aplicar el concepto de transculturación a los procesos de cambio en las músicas populares urbanas como el pop-rock, el jazz, o la música new age resulta aún más difícil ya que este término implica “la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento”. Para Martí, músicas como la new age no se pueden describir por este proceso pues, en cierto modo, derivan de un caldo de cultivo previo; no aparecen de

⁴⁸⁴ Cámara de Landa, Enrique: *Etnomusicología...*, pp. 224.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁸⁶ Martí, Josep: “Transculturación, globalización y músicas de hoy” [en línea], *Revista transcultural de música*, 8, 2004, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [Consulta: 28 junio 2015].

repente como un elemento externo, sino como “la continuación lógica de unos estilos que ya habían arraigado en España”. Martí considera que este proceso se puede explicar mejor con el concepto de “entramado cultural”, el cual no está ligado a las culturas nacionales, sino que “está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural”, resultando un “conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos”. Estos entramados culturales estarían así dotados de autonomía y se encontrarían al margen de las culturas nacionales⁴⁸⁷.

Pensamos que el concepto de entramado cultural sirve para explicar el desarrollo de ciertos subgéneros musicales derivados de la música pop-rock y la producción musical de ciertos conjuntos musicales en nuestro país. Conjuntos españoles que podríamos inscribir dentro de los subgéneros del beat, el heavy metal, el punk o el grunge, solo por citar algunos, comparten prácticamente los mismos elementos culturales que otros conjuntos de Francia, Estados Unidos o Dinamarca. Seguramente un francés que escuche la canción “Serenade”, del segundo disco del grupo madrileño Dover, si no es capaz de reconocer el leve acento español que tiene la cantante en inglés, no podrá decir con certeza de qué país es originario el grupo. La armonía de la canción, el ritmo, la instrumentación, la técnica instrumental y vocal, y el resto de elementos musicales, como otras formas paramusicales de expresión, son comunes a muchas de las canciones de cualquier otro grupo de la escena de Seattle de finales de los años noventa⁴⁸⁸. Tampoco el videoclip promocional de esta canción da pistas sobre el origen del grupo: la vestimenta, corte de pelo, instrumentos y gestualidad de los músicos son comunes a los de cualquier videoclip de cualquier grupo de Estados Unidos o Alemania que realicen este estilo de música. Incluso los lugares que se han escogido parecen evitar cualquier

⁴⁸⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴⁸⁸ Philip Tagg incluye dentro de estas formas paramusicales de expresión: sonidos paramusicales (aplausos, ruidos de campanas, parloteo, ruidos de pájaros...); lenguaje oral (acento, dialecto, comentarios, letras...); Elementos paralingüísticos (timbre, entonación, tipo de velocidad al hablar...); Idioma escrito (programas, carpetas, instrucciones, títulos...); gráficos (portadas, diseños...); visuales (fotos, decorados...); movimiento (baile, coreografías, saltos...); y localización (club, teatros, auditorios, exterior...). Tagg, Philip: *Music's Meanings*, provisional version (2012-09- 11), p. 174, en www.tagg.org/mmmssp/NonMuso/NonMusoAll.pdf.

referencia que pudiera señalar que está rodado en España: una sala de conciertos, el arcén de una carretera, las calles de una ciudad o el grupo tocando en el campo con las luces de una ciudad al fondo. Este sería un buen ejemplo de lo que Martí llama entramado cultural: los elementos musicales y las formas paramusicales de expresión de la canción “Serenade” no están ligados a ninguna cultura nacional concreta, aunque sí comparten un código sistémico que es común a diferentes grupos sociales, al margen de si estos viven en Gran Bretaña, España, Estados Unidos o Israel.

Es pertinente comentar que este proceso también ha sido analizado desde la perspectiva del imperialismo cultural. Después de todo, en el caso concreto de la música pop-rock, es un género que nace en el seno de los países anglosajones, sobre todo Estados Unidos y Gran Bretaña, y que evidentemente se expande por el mundo bajo el paraguas del peso mercantil internacional que poseen estas dos naciones después de la Segunda Guerra Mundial. Motti Regev explica cómo por ello también ha sido descrito por otros autores como “mcdonalización”, “americanización”, “mcdisneyización” o “cocacolanización”, como un proceso en el que el capitalismo impuesto por estas potencias se impone culturalmente sobre todos los demás estados. Aunque desde otra perspectiva no tan crítica, este proceso se ha puesto en relación con el de la globalización, lo cual no conlleva necesariamente la eliminación de la diversidad cultural del resto de naciones, sino que las transformaría en otras nuevas⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Regev, Motti: *Pop-Rock Music*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 6. Original en inglés: “McDonaldization”, “McDisneyzation” y “Coca-Colanization”.

5.2 The Canaries como ejemplo paradigmático de entramado cultural

Esta idea de entramado cultural también la podríamos emplear para explicar la producción musical de muchos grupos pioneros de la música pop-rock española. Un ejemplo paradigmático, en este sentido, y que nos devolvería al hilo conductor que articula este trabajo, es Canarios. Como hemos visto en la contextualización, desde la formación de Los Ídolos hasta la grabación del disco *Libérate!* el grupo liderado por Eduardo Bautista fue asimilando algunas de las distintas corrientes estilísticas que aparecen en la música pop-rock durante los años sesenta, evitando siempre emplear elementos musicales o formas paramusicales de expresión que pudieran considerarse como españolas. Juan Bethencourt apunta en su artículo *Transculturación e hibridación en el tardofranquismo español. Los Canarios: una banda de rock innovadora y progresista* que este grupo no solo formaría parte del entramado cultural de la música soul de los años sesenta sino que, seguramente, fue la formación que más contribuyó a que se desarrollara dicho entramado en la España de finales de esa década⁴⁹⁰.

Si analizamos la producción de Canarios desde sus primeras grabaciones como Los Ídolos hasta la creación de *Ciclos* podemos ver cómo los elementos que articulan sus distintas propuestas no están tomados de lo que se considera el “patrimonio cultural español”, sino que hacen referencia a los elementos culturales propios de la música beat (hasta el año 1966) y el rock, soul, rock progresivo o psicodelia, a partir de los primeros singles editados en España. Para explicarlo mejor y de un modo más preciso analizaremos la canción “Baby, don’t surprise me”, que se grabó en el año 1965 para su primer disco *Flyng High with the Canaries*, editado en Estados Unidos bajo el nombre de The Canaries⁴⁹¹.

Al analizar los elementos musicales encontramos gran semejanza con el beat anglosajón de grupos como The Hollies, The Beatles o The Dave Clark Five. Como elementos comunes podemos destacar: una estructura sencilla en la que se alternan estrofas, estribillo y puente; el empleo de la acentuación rítmica del segundo y

⁴⁹⁰ Bethencourt, Juan: “Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarios: una banda de rock innovadora y progresista”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, VIII congreso de IASPM, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

⁴⁹¹ La mayoría de canciones o piezas que se citan en este capítulo se pueden escuchar en el siguiente link: <https://open.spotify.com/user/gdguiyer/playlist/1NMYwCBzD0TxOCvDS8XQHE>.

cuarto tiempo del compás (*backbeat*); la realización de armonías vocales; empleo de la armonía tonal, pero también una armonía modal con la introducción de la séptima menor en el acorde de tónica y subdominante modal (tomado del blues); y una instrumentación con guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería (junto a la armónica en este caso). La introducción hace un guiño claro a dos canciones muy célebres de The Beatles. Por un lado, el riff de guitarra, que se repite dos veces antes de que entre el resto de instrumentos, se refiere a la canción “Ticket to ride”, como podemos comprobar si comparamos las dos transcripciones:

The Canaries, “Baby, don’t surprise me”, min 00:00-00:09.

The Beatles, “Ticket to ride”, min 00:00-00:08.

En ambos casos, el riff de guitarra se realiza sobre el acorde de tónica y la entrada del resto de instrumentos viene precedida por la de la batería en el cuarto

tiempo del segundo compás, siendo en el caso The Canaries un golpe de caja y en el de The Beatles un redoble. Por otro lado, la aparición de un motivo que dura un compás, interpretado por la armónica, y el tipo de acompañamiento que realiza la batería, con la acentuación del segundo y cuarto tiempo con el golpe de caja, también recuerda a la introducción de “I should have known better”:

The image shows a musical score for the song "I should have known better" by The Beatles. It consists of four staves: HARM. (Harmonica), A. GTR. (Acoustic Guitar), BASS, and DR. (Drums). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Harmonica part features a repeating pattern of chords: SOL (G4), RE (E4), SOL (G4), RE (E4), SOL (G4), RE (E4), SOL (G4), RE (E4). The Acoustic Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part plays a simple bass line. The Drums part features a pattern of eighth notes with 'x' marks indicating accents on the second and fourth beats.

The Beatles, “I should have known better”, min 00:00-00:07.

La instrumentación, el texto en inglés con una letra en torno al desamor, el tipo de armonización de los coros en el puente o el modo de cantar de Eduardo Bautista son otros de los muchos elementos que podríamos encontrar en otras canciones de grupos beat. Pero uno de los elementos musicales de esta canción que hace una referencia más directa a este estilo musical es la sección final del puente: la voz realiza sobre el acorde de dominante un arpeggio entonando un “ah” que está tomado directamente de la canción “Twist and Shout”, versionada por The Beatles en su primer disco *Please Please Me*, que fue una de las canciones más famosas de la década de los sesenta. También la cadencia, en la que se alcanza cromáticamente el acorde de tónica desde el de dominante a ritmo de tresillos, está tomado, casi literalmente, de la coda final de la versión de The Beatles, como podemos apreciar claramente en las siguientes transcripciones:

VOICE

E. GTR. $F A^7$ $F A^7$ $F A^{\#7}$ $S O L^7$ $S O L^{\#7}$ $L A^7$

BASS

DR.

The Canaries, “Baby, don’t surprise me”, min 01:28-01:38

VOICE

E. GTR. $L A^7$ $L A^7$ $L A^{\#7}$ $S i^7$ $D o^7$ $D o^{\#7}$

BASS

DR.

The Beatles, “Twist and shout”, min 02:18-02:26

Pero, no solamente los elementos musicales que configuran estas canciones son comunes. Si analizamos formas paramusicales de expresión, como las fotos promocionales, las carpetas de los discos y los propios nombres de los grupos, vemos multitud de elementos similares. Canarios fueron promocionados en EEUU con el nombre de The Canaries, mostrando similitud con otras formaciones inglesas y estadounidenses, no solo al ser un nombre en inglés, sino al llevar el pronombre “the” (The Kinks, The Rolling Stones, The Remains o The Hollies). También hay un juego de palabras que hace referencia a un animal o insecto, como hicieron The Beatles, The Byrds, The Monkeys o The Tomcats.

Formas paramusicales de expresión como la gestualidad, el vestuario o el tipo de peinado son también características muy importantes que servirán para definir los nuevos géneros musicales. Por ello, si comparamos fotos promocionales de grupos beats de estos años, con las que realizaron The Canaries durante su

estancia en EEUU, vemos que la similitud es muy grande. Comparando fotos de grupos ingleses como The Beatles —que evidentemente son el referente para muchas de estas bandas— o the Hollies con los de bandas americanas como The Remains, italianas como Equipe 84 o españolas como Los Bravos o The Canaries, podemos observar multitud de elementos visuales comunes. Al observar las cuatro fotos que presentamos más abajo —y si The Beatles no fueran tan célebres— seguramente nadie podría decir cuál de las bandas es oriunda de Inglaterra, España o Italia; todas comparten elementos culturales que no están solamente adscritos a la cultura anglosajona, sino elementos que conformarían el entramado cultural de la música beat.



The Canaries, 1965 (España)



The Remains, 1965 (EEUU)



The Beatles, 1964 (Inglaterra)



Equipe 84, 1964 (Italia)

Para los siguientes análisis utilizaremos un cuadro con dos columnas: en una de las columnas colocaremos tanto los elementos musicales como las formas paramusicales de expresión que pertenecen al género de la música pop-rock; en la otra se deberían colocar los elementos que podríamos relacionar con lo que se considera estereotipos musicales españoles, término que es empleado por Celsa Alonso⁴⁹². En este caso podemos comprobar como en “Baby don’t surprise me” no hay ningún elemento que pudiéramos incluir en la columna reservada para los elementos nacionales:

The Canaries, “Baby, don’t surprise me”

	Elementos del pop-rock/beat	Estereotipos españoles
Armonía	Empleo de la armonía tonal, pero también una armonía modal con la introducción de la séptima menor en el acorde de tónica y subdominante modal	
Instrumentación	Guitarras-eléctricas, bajo-eléctrico, armónica, pandereta y batería.	
Texto	Texto cantado en inglés.	
Ritmo	4/4 y ritmo de batería con la acentuación del tiempo débil (<i>backbeat</i>).	
Técnica instrumental-vocal	Imitación de la forma de cantar de John Lennon. Guitarras eléctricas tocadas con plectro. Técnica instrumental del <i>bending</i> .	
Elementos visuales	Corte de pelo de los músicos, vestimenta e instrumentos (Gretsch, Fender).	

⁴⁹² Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, pp. 205-231.

5.3 Isomorfismo expresivo en el pop-rock español

Muchos otros grupos españoles e intérpretes como Los Mustang, Los Bravos, Mike Ríos o Pan y Regaliz, desarrollarán en distintas épocas algún subgénero de la música pop-rock cuyos elementos musicales y culturales no relacionamos con lo que se considera el “patrimonio” musical y cultural español. Ahora bien, ¿significa esto que toda la producción musical de pop-rock española durante la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta se puede explicar en estos términos? ¿No se produjo en España ninguna intersección entre los elementos culturales de estos entramados culturales con otros que podríamos considerar españoles?

Si analizamos con detenimiento la producción española de pop-rock durante sus comienzos y su desarrollo hasta la llegada del rock progresivo podemos constatar que existen multitud de ejemplos en los que los elementos musicales que podríamos considerar españoles tienen un peso muy importante a la hora de configurar el estilo musical de estas formaciones o de algunas de sus canciones. El trabajo realizado por bandas como Los Brincos, Los Relámpagos, Triana o Fusioon no se podría entender si no hubieran sido realizadas dentro de nuestras fronteras⁴⁹³.

Con esto no dejamos de estar de acuerdo con Martí en que la producción de muchos grupos de pop-rock españoles durante la década de los sesenta o setenta — como es el caso de Canarias— se explica muy bien por medio del concepto de entramado cultural. No fue necesario que Canarias o Los Bravos hubieran nacido en Liverpool para realizar música beat, al igual que Julian Bream puede realizar unas grabaciones excelentes de las composiciones de Francisco Tárrega o Alicia de Larrocha de las sonatas de Mozart. Pero, por otro lado, temas como “Flamenco” de Los Brincos, “El Garrotín” del grupo Smash, “Ya se van los pastores” de Fusioon o algunas secciones de *Ciclos*, nos demuestran que el papel que juegan algunos elementos que se han configurado como estereotipos nacionales son tan importantes como los elementos musicales del entramado cultural de la música pop-rock, ya sea en mayor o menor medida, como veremos en el análisis que realizaremos más adelante.

⁴⁹³ Aunque esto no impide que grupos no españoles o hispanos también realicen canciones en las se pueden encontrar rasgos estilísticos de los estereotipos musicales españoles (The Tomcats, Carmen, Love...).

Llegados a este punto nos tenemos que preguntar cómo podemos definir este proceso, pues encontramos que el término transculturación musical es insuficiente, ya que no se trata de sincretismo entre lo que podríamos definir como dos culturas definidas: la del pop-rock, como género anglosajón, y la de la cultura española; como señalaba Martí, surgen multitud de problemas para definir qué es la cultura española, o cultura anglosajona, como algo autónomo. Por otro lado, el término entramado cultural no cubre todas las manifestaciones de la música pop-rock que se realizó, y se realiza, en nuestro país.

Creemos que, para definir este proceso, nos podríamos valer del concepto desarrollado por el musicólogo israelí Motti Regev que denomina isomorfismo expresivo. Originalmente esta expresión se empleó para analizar procesos como la institucionalización de la escolarización masiva a nivel mundial⁴⁹⁴, que él aplicará en general a la música pop-rock y sus subgéneros:

Isomorfismo expresivo es el proceso a través del cual elementos singulares nacionales se estandarizan, de manera que elementos culturales de diferentes naciones, o de un sector social prominente de ellas, proceden a componerse de formas expresivas, elementos estilísticos y parámetros estéticos similares (aunque no idénticos). Es el proceso a través del cual la peculiaridad cultural se construye por medio de adoptar, adaptar, ajustar, incorporar y legitimar mecanismos creativos, elementos estilísticos, géneros y formas artísticas de modelos internacionales⁴⁹⁵.

Creemos que este término puede ser muy útil, pues explica cómo lo que llama Martí entramado cultural de la música pop-rock servirá de modelo internacional. Los elementos considerados como nacionales serán readaptados y

⁴⁹⁴ Ramírez, Francisco, Ventresca, Marc: "Institucionalización de la escolarización masiva: isomorfismo ideológico y organizativo en el mundo moderno", *Revista de Educación*, n° 298, 1992, pp. 121-139.

⁴⁹⁵ Regev, Motti: *Pop-Rock...*, p. 11. Original en inglés: "Expressive isomorphism is, then, the process through which national uniqueness is standardized so that expressive culture of various different nations, or of prominent social sectors within them, comes to consist of similar –although not identical– expressive forms, stylistic elements, and aesthetic idioms. It is the process through which expressive cultural uniqueness is constructed by adopting, adapting, adjusting, incorporating, and legitimating creative technologies, stylistic elements, genres, and forms of art derived from world models".

modificados en este proceso por los elementos estilísticos del estilo internacional. No es que nos encontremos ante la modificación de una cultura nacional definida, sino ante un modelo que reelabora elementos culturales, ya sean musicales o paramusicales, que se pueden considerar peculiares de una nación o región.

En buena parte del rock progresivo español se asimilan elementos estilísticos de ese entramado cultural junto con la incorporación de características y elementos que podríamos considerar peculiares de España —en general— o de alguna de sus regiones. Aunque en nuestro país también se realizará un pop-rock y un rock progresivo con cierta vocación imitadora que evitará hacer referencias o guiños a estereotipos españoles, ya desde sus inicios encontramos este proceso de hibridación que se puede definir bajo el concepto de isomorfismo expresivo. Incluso Motti Regev hace referencia al rock progresivo español, concretamente a la variante del rock andaluz:

La variante española del rock progresivo durante los años setenta incluía un conjunto de grupos a los que se les ha denominado como rock andaluz. En él se incluían grupos como Triana, Guadalquivir, Alameda y Medina Azahara, entre otros, los cuales entrelazaban elementos del flamenco dentro de, lo que aparte de esto, era un trabajo típico de rock progresivo⁴⁹⁶.

5.3.1 El concepto de patrimonio y los estereotipos musicales españoles

Llegados a este punto nos tenemos que preguntar cuáles son los elementos singulares nacionales a los que se refiere Regev y si es apropiado hablar en estos términos. Lo primero que hay que aclarar es que cuando tratamos la cuestión de lo “español” no queremos defender una postura esencialista. Aunque, por ejemplo, la “cadencia andaluza” sería un estereotipo musical español, no pensamos que forme parte de la idiosincrasia de todos los nacidos en este país, ni que sea del gusto de todos ellos. Pero sí creemos que para desarrollar el análisis de esta cuestión se hace

⁴⁹⁶ Regev, Motti: *Pop-Rock...*, p. 38. Original en inglés: “Spain’s variant of 1970s progressive rock included the cluster of bands that are sometimes referred to as rock andaluz. It included bands like Triana, Guadalquivir, Alameda, and Medina Azahara, among others, who weaved elements of flamenco into their otherwise typical performances of progressive rock”.

necesario tener en cuenta lo que la gente “cree poseer”, es decir, lo que Cámara de Landa describe como concepto tradicional de patrimonio, “ya sean éstas las reglas consensuales de creación, recreación, interpretación, fruición musical, como los resultados de su aplicación”⁴⁹⁷. Este concepto de patrimonio no es esencialista pues, además de que no se puede defender la pureza de ningún elemento cultural, analizaremos estos elementos como propios de una cultura solamente en un momento determinado. De esta manera, pensamos que el empleo de la “cadencia andaluza” en una canción publicada en los años sesenta podía ser considerada entonces y reconocida por muchos españoles como algo propio, pero no pretendemos señalar que esto pueda seguir siendo así al cabo de cincuenta años. Todo dependerá de los elementos culturales que los españoles quieran ver como propios, o incluso de si España sigue existiendo como Estado-nación dentro de medio siglo.

Celsa Alonso, en su trabajo *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ha intentado dar respuesta o, al menos, analizar cuáles son los rasgos o elementos que podrían definir lo que se considera como cultura musical española y cómo se va fraguando el proceso por el cual se construye la supuesta identidad nacional. Al igual que la autora, entendemos que todas las identidades nacionales son construidas, englobando símbolos y rituales a través de una “tradición inventada”⁴⁹⁸. Pero también pensamos que, por el hecho de que esta sea inventada y sea una abstracción, no deja de tener una influencia real. La identidad, por tanto, se configurara como un código reconocible para un grupo de personas o un grupo social. El musicólogo Boris Gasparov, como explica Celsa Alonso, huye de una aproximación esencialista pero defiende que aquello que se llama “estilo ruso” o “música rusa” puede ser definido, es decir, existen rasgos melódicos, armónicos o rítmicos que podemos asociar a esta música y se han configurado como tales, aunque estos rasgos no siempre tengan una procedencia clara y se hayan tomado prestados de otras culturas, consciente o inconscientemente⁴⁹⁹. Por esta razón, pensamos que no tiene la menor importancia

⁴⁹⁷ Camara de Landa, Enrique: *Etnomusicología...*, p. 253.

⁴⁹⁸ Alonso, Celsa: “Nación, política y cultura”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et álíi, Madrid, ICCMU, 2010, p. 26.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 48.

si los elementos supuestamente españoles son auténticos o no, si la cadencia andaluza tiene su origen en músicas del norte de África, o si el chotis o la habanera “nacieron” en la Península. Lo que importa es que algunos rasgos musicales, ciertas estructuras armónicas, escalas melódicas, instrumentos, patrones rítmicos, vestimentas e, incluso, cierta gestualidad son asociados y han quedado configurados como propios de los españoles o de alguna de las distintas regiones de España. Son elementos que van mutando con el tiempo, que aparecen y desaparecen, pero que muchos españoles “creen poseer”, aunque haya sido solo en una época determinada. Estos “estereotipos nacionales”, tal y como los denomina Celsa Alonso, serán introducidos y readaptados dentro de este nuevo modelo o código que configura el entramado cultural de la música pop-rock, produciéndose el isomorfismo expresivo que describe Motti Regev.

Desde los comienzos del pop-rock en España encontramos esta intención, como ya hemos apuntado; grupos como Los Brincos, Los Relámpagos, Los Sonor, o Los Ángeles pretendieron que su música sonara “española”. Creemos errónea la percepción que se tiene de que el comienzo del pop-rock en nuestro país y durante su desarrollo en los años sesenta no superaría una supuesta “fase embrionaria, en la que grupos como Los Brincos, Los Bravos o Los Salvajes no terminan de separarse de las influencias foráneas”⁵⁰⁰, pues nada estará más alejado de la realidad. Desde los comienzos de la música pop-rock en España surge esta necesidad de negociar una supuesta identidad española a través de esta música, como ya han apuntado Celsa Alonso⁵⁰¹ y Eduardo García Salueña⁵⁰².

En los años setenta y durante el desarrollo del rock progresivo esta preocupación por realizar una música pop-rock que pueda considerarse como española seguirá siendo importante. Así, encontramos que componentes del grupo Crack manifestaron su intención de desarrollar un estilo que definían como “rock ibérico”⁵⁰³, o a Alfredo Carrión comentando de la siguiente manera su disco *Los*

⁵⁰⁰ Del Val, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 145, Madrid, CIS, 2014, pp. 151-152.

⁵⁰¹ Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253.

⁵⁰² García Salueña, Eduardo: “El rock español desde sus inicios...”, pp. 25-38.

⁵⁰³ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 256.

andares del alquimista: “mi música es genuinamente española, por la armonía, por las cadencias y por el sesgo melódico de la mayoría de sus temas. Eso sí, no es la música española tónica, ni siquiera la más conocida”⁵⁰⁴. ¿Cuál es la “música española tónica” a la que se refiere Carrión? Esta es una pregunta muy difícil de contestar, pero lo que queda claro es que para él —al igual que para los componentes de otros grupos como Los Relámpagos o Los Brincos— existe una idea de cómo suena la música española, una música que, de algún modo, les pertenece (aunque estas percepciones sean en ocasiones diferentes o contrapuestas).

Seguramente lo que Carrión considera música tónica española, como apunta García Salueña, sea la música marcada por el carácter andaluz y el flamenco. Como señaló Calvo Serraller, es seguramente Andalucía, o mejor dicho algunos elementos seleccionados de ésta, la región que más contribuyó a moldear la imagen tónica de lo hispano⁵⁰⁵. Celsa Alonso explica que el “andalucismo”, formado por estos elementos seleccionados e idealizados del folclore y la música de los gitanos de la Baja Andalucía, se irá convirtiendo a lo largo del siglo XIX en la imagen de una España idealizada, en lo que Josep Martí define como “cultura representativa”⁵⁰⁶. Esta cultura representativa está evidentemente formada por “elementos culturales limitados y seleccionados tanto por los españoles como por los europeos”⁵⁰⁷; también marcará el estilo de compositores españoles como Isaac Albéniz, Enrique Granados o Francisco Tárrega, y el de las obras de compositores extranjeros cuando pretendieron plasmar musicalmente nuestro país (por ejemplo, la ópera *Carmen* de Georges Bizet). Estos compositores no solo participaron de esta imagen idealizada, sino que se convertirán, al mismo tiempo, en amplificadores y recreadores de ésta⁵⁰⁸.

El andalucismo y el casticismo, que se consagrará en el siglo XIX como cultura representativa española, también será introducido, readaptado y resignificado en la producción de muchos grupos de pop-rock de la década de los sesenta, configurándose como un ejemplo de isomorfismo expresivo.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁰⁵ Alonso, Celsa: “La construcción de España..”, p. 64.

⁵⁰⁶ Martí, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés, Deriva Editorial, 2000, pp. 167-168.

⁵⁰⁷ Alonso, Celsa: “En el espejo de...”, p. 89.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

Encontraremos dos estrategias principales para realizar este pop-rock “a la española”: por un lado, se introducen elementos musicales y paramusicales del “patrimonio” español en canciones de nueva composición; y, por otro, se realizan versiones de canciones o piezas pertenecientes a los géneros musicales que se han consagrado como españoles (pasodoble, chotis, copla o versiones de algunas piezas de compositores académicos españoles).

Como ejemplos de formaciones que grabaron canciones en las que estereotipos de lo español se funden con elementos del pop-rock a mediados de los años sesenta podemos citar distintos casos: Los Brincos introdujeron referencias al flamenco y emplearon estructuras armónicas basadas en la cadencia andaluza en temas como “Flamenco” (1965) o “Nadie te quiere ya” (1967); Los Pekenikes en “La gitana” (1965) y “Tiempo y ritmo” (1967); el conjunto originario de Granada Los Ángeles cosecharon cierto éxito en el año 1966 con la canción “Canto a lo español”, donde explotan, como hicieron Los Brincos, un estilo “aflamencado”; el grupo barcelonés Los Cheyenes grabaron en el año 1965 la canción “Válgame la macarena”; otro grupo catalán, Los Gatos Negros, grabaron la canción “Mari Lola” (1965); y Los Roberts, “Ave María Lola” (1966).

También son numerosos los ejemplos de formaciones que optaron por adaptar piezas y canciones musicales que ya formaban parte de ese “patrimonio” musical español: Los Pekenikes, obtuvieron un éxito de ventas en el año 1962 realizando una versión del chotis “Madrid” (compuesto originalmente por el compositor mexicano Agustín Lara), también realizaron “El vito” (1964), “Los cuatro muleros” (1964), “El soldado de levita” (1964) y “El tururururú (La tía vinagre)” (1965); Los Relámpagos realizaron varias versiones de temas de compositores académicos españoles como Albéniz, Falla o Joaquín Rodrigo y de temas populares como “Himno a Valencia” (1965), “Dos Cruces” (1965), “María Dolores” (1965), “Luna de España” (1965), “Hay quien dice de Jaén” (1965), “Nit de Llampecs”, “La leyenda del beso” (1965), “Noches de Andalucía” (1965) o “Alborada gallega” (1966); el grupo madrileño Los Sonor realizaron una versión del pasodoble “El relicario”, editado en el año 1962 como “El relicario twist”, “Malagueña” (1963) y “Los cuatro muleros” (1964); el grupo Micky y los Tonys (en el que un joven Fernando Argenta tocaba la guitarra), graban en su primer EP la canción “En un pueblecito español” (1963) inspirada en la canción que popularizó Joselito “En un

pueblito español”, y realizaron una versión de la canción “Zorongo gitano”, y “Las lagarteranas”, procedente de la zarzuela *El huésped del sevillano*, publicada en el año 1964 junto a una versión de la canción “La luna y el toro”; Los Tomcats, grupo de origen inglés afincado en España, grabaron una versión de la copla de Rafael de León “A tu vera” en 1965; el grupo vasco Los Ágaros publicaron “Dos cruces” y “Dama de España” (1964); Los Continentales editaron “Don Quijote” (1964), que también fue grabada por Los Estudiantes en 1964; Los Beta Quartet realizaron una versión de “El Porompompero” y de “Ojitos traidores” en 1965; y Los Cuatro Jetz publicaron “Zorongo” (1964) y “María de la O” (1965).

Al escuchar estos ejemplos podemos comprobar que las distintas formaciones pretendieron marcar la producción pop-rock con un carácter español. Tomaron los códigos culturales de la música pop-rock pero los moldearon con otros que ellos “creían poseer”, como explica la musicóloga Celsa Alonso:

[...] tales estereotipos sonoros estaban asentados en la cotidianidad de los españoles, ligados a elementos etnosimbólicos definidos, superaban algunas barreras socioculturales, eran distribuidos a través de los medios de la cultura de masas, apelaban a necesidades emocionales, actitudinales y perceptivas (es decir, reales) del público, tenían connotaciones positivas respecto al colectivo al que pretendían significar en tanto elementos simbólicos y autorreferenciales, y contribuyeron a la extensión de ciertas mitologías nacionales; pero no necesariamente porque existiera una relación sustancial entre el sonido español y la cultura española —es decir, entre símbolo y significado— sino quizá porque, en algún momento, muchos españoles decidieron que fuera así⁵⁰⁹.

En el caso del rock progresivo encontraremos en muchos casos la misma intención, valgan como ejemplos los antes citados del grupo Crack y de Alfredo Carrión. Aunque, por otro lado, surgirá en la prensa musical de los años setenta y ligado al rock progresivo español el concepto de “rock con raíces”. Como señala Eduardo García Salueña, el periodismo musical y distintos sellos discográficos pretendían con esta etiqueta promocionar elementos regionalistas y así alejarse de la idea de cultura representativa española, que había sido muy explotada por el

⁵⁰⁹ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, p. 230-231.

régimen franquista⁵¹⁰. García Salueña demuestra en su tesis doctoral cómo muchos de los grupos de rock progresivo del noroeste español realizaron un acercamiento a este subgénero por medio de elementos locales, buscando expectativas de mercado dentro de sus comunidades⁵¹¹. Según García Salueña los recursos para enfatizar este carácter diferenciador dentro del conjunto de España serían: la utilización de instrumentos considerados tradicionales; el uso en los textos de los dialectos; y referencias a elementos culturales y a lo considerado como folklore propio de cada región. Los casos del grupo Asturcón en Asturias⁵¹², Ibio en Cantabria, o Imán en Andalucía, son ejemplos paradigmáticos.

García Salueña ha visto cuatro áreas geográficas principales —que coinciden en gran medida con las señaladas por Barroso Rivera⁵¹³— que muestran características diferenciadoras: la zona catalana-levantina, con un equilibrio entre las melodías de carácter hispano, ritmos y armonías de procedencia jazzística, una estética académica más acentuada y la asimilación de elementos del repertorio de las coblas; la zona de Andalucía, en la que se entretujan elementos del flamenco, el rock, el blues y el jazz; el centro peninsular, caracterizado por desarrollar un estilo más cercano al rock duro y con elementos folclóricos diversos de todo el país, al actuar la capital de España como centro neurálgico; y la franja norte, presentando elementos de la estética celta⁵¹⁴. En mi opinión, es muy difícil delimitar la producción musical de rock progresivo español, según características ligadas a zonas concretas, aunque siempre se puede hacer una delimitación geográfica para acotar zonas de influencia y éstas pueden servir para facilitar el estudio de su producción musical. Si bien son acertadas las referencias regionalistas propias de este “rock con raíces” descritas por García Salueña, encontramos que la mayoría de las características que se han señalado para un área geográfica se pueden encontrar en grupos de rock progresivo de otras regiones: el grupo madrileño Granada incluirá gaitas y elementos folclóricos considerados propios del norte de España en su disco *Valle del Pas* (1978); la influencia del jazz la encontramos no solo en bandas

⁵¹⁰ García Salueña, Eduardo: “Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº 2, Madrid, SEDEM, 2009, p. 594.

⁵¹¹ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 519.

⁵¹² García Salueña, Eduardo: “Rock Progresivo e identidades...”, pp. 591-602.

⁵¹³ Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de...*, pp. 19-21.

⁵¹⁴ García Salueña, Eduardo: “Rock Progresivo e identidades...”, pp. 594-595.

provenientes de Cataluña, sino que es una influencia casi común en bandas de rock progresivo del resto de España, al igual que las referencias a la música académica, como es el caso del trabajo de Canarios y Vega; y las dos bandas más célebres del rock progresivo del norte y noreste de España, Crack y Bloque, no harán referencias a lo que se supone que es la estética celta; aunque sí es cierto que Andalucía será una región en la que los elementos considerados propios del flamenco homogeneizaron el trabajo de muchos grupos de rock progresivo. De hecho se acuñará la etiqueta de “rock andaluz” para referirse a grupos que, como Smash, Gong, Alameda, Imán o Triana, mostraban una gran influencia del flamenco y del considerado como folclore de Andalucía.

Resulta también difícil defender que estos elementos del folclore andaluz y el flamenco sean sólo características propias de los grupos que provienen del sur de España, pues encontramos que lo “andaluz”, que como hemos visto se ha consolidado como cultura representativa española durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, aparecerá como elemento común en grupos de rock progresivo provenientes de todo el territorio nacional. Juan Carlos Calderón, músico cántabro, con su disco *Solea* (1978) recurrirá al flamenco y a la figura del cantaor Enrique Morente para configurar un trabajo en el que aparecen también elementos del rock progresivo, la música académica y el jazz. Granada, grupo madrileño con el que colaborará el *tocaor* Manolo Sanlúcar, publica el disco *Hablo de una tierra* en el año 1975, que podríamos incluir en la vertiente del rock andaluz. Guadalquivir —grupo también madrileño, aunque con dos integrantes de Andalucía— realizaron su primer disco homónimo en 1978 y fue considerado por aficionados como un disco de rock andaluz. El grupo de rock progresivo catalán Música Urbana también empleará elementos provenientes del flamenco y del folclore de Andalucía en su primer disco homónimo publicado en 1976; el grupo Vega, proveniente de Madrid y cuyo líder era el guitarrista nacido en Extremadura Tomás Vega, realizó también un trabajo que se etiqueta como rock andaluz, en los que la guitarra flamenca, las referencias a la música académica de Albéniz y Granados y elementos del jazz toman protagonismo. Tampoco debemos olvidar que, de hecho, fue el *tocaor* navarro Agustín Castellón Campos, más conocido como Sabicas, uno de los impulsores de este proceso en el que la música pop-rock y el jazz “dialogan” con el flamenco; el disco *Rock Encounter*, grabado en Estado Unidos en el año 1966 —en el

que Sabicas colabora con el guitarrista de jazz-rock Joe Beck— es uno de los primeros trabajos en el que aparecen muchos de los elementos que más tarde definirán lo que se conoce como “rock andaluz” (sobre esta etiqueta trataremos algunos aspectos en profundidad cuando analicemos la canción “El garrotín” del grupo Smash).

En realidad, estas referencias al flamenco y al folclore andaluz utilizadas como estrategia para marcar un estilo diferenciador de lo anglosajón por parte de muchos grupos de rock progresivo, y para conseguir una posible proyección comercial nacional⁵¹⁵, pueden entenderse como una continuación de las mismas tácticas de negociación y adaptación que mostraron los primeros grupos de pop-rock español. Aunque el isomorfismo expresivo que resultó del acercamiento al patrimonio cultural español realizado por grupos como Los Brincos, Los Ángeles o Los Relámpagos pueda parecernos hoy día un tanto naíf y lleno de tópicos, no se puede negar que este proceso de negociación y adaptación, al que hace referencia Motti Regev, tuvo lugar dentro de nuestras fronteras ya en los comienzos de la década de 1960. Aunque, seguramente, fue con la eclosión del rock progresivo cuando la música pop-rock fue “moldeada” en mayor medida por elementos de lo que se considera como cultura representativa española —si entendemos el flamenco como parte de ella— o de algunas regiones de España. Estas dos estrategias pueden albergar intenciones contradictorias ya que, como señala García Salueña, el empeño por enfatizar la idiosincrasia local funcionaba en muchos casos como un elemento descentralizador que enfatizaba lo local y regional como contraposición a lo nacional⁵¹⁶.

⁵¹⁵ El grupo de rock progresivo español que tuvo más éxito comercial fue Triana, que vendió más de 300.000 copias de su disco *Sombra y Luz* en 1979. En línea:

<http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/LCDM/Bandas/triana.html> [Consulta: 10 julio 2015].

⁵¹⁶ García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 169.

5.4 Ampliando la terminología: isomorfismo expresivo homogéneo y heterogéneo

Al analizar este proceso en el pop-rock en España, en especial en el rock progresivo, podemos apreciar que se desarrolla de distintas maneras o en distintos grados. No todos los grupos de pop-rock integraron elementos del “patrimonio cultural español”, o de algunas de sus regiones, en la misma medida. En este apartado, por tanto, presentamos una ampliación de la terminología para diferenciar dos categorías de isomorfismo expresivo que puedan definir de un modo más preciso este proceso, pues creemos que se produce en distintas intensidades. Para designar los distintos tipos que he detectado, voy a emplear, por analogía, las categorías empleadas en química para designar los diferentes tipos de mezcla. De este modo utilizaré dos categorías amplias y generales:

a) Isomorfismo expresivo homogéneo, que corresponde al sistema material de la “mezcla homogénea”, en la cual “los componentes no pueden distinguirse entre sí a simple vista: hay una sola fase y, por lo tanto, un solo estado de agregación. La proporción de ellos en toda la muestra es la misma; por esta última condición, la mezcla posee composición uniforme”⁵¹⁷. Ejemplos de mezcla homogénea son las soluciones de agua y alcohol, o el aire de la atmósfera, que están compuestas por distintos componentes (oxígeno, nitrógeno, dióxido de carbono y otros gases en el caso del aire). En las mezclas homogéneas los componentes no son identificables a simple vista y difícilmente separables.

En lo musical este sería el tipo de isomorfismo expresivo en el que la mezcla de elementos de la música pop-rock con los del patrimonio musical español se encuentra totalmente “ensamblada”, es decir, despojar uno de los elementos supondría el no reconocimiento de la pieza o del estilo de esta. En cierto modo sería similar al proceso de síntesis musical intercultural que describe Kartomi, el cual sería opuesto al del préstamo de elementos discretos (instrumentos, formas paramusicales de expresión como gestos o títulos de las canciones). Este proceso implicaría, en el mismo sentido descrito por Kartomi, “la transformación de

⁵¹⁷ Picado, Ana Beatriz: *Química I, introducción al estudio de la materia*, EUNED, San José, 2008, p. 37.

complejos de ideas musicales y extramusicales en interacción”, en la que los elementos musicales se encuentran “mezclados y reorganizados en líneas enteramente nuevas y específicas”⁵¹⁸. Estos elementos no se podrían sustraer, como sucede en las mezclas homogéneas en química, pues el proceso no es fácilmente reversible ya que nos encontramos ante la aparición de un género musical nuevo. En los casos de isomorfismo expresivo en los que la fusión de los elementos ha sido más intensa se puede apreciar que se ha configurado un estilo o subgénero musical nuevo. Como ejemplo paradigmático de este proceso podríamos poner el caso del rock andaluz. Si quitamos los elementos del flamenco y del folclore de Andalucía de las canciones de Triana o Alameda no podríamos reconocer el estilo musical de estos grupos ni ninguna de sus canciones; lo mismo sucedería, en sentido contrario, si intentáramos sustraer los elementos que consideramos propios del entramado de la música del rock progresivo. En el caso del rock andaluz se podría decir, al igual que en la mezcla homogénea, que el resultado de éste posee una “composición uniforme” y sus componentes son “difícilmente separables”.

b) Isomorfismo expresivo heterogéneo, que correspondería con la “mezcla heterogénea” en química, en la cual se pueden distinguir a simple vista sus componentes, ya que “no posee composición uniforme, pues la proporción de las sustancias puede variar de una parte a otra en una misma muestra”, lo cual no impide el hecho de que “si una mezcla heterogénea contiene fragmentos sólidos, cada uno de ellos puede ser una mezcla homogénea o heterogénea”⁵¹⁹. Ejemplos de mezcla heterogénea son la mezcla de agua con aceite o agua con arena, cuyos componentes son fácilmente separables.

El isomorfismo expresivo heterogéneo es aquel en el que, junto a los elementos del entramado cultural de la música pop-rock, aparecen estereotipos musicales españoles (como en nuestro caso de estudio), pero estos no interactúan con los otros, no se consigue que estos elementos se reorganicen en “líneas enteramente nuevas y específicas”. En estos casos el resultado no es uniforme y estos elementos podrían ser sustraídos o sustituidos por otros y quedaría intacto el estilo de la canción o pieza musical, pues son añadidos a modo de cita o de

⁵¹⁸ Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados...”, pp. 364-365.

⁵¹⁹ Picado, Ana Beatriz: *Química I...*, pp. 37-38.

“decoración”. Es similar al proceso que define Kartomi por el cual se adoptan “rasgos musicales discretos”; esta musicóloga pone el ejemplo, precisamente, de la asimilación de rasgos musicales de la música de la India por parte de algunos grupos de música pop-rock⁵²⁰. Esto significa que, aunque The Beatles introdujeran en su canción “Norwegian Wood” (1965) un sitar, como resultado del interés que había despertado la cultura de la India en George Harrison, no significa que esta canción sea un ejemplo de isomorfismo expresivo homogéneo. Si reemplazáramos el sitar por una guitarra, esta canción no perdería apenas su carácter, sino que perdería parte de su estilo original pero sería totalmente reconocible.

Aunque el resultado en estos casos no sea homogéneo, es un proceso también muy interesante ya que, al introducir estos elementos “foráneos” dentro de un nuevo género o entramado cultural se “resignifican” estos mismos elementos. Para Kartomi esto no era comparable “con los procesos de transformación originados por el contacto creativo entre culturas”, suponiendo solamente “una pequeña parte de la potencial transculturación”⁵²¹. Por ello, creo que el término de isomorfismo expresivo heterogéneo también puede servir para definir este proceso de un modo más adecuado pues, en cualquier caso, este proceso existe; la peculiaridad cultural, a la que hace referencia Regev, se está también adaptando y legitimando por medio de los elementos de la música pop-rock. Aunque esta interacción entre elementos se produzca en menor intensidad que en los casos de isomorfismo expresivo homogéneo, moldea también de un modo sustancial el estilo musical.

Es en la música pop-rock el caso más habitual donde se produce este proceso, de ahí la necesidad de ampliar la terminología. Por otro lado, utilizar los términos de homogéneo y heterogéneo es acertado porque evita la alusión al término cultura como identidad cerrada y esencialista ligada a una etnia o nación, pues partimos de la base de que existen elementos culturales que son escogidos por un grupo de personas en un momento dado. No se trata de defender la “pureza” o “autenticidad” de un subgénero musical, ni defender lo patrimonial desde una perspectiva esencialista, al mismo tiempo que tampoco estamos seguros de cuál es la “receta” de los elementos que configuran el estilo al que llamamos pop-rock.

⁵²⁰ Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados...”, pp. 364-369.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 370.

Partimos de lo que los músicos o el público en general consideran en un momento dado como español, y los elementos musicales y formas paramusicales de expresión asociados a éste. Del mismo modo, en el caso de la música pop-rock, tenemos en cuenta los elementos musicales y paramusicales que se asocian a su entramado cultural, independientemente de que su origen esté en el blues, el jazz, la música country o en elementos de la música académica europea.

El carácter ecléctico del género pop-rock estaría bien definido por el proceso químico al que nos referimos pues, como hemos dicho, “si una mezcla heterogénea contiene fragmentos sólidos, cada uno de ellos puede ser una mezcla homogénea o heterogénea”; es decir, los distintos géneros o estilos que se mezclan pueden estar a su vez compuestos de una mezcla anterior de otros, lo que es habitual y normal en música. Esta terminología huiría, por tanto, del esencialismo que criticaban Kartomi y Martí, entre otros. Por otro lado, los términos homogéneo y heterogéneo son adecuados porque no albergan una significación peyorativa, simplemente describen de qué modo o intensidad los distintos elementos musicales interactúan entre sí. No pretendemos en ningún caso dar a entender que los casos de isomorfismo expresivo homogéneo son más interesantes que los otros, sino utilizar estos términos y categorías para entender mejor el desarrollo de la música pop-rock.

Analizaremos en el siguiente apartado cinco ejemplos de isomorfismo expresivo musical en España para entender mejor este proceso: la canción “Flamenco” del grupo Los Brincos y la canción “El garrotín” del grupo Smash, como ejemplos de isomorfismo expresivo homogéneo; el tema instrumental “Ya se van los pastores” del grupo de rock progresivo Fuisioon que podríamos definir como isomorfismo expresivo heterogéneo, y dos secciones de *Ciclos* (un ejemplo de isomorfismo expresivo heterogéneo y la otra de homogéneo).

5.4.1 Isomorfismo expresivo homogéneo

Para realizar el análisis y detectar qué elementos pertenecen a la esfera del rock y cuales a la del patrimonio español se tendrán en cuenta tanto los elementos musicales (armonía, ritmo, instrumentación, técnica instrumental, etc.), como otras

formas paramusicales de expresión, en las que incluimos tanto los textuales, los visuales y gestuales.

Aunque pueda parecer que tener en cuenta los elementos visuales y gestuales es secundario, sería un grave error prescindir de ellos, ya que tienen una gran carga simbólica y significativa. Como señala Eduardo Viñuela “el gesto cobra una mayor relevancia cuando el consumo de la música está asociado a la imagen”⁵²², siendo la música pop-rock un género paradigmático en este sentido; la gestualidad, las fotos promocionales, las carátulas de los discos, las grabaciones de actuaciones de conciertos y los videoclips suponen una de las fuentes principales de difusión de esta música y mediante ellas se presentan códigos visuales que están cargados de significados. Los gestos no son arbitrarios, ya que “están diseñados en función del mensaje que pretenden transmitir la canción y el imaginario del género musical en el que ésta se inscribe”⁵²³.

Marcar la diferencia entre casos de isomorfismo homogéneo o heterogéneo en la música no es una tarea tan clara como marcar la diferencia entre los distintos tipos de mezcla en química. Como señala Kartomi en referencia a la teoría de rasgos centrales, basada en la hipótesis de la existencia de parámetros musicales más importantes que otros, nos encontramos que estos son muy difíciles de definir⁵²⁴. Por esta razón, aunque pensamos que este análisis es válido y sirve para explicar y entender los distintos casos de isomorfismo expresivo, somos conscientes de que no nos encontramos ante una fórmula exacta y que nuestro análisis es discutible.

Desde nuestra perspectiva, los casos de isomorfismo expresivo homogéneo son aquellos en los que encontremos un equilibrio entre los elementos pertenecientes a la música pop-rock y los pertenecientes al “patrimonio” musical español. Éste no debe ser el único aspecto a tener en cuenta y pueden existir excepciones; en algunos casos en los que no existe este equilibrio, sería también posible que los elementos que interactúan se hayan transformado lo suficiente como para que resulte “algo nuevo”.

⁵²² Viñuela, Eduardo: *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 82.

⁵²³ *Ibid.*, p. 86.

⁵²⁴ Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados...”, pp. 374-375.

5.4.1.1 Los Brincos: “Flamenco”

Un ejemplo de este proceso lo podemos detectar ya en los comienzos de la música pop-rock en España con el caso de Los Brincos, grupo formado en 1964, y que en 1965 publican la canción “Flamenco”⁵²⁵. La abundante mezcla de elementos del pop-rock con elementos que podríamos considerar del “patrimonio” español hace de este tema un ejemplo claro de isomorfismo expresivo. Los Brincos fue un grupo que, en cierta medida, fue diseñado por la discográfica Zafiro-Novola, que intencionadamente pretendía crear un grupo de pop-rock que pudiera competir con The Beatles desde una posición española y que, al mismo tiempo, aglutinara tanto los elementos musicales propios de este género con elementos sonoros y visuales españoles. Resultado de esta iniciativa es la canción que analizaremos y que resultó ser un éxito comercial en el año 1965⁵²⁶. Como señala Celsa Alonso, Los Brincos suponen “la aceptación de algunas imágenes de arraigado españolismo: pues era difícil rechazar el sentido de la diferencia, que es casi siempre el último bastión de resistencia contra la homogeneización de la sociedad de consumo”⁵²⁷; por ello, la aparición de un proyecto musical de estas características en la primera mitad de la década de los sesenta en nuestro país no debería extrañarnos. Analizando los parámetros musicales encontramos distintos elementos que se consideran estereotipos musicales españoles. Podemos comprobar como la estructura armónica de la canción está basada en la progresión armónica de la cadencia frigia o cadencia andaluza:

⁵²⁵ Celsa Alonso ha realizado también un análisis de esta canción en: “Símbolos y estereotipos nacionales...”, p. 222.

⁵²⁶ Otaola González, Paloma : ”La música en la España...”, p. 9.

⁵²⁷ Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales ...”, p. 221-222.

The image shows a musical score for the song "Flamenco" by Los Brincos. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three sections: "INTRODUCCIÓN", "ESTROFA", and "ESTRIBILLO". Above the first staff, the notes are labeled with solfège: Rem, Do, Sib, LA. Above the second staff, the notes are labeled: LA, Sib, LA, Sib, LA, Sib, LA. Above the third staff, the notes are labeled: Rem, Do, Sib, LA, Si, Do, Si Sib, LA. The score includes various musical notations such as bar lines, repeat signs, and fermatas.

Estructura armónica de “Flamenco”, Los Brincos

La introducción “ad líbitum” de la canción responde también a esta estructura, en la cual una guitarra española interpreta una falseta de guitarra flamenca. En esta introducción, acompañada por set de batería, bajo y guitarras eléctricas, la guitarra reproduce fielmente en rítmica, melodía, técnica (es interpretada con la técnica de “apoyando” y no “tirando”⁵²⁸), y por la introducción de mordentes, algunas de las características propias de la guitarra flamenca:

The image shows a musical score for the guitar introduction of "Flamenco" by Los Brincos. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score is labeled "GTR." and "AD LIBITUM". Above the first staff, the note is labeled "Rem". Above the second staff, the note is labeled "Do". Above the third staff, the note is labeled "Sib". The score includes various musical notations such as bar lines, repeat signs, and mordentes.

Los Brincos, “Flamenco”, min 00:00-00:16.

Las estrofas se construyen en base a la tónica modal de La mayor y la dominante modal de Si bemol. El estribillo se presenta como un ejemplo muy interesante de análisis, en él interactúan elementos del pop-rock y elementos del “patrimonio” español. Por un lado, la estructura armónica de éste, como hemos

⁵²⁸ Es habitual en la música pop-rock emplear la técnica de “finger-picking” cuando no se utiliza el plectro. Esta técnica sería similar a la de “tirando”, y diferente a la de “apoyando”. En esta última se percute la cuerda apoyando el dedo sobre la cuerda y así se consigue un sonido más fuerte y “redondo” que con la técnica de “tirando”.

visto, está basada en la cadencia andaluza pero, por otro, el tratamiento melódico de las voces supone una adaptación de una de las cadencias más famosas de la música pop-rock. Nos referimos a la cadencia de “Twist and Shout”, compuesta por Bert Russel y Phil Medley, pero hecha mundialmente célebre por el grupo The Beatles:



Los Brincos, “Flamenco”, min 00:58-01:11.



The Beatles, “Twist and Shout”, min 02:19-02:25.

En la transcripción vemos cómo la melodía del estribillo de “Flamenco” es una reproducción en progresión sobre la cadencia andaluza de la melodía que construye la cadencia de “Twist and Shout”, lo cual es simplemente el despliegue del acorde a modo de arpeggio en tres líneas vocales. De este modo se mezclan en este estribillo dos de los elementos más reconocibles para un oyente de los años sesenta en España: por una lado la cadencia andaluza, que está presente en infinidad de canciones y piezas españolas (desde unas bulerías cantadas por Terremoto de Jerez, el “Porompompero” de Manolo Escobar, hasta *Asturias* de Isaac Albéniz) y una de las canciones más populares en los años sesenta de la música pop-rock, haciendo referencia directa al grupo que más millones de discos vendió en esa década. Como hemos visto anteriormente en el caso de “Baby don’t Surprise Me”, a esta cita recurrirán multitud de grupos musicales y cantantes, siendo otro ejemplo bastante conocido el de la canción “La chica ye-ye” compuesta por Augusto Algueró, que popularizó la cantante Concha Velasco en la película *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965).

La coda final de la canción también es un ejemplo claro de la adaptación de un elemento musical español. Esta última cadencia desciende cromáticamente desde Do mayor hasta la tónica modal de La mayor, con una pausa antes del acorde de Si mayor, y se convierte en un guiño a un movimiento cadencial que aparece en multitud de falsetas de guitarristas flamencos:



Los Brincos, “Flamenco”, min 01:57-02:01.

En la instrumentación empleada vemos también esta mezcla, pues encontramos que, junto al set de batería, bajo y guitarras eléctricas, aparece una guitarra española en la introducción. También es de destacar que la cadencia final es acompañada rítmicamente con las palmas.

En el modo de cantar también podemos ver cómo se produce una interesante mezcla de estilos. Por un lado, Juan Pardo —que es el que canta esta canción— imita el estilo de cantantes de grupos de rock en el modo de impostar la voz; pero, por otro, el resto de integrantes del grupo animan o comentan la letra imitando el *jaleo* flamenco, elemento que aparece con asiduidad en el cante con el que los acompañantes del *cantaor* animan a éste o al *tocaor*.

Si analizamos otras formas paramusicales de expresión encontramos también numerosos estereotipos nacionales. Primero habría que destacar que el título de la canción es “Flamenco”, lo cual ya nos da una pista de que se está intentando mostrar de todas las maneras posibles que se trata de una producción de un grupo español. Mientras que los títulos de las canciones de pop-rock siempre suelen tener alguna relación con el texto de ésta —sobre todo utilizando alguna frase del estribillo para que el título sea fácilmente recordable—, en este caso no hay ningún tipo de relación con la letra. El título pretende destacar, por tanto, su estilo aflamencado.

Hay que destacar que la letra está escrita en español y no en inglés, práctica que no era siempre la habitual en los grupos de pop-rock españoles. Pero, además, se introduce el *jaleo* que ya hemos comentado: expresiones típicamente españolas

como “tacatá”, “ole”, “dale”, “jelei”, sacadas del argot flamenco, se mezclan con otras típicas del pop-rock como “Wow!”, “Oh, Oh, Oh”, o “Hey, Hey!”, junto la onomatopeya “Ah!”, que compone el estribillo y que imita la cadencia de “Twist and Shout” a la que ya hemos hecho referencia.

En lo visual, como se puede ver en las portadas de los disco, en videos y fotos promocionales de Los Brincos, este proceso está representado por la mezcla de elementos de la moda *beat* —el pelo un poco largo con flequillo hacía delante, las botas de punta y traje ceñido con corbata— junto a las capas españolas, prenda de vestir típica española que tuvo su apogeo en el siglo XIX, o los cascabeles en los botines. Así, se produce un efecto visual en el que la estética más juvenil e internacional de los años sesenta se mezcla con una prenda de vestir que transmite un mensaje estético relacionado con lo español y lo tradicional. En este vestuario e imagen —que se convertirá en insignias representativas del grupo— se produce una interacción entre estos elementos, lo cual modifica su significado: no se trata de un grupo *beat* que mimetiza los elementos de este entramado, pero tampoco nos encontramos ante un conjunto de “música folclórica española”; estamos ante “algo nuevo”.

Todos estos elementos visuales que consideramos españoles se ven moldeados, al mismo tiempo, por una gestualidad que podríamos calificar como propias de los grupos de pop-rock. En el video promocional en el que Los Brincos aparecen en un plató de televisión interpretando en *playback* esta canción observamos como su gestualidad —el movimiento de las cabezas hacia los lados, el mover hacia arriba y a bajo las guitarras y el modo de marcar el ritmo con los pies— se parece mucho a la de grupos *beat* como The Beatles o The Dave Clark Five en la primera mitad de los sesenta. De este modo, las expresiones como “tacatá”, “ole” o “jelei”, tan asociadas en el imaginario español al flamenco, cambian de significados al estar acompañadas por esta nueva gestualidad.



Fotos promocionales de Los Brincos del año 1965

Esta canción se propone, por tanto, como prototipo de isomorfismo homogéneo, puesto que encontramos un equilibrio total entre elementos que pertenecen al pop-rock y al “patrimonio” español en los dos tipos de parámetros analizados (musical y paramusical). La eliminación de los estereotipos españoles supondría la inexistencia de la canción. Éstos no son una simple decoración para su producción y, por su parte, los elementos del pop-rock no decoran o sostienen simplemente una canción española. Se trata del nacimiento de un estilo nuevo que se encuentra totalmente ensamblado. En el siguiente cuadro quedan expuestos de un modo más claro los elementos que ejemplifican este proceso; podemos apreciar cómo los elementos que pertenecen a la esfera de la música pop-rock y los estereotipos españoles están equilibrados:

Los Brincos, “Flamenco”

	Estereotipos españoles	Elementos del pop-rock
Armonía y melodía	Introducción <i>ad libitum</i> imitando una falseta de guitarra del flamenco. Modo frigio, cadencia andaluza. Cadencia final típica del flamenco acompañada de las palmas.	En la cadencia andaluza despliegue del acorde en arpeggio por las voces, referencia a la versión de “Twist and Shout” de The Beatles.
Instrumentación	Guitarra española y palmas.	Guitarras eléctricas, bajo-eléctrico, batería.
Texto	Letra en español. Jaleo (tacatá, ole...)	Onomatopeyas: Wow!, Ah!
Ritmo	Introducción <i>ad libitum</i> .	4/4 y ritmo de batería con la acentuación el segundo y cuarto tiempo (<i>backbeat</i>).
Técnica instrumental-vocal	Introducción de guitarra española tocada seguramente con la técnica “apoyando”. Jaleo (ale, ole, tacatá, venga...).	En el modo de impostar la voz. Guitarras eléctricas tocadas con plectro.
Elementos visuales	Capas españolas y cascabeles en los botines.	Corte de pelo con flequillo hacia delante, traje ceñido con corbata. Gestualidad (modo de mover la cabeza, marcar el ritmo con los pies y zarandear las guitarras).

Aunque otras canciones de Los Brincos como “Baila la pulga”, “Nila” y años después “Nadie te quiere ya”, compartan elementos comunes con “Flamenco” e intenten seguir esta línea de negociación con lo español, Los Brincos no ahondarán en el desarrollo de este estilo. Pero, es cierto que con “Flamenco” consiguieron crear uno de los primeros casos de isomorfismo expresivo homogéneo de la música pop-rock española, que tendrá una influencia inmediata en canciones como “Válgame la Macarena” de los Cheyenes, “Canto a lo español” de Los Ángeles, “María Lola” de Los Gatos Negros o “Pena, penita, pena” de los Tomcats⁵²⁹. También podríamos decir que Los Brincos inauguran un camino que después será explotado por multitud de grupos y artistas españoles. También supone una antecedente del rock andaluz, aunque no se les suela citar como fuente pues, sin

⁵²⁹ Los Tomcats fue un grupo originario de Inglaterra pero afincado en España durante los años sesenta.

desmerecer a Sabicas —puesto que son aproximaciones diferentes— Junior y Juan Pardo se adelantaron un año a la grabación del disco *Rock Encounter*.

5.4.1.2 Smash: “El garrotín”

El rock andaluz es, seguramente, una de las variantes del rock progresivo que mejor ejemplifica este proceso del isomorfismo expresivo en lo musical. Muchas de las canciones pueden ser catalogadas como ejemplos de isomorfismo expresivo homogéneo, pues los elementos pertenecientes a la esfera del flamenco o del folclore de Andalucía son fundamentales en su estilo. Como hemos visto, este sería para Motti Regev el ejemplo más obvio de isomorfismo expresivo en España.

El rock andaluz es definido por Luis Clemente como una etiqueta musical que se creó para aquellos grupos que mostraron influencias del flamenco y del folclore de Andalucía. Esta variante del rock progresivo tendría su desarrollo sobre todo en la década de los años setenta: el comienzo estaría marcado por las primeras grabaciones de Smash en las que aparecen elementos del flamenco; su ocaso lo marcaría la publicación del disco *Sol y sombra* de Triana⁵³⁰. El rock andaluz está ligado también a la etiqueta de *rock con raíces*. Ambas etiquetas están relacionadas con estrategias comerciales del sello discográfico Gong, que será el principal productor de los trabajos relacionados con este subgénero. En el rock andaluz es muy importante el peso de elementos estilísticos del rock progresivo (en especial del rock sinfónico) y, por ello, será considerado por periodistas y aficionados como una variante de este subgénero. Estos elementos diferenciarán al rock andaluz de otras variantes en los que también se produce el contacto entre la música pop-rock y el flamenco, u otras músicas folclóricas de Andalucía. Así, tendríamos que diferenciarlo de otras etiquetas como el “flamenco-rock” (Kilo Veneno o El Bicho), el “rock gitano” (Pata Negra o Ray Heredia) o el llamado “gipsy rock” (Las Grecas o Los Chichos)⁵³¹. Entre los grupos más representativos de este subgénero musical se

⁵³⁰ Clemente, Luis: “Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 139-142.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 139.

suelen citar nombres como Smash, Gualberto, Triana, Imán, Cai, Guadalquivir, Mezquita, Alameda, Medina Azahara o Vega.

Diego García Peinazo ha revisado desde una perspectiva crítica estas etiquetas musicales asumidas por los medios de comunicación y la industria discográfica. El rock andaluz, en cuanto reafirmación identitaria andaluza, se encontraría ante una serie de contradicciones: por un lado el conflicto que se genera al estar configurados muchos de estos estereotipos andaluces como estereotipos de la identidad española; por otro, la artificialidad de considerar el flamenco como cultura representativa de toda Andalucía⁵³².

Como hemos visto en el apartado anterior, las referencias a lo aflamencado o al folclore de Andalucía serán estereotipos que emplearán grupos de música beat a mediados de los años sesenta para realizar un pop-rock que se presentará, no como un pop-rock andaluz, si no como un pop-rock español. Este conflicto identitario — el intento de separar o eludir la identidad nacional española que se había configurado durante el siglo XIX y resaltado durante el franquismo— podría explicar el hecho de que Los Brincos, aún siendo posiblemente el primer ejemplo en el que se intenta realizar este sincretismo, casi nunca serán citados como precursores o antecesores del rock andaluz⁵³³. Otro conflicto surgiría del hecho de que grupos que han entrado dentro del canon del rock andaluz, como Vega o Guadalquivir, estaban formados por instrumentistas que no provenían de Andalucía, o que elementos considerados del flamenco sean recursos empleados por grupos del llamado rock layetano como Iceberg o Música Urbana (como hemos visto anteriormente).

Por otro lado, como señala García Peinazo, existen dos fragmentaciones de lo que se considera rock andaluz: una simbólico-geográfica, ya que la mayoría de los grupos más importantes del subgénero provienen de la baja Andalucía; y otra relacionada con la implantación del flamenco como cultura representativa andaluza en toda la comunidad autónoma, quitándole, de este modo, importancia a otras músicas folclóricas. Este último aspecto implica, en cierto modo, otra

⁵³² García Peinazo, Diego: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”, en *Musiker. Cuadernos de música*, nº 20, 2013, pp. 304-308.

⁵³³ Véase el artículo citado anteriormente de Luis Clemente en el que si se cita el disco *Rock encounter* como predecesor del género pero se evita cualquier alusión a Los Brincos.

fragmentación geográfica; para una parte del sector más “purista” del flamenco son solo las regiones de la baja Andalucía las que tendrían el flamenco como música “propia”, quedando Almería, Granada o Jaén como provincias en las que “el cante de los gitanos” no habría tenido un desarrollo importante⁵³⁴.

De cualquier modo, y más allá de las etiquetas, lo importante para nosotros es que dentro de lo que se considera como rock andaluz encontramos multitud de ejemplos que servirían para mostrar el proceso del isomorfismo expresivo en España. A continuación analizaremos la canción “El garrotín” de Smash, grupo considerado precedente del sonido del rock andaluz junto con Gong⁵³⁵. Fue uno de los primeros grupos en integrar elementos del flamenco dentro de un estilo muy marcado por la música blues y el rock psicodélico⁵³⁶. En este sentido, fue importante la colaboración de cantaores como Juan Peña “El Lebrijano”, que colaborará con la banda sevillana en la canción “Behind the Stars” y, posteriormente, con las aportaciones del *cantaor* y *tocaor* Manuel Molina, que participa en la canción que vamos a analizar.

La intención de crear un sincretismo musical entre elementos del flamenco junto con los elementos de la música pop-rock queda explícita en un texto que el grupo publicó en 1968 con el nombre de *Manifiesto de lo borde*. En él no solamente encontramos una crítica social marcada por la ideología contracultural, también queda expresada —si bien de un modo poético— esta búsqueda de lograr una síntesis musical entre estas dos esferas musicales:

- I. No se trata de hacer “flamenco-pop” ni “blues aflamencado”, sino de corromperse por derecho.
- II. Sólo puede uno corromperse por el palo de la belleza.

⁵³⁴ Manuel Morao, uno de los *tocaors* más importantes del flamenco ha defendido la utilización del término “cante de los gitanos” en lugar del término “flamenco”, realizando declaraciones muy críticas con la industria musical del flamenco, aunque también cargadas de elementos esencialistas y etnicistas. En sus declaraciones también defiende esta delimitación geográfica, argumentando que “sólo se ha cantado con propiedad en Andalucía la baja, de Triana hasta Cádiz, donde nace y muere el cante de los gitanos”. En línea: http://www.sineris.es/jcfmanuel_morao.html [Consulta: 19 febrero 2013].

⁵³⁵ Clemente, Luis: “Rock andaluz en la viña...”, p. 148.

⁵³⁶ Curiosamente dos grupos de EEUU integraron antes que Smash elementos del rock psicodélico con elementos provenientes del flamenco: el grupo Love en la canción “Alone again or” (1967) y The Doors en “Spanish Caravan” (1968).

III. Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de Tío Pepe, Diego el del Gastor, a la guitarra, y la Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo el compás, y dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan por ese cuerpecito? Pues lo mismo que a Manuel cuando empieza a cantar por bulerías con sonido eléctrico⁵³⁷.

Podríamos considerar la canción “El garrotín” como plasmación musical de este manifiesto de intenciones. Canción producida por Allan Milhaud y publicada como single en el año 1972 con la canción “Tangos de Ketama” en la cara B. Es seguramente el trabajo más “comercial” que realizaron, con una duración que se ajusta a los cánones del “hit” radiofónico y que se convertirá en su trabajo más vendido. En esta canción podemos apreciar cómo elementos propios de la música blues y del rock psicodélico, que había estado desarrollando el grupo en sus grabaciones anteriores, son moldeados y resignificados junto a elementos de lo que se considera el flamenco. No es pues un “blues aflamencado”, es blues y flamenco que se han “corrompido por derecho”, resultando de ello “algo nuevo”.

La canción está basada en el palo del garrotín, variante del tango flamenco, cuyo desarrollo se atribuye a los gitanos de Lérida y Tarragona; y cuyo estribillo parece estar también emparentado con la garrotiada asturiana⁵³⁸. En la estructura armónica encontramos que se alternan los acordes de tónica y dominante constantemente, con un estribillo al que le precede la suspensión del acorde de dominante durante varios compases. En el estribillo volvemos a encontrar esta alternancia entre los acordes de tónica y dominante. Esta estructura armónica que presenta gran similitud con muchas de las canciones de rhythm and blues facilita el sincretismo musical entre estas dos esferas, pues permitirá sin dificultad la introducción tanto de elementos musicales del pop-rock como los asociados al palo del garrotín.

Si escuchamos los primeros compases de la canción podemos comprobar que, si exceptuamos el acompañamiento de la guitarra española con el rasgueado, podría ser la introducción a cualquier canción de pop-rock de finales de los años sesenta: la batería acentúa el segundo y cuarto tiempo de cada compás con el golpe

⁵³⁷ Usó Arenal, Juan Carlos: *Spanish trip...*, pp. 98-99.

⁵³⁸ En línea: <http://www.flamencopolis.com/archives/270> [Consulta: 28 junio 2015].

de caja (*backbeat*); la línea de bajo realiza un acompañamiento con un patrón rítmico muy habitual en el pop-rock (♩ ♩ ♩) e introduce la séptima menor en el acorde de tónica como es habitual en el blues; una guitarra eléctrica acentúa también el segundo tiempo de cada compás; y se introduce otra guitarra eléctrica con el efecto del *wah-wah* haciendo una clara referencia a grupos de rock psicodélico de finales de los años sesenta y en especial al guitarrista Jimi Hendrix. Todo esto lo podemos comprobar mejor en la siguiente transcripción:

The musical score is for the instrumental part of the song. It consists of five staves: GTR., E. GTR., E. GTR., BASS, and SNARE. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The GTR. staff shows a sequence of chords: Sol7, Do, Sol7, Do. The E. GTR. staff has a wah-wah effect on the final chord. The BASS staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The SNARE staff shows a backbeat pattern.

Smash, “El garrotín”, min 00:00-00:06.

Sobre esta estructura armónica y esta textura aparece la primera estrofa de la canción. Está cantada en inglés y responde a un perfil melódico y rítmico muy habitual en la música pop-rock; es sencilla desde el punto de vista rítmico y melódico y reafirma la armonía de esta parte:

The musical score is for the vocal part of the song. It consists of two staves for the voice (VOZ). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The chords are Sol7, Do, Sol7, Do. The melody is simple and follows the chord progression.

Smash, “El garrotín”, min 00:06-00:16.

La letra en inglés refuerza aún más el carácter ligado a la música pop-rock que tiene el comienzo de la canción. Con una gramática sencilla y sin alardes poéticos transmite un sentimiento de tristeza y desazón. La transmisión de sentimientos de pena y tristeza, usual en la música blues y en muchos palos del flamenco, no lo es del palo del garrotín, ya que habitualmente las letras de este tipo de canciones suelen tener un contenido satírico o político:

Sad an day	Triste en el día
sad an nights	triste por las noches
I don't want	no quiero
to remember that time.	recordar ese tiempo.

A continuación se realiza un breve solo de guitarra eléctrica que funciona como interludio entre las estrofas. Ocupa cuatro compases y está marcado fuertemente por elementos estilísticos del blues: creado a partir de la escala pentatónica menor de Do a la que se añade una la quinta disminuida (*blue note*) sobre la tonalidad de Do mayor; tiene un ritmo sincopado y muestra elementos técnicos propios del estilo de muchos guitarristas de blues como los *bendings* y la elección del timbre de la guitarra al haber saturado el sonido del amplificador ligeramente:



Smash, “El garrotín”, min 00:28-00:33.

Después se canta la segunda estrofa, también en inglés, y vuelve a aparecer un breve solo de guitarra con las mismas características estilísticas que tenía el primero. Hasta aquí podríamos hablar de una canción que muestra un isomorfismo heterogéneo, pues el único elemento que podemos considerar del patrimonio español es el acompañamiento de guitarra española que se realiza con el rasgueado. Pero, a partir de minuto 00:50 irrumpe la voz de Manuel Molina, introduciendo un texto en español y con unas características melódicas, rítmicas, técnicas y tímbricas

propias del canto flamenco. Así encontramos un ritmo sincopado, carácter melismático, vibrato sobre una nota que se mantiene durante varios compases, y todo interpretado con una dinámica fuerte. En la siguiente transcripción de la primera frase de la estrofa se puede apreciar esto⁵³⁹:



Smash, “El garrotín”, min 00:50-01:01.

En lo referente a la letra vemos también un cambio sustancial. Está cantada en español, se abandona la temática relacionada con la tristeza y el texto subraya los estereotipos de “lo flamenco” y de “lo gitano”. Encontramos también una referencia geográfica, en concreto al mar, refiriéndose seguramente a Ceuta, ciudad en la que nació Manuel Molina:

Y con mi guitarra en mis manos
yo soy capaz de demostrar
ay que nací buen gitano
y nací cerca del mar.

Después de esta estrofa se introduce el célebre estribillo que suele aparecer en la mayoría de las versiones del garrotín, respetando la melodía tradicional que lo acompaña y haciendo ya totalmente evidente que estamos ante una recreación del conocido palo flamenco:



Smash, “El garrotín”, min 01:12-01:18.

⁵³⁹ Por la dificultad de cuadrar rítmicamente la melodía que canta Manuel Molina no escribimos en ritmo de las notas.

A continuación se irán alternando las estrofas cantadas en inglés con las estrofas de “cante” en español de Manuel Molina. Se puede percibir un contraste entre estos dos elementos, aunque estos se encuentran integrados al mismo tiempo. Vemos como la similitud de la estructura armónica del palo del garrotín con el de muchas canciones de pop-rock facilita en este caso el sincretismo musical. Aquí podríamos considerar que las similitudes musicales, como señala Nettle, propicia el desarrollo de estilos híbridos⁵⁴⁰.

Esta síntesis a la que nos referimos queda plasmada al final de la canción cuando confluyen sobre la misma estructura armónica la estrofa cantada en inglés y al estribillo tradicional del garrotín. Se superponen de este modo las dos melodías y los dos textos cantados en dos idiomas diferentes, produciéndose una interesante textura polifónica que al mismo tiempo reafirma la síntesis musical a la que nos referimos:

Do Sol7 Do Sol7 Do

Voz AL GA-RR0 - TÍN AL GA-RR0 - TÁN DE LA VE-RA VE-RA VE-RA DE SAN JUAN AL GA-RR0

Voz SAD AN DAY SAD AN NIGHTS

Sol7 Do Sol7 Do

TÍN AY AL GA-RR0 - TÁN DE LA VER-RA VE-RA VE-RA DE SAN JUAN

I DONT WANT TO RE-MEM-BER THAT TIME

Smash, “El garrotín”, min 03:19-03:31.

Desde el punto de vista de las formas paramusicales de expresión —a parte del texto y el *Manifiesto de lo borde* del que ya hemos hablado— sería interesante analizar los elementos visuales con los que el grupo Smash se presenta en las portadas de los discos y en fotos promocionales. Encontramos que estas dos esferas, la del pop-rock y la esfera de la música flamenca, aparecen también representadas,

⁵⁴⁰ Nettle, B.: “Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Question, Problems and Concepts”, *Ethnomusicology*, 22 (1), pp. 123-136. Como se cita en Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados...”, p. 374.

aunque no existe un equilibrio, pues predominan los elementos de la estética hippie. Viendo la portada de la edición holandesa del single “El garrotín” vemos a los integrantes del grupo (aunque falta Gualberto García) con el pelo largo y camisas propias de la moda hippie de la época. Manuel Molina aparece con el pelo medio largo y con la barba que seguirá llevando prácticamente el resto de su vida, pero esta estética también está asociada a la moda de los grupos de pop-rock de aquella época. No podemos encontrar en la portada, a excepción del título de las canciones, elemento alguno que pudiéramos considerar como estereotipo de “lo español” o “lo flamenco”. Pero, si observamos otra de las fotos promocionales del grupo, podemos ver ahora a todos los integrantes de la banda con distintos instrumentos: el bajo eléctrico, un sitar —que haría referencia al rock psicodélico— y Manuel Molina con una guitarra flamenca⁵⁴¹. Aunque no hemos podido acceder a imágenes de conciertos o grabaciones audiovisuales de la banda, podemos imaginar que la presencia y gestualidad de Manuel Molina, también hubiera sido un elemento visual que hubiera resignificado la imagen de la banda como conjunto de rock psicodélico, contribuyendo a esta síntesis de elementos también por medio de lo visual.



Portada del single “El garrotín”



Foto promocional de Smash

⁵⁴¹ Diferenciar entre una guitarra flamenca y una guitarra clásica viendo una foto es muy difícil, pero en este caso la guitarra que tiene Manuel Molina en sus manos tiene el clavijero de madera tradicional. Estos clavijeros, que hoy día ya prácticamente han desaparecido en la construcción de guitarras modernas, eran aún habituales en guitarras flamencas hasta los años sesenta.

Canciones del grupo Smash, como “El garrotín”, “Tangos de Ketama” o “Behind the Stars”, fueron algunos de los precedentes de lo que se considera el rock andaluz. Esta canción es, a mi modo de ver, un ejemplo claro de isomorfismo expresivo homogéneo. Por medio de la colaboración de Manuel Molina y, debido a la clara intención del resto del grupo de crear una interacción entre estas dos esferas, Smash consiguen crear una síntesis musical. No nos encontramos ante una canción de rock psicodélico, pero tampoco ante un cante flamenco interpretado con instrumentos de la esfera del pop-rock. Estamos ante “algo nuevo” que surge de la unión de elementos de aparente distinta procedencia. Esta confluencia se observa mejor en la siguiente tabla:

Smash- “El garrotín”

	Estereotipos españoles/flamenco	Elementos del pop-rock/rock psicodélico
Armonía	Estructura armónica del garrotín.	Escala pentatónica menor con una quinta disminuida añadida (<i>blue note</i>) para los interludios y solo de guitarra.
Instrumentación	Guitarras españolas.	Guitarras eléctricas, efecto de <i>wah-wah</i> y <i>overdrive</i> en guitarra eléctrica, bajo-eléctrico, batería.
Texto	Letra en español con texto en torno a “lo gitano”. Referencia geográfica a Ceuta. Estribillo tradicional del garrotín.	Letra en inglés. Temática relacionada con la tristeza como es habitual en el blues.
Ritmo	Ritmo binario del garrotín. Rasgueado de la guitarra.	Acentuación del segundo y cuarto tiempo de cada compás (<i>backbeat</i>)
Elementos visuales	Antonio Molina como cantaor flamenco y su gestualidad. Guitarra flamenca.	Vestimenta asociada a la moda hippie; pelo largo. Aparición de instrumentos como el bajo eléctrico o el sitar (en asociación al rock psicodélico) en las fotos promocionales.
Técnica instrumental-vocal	Técnica vocal propia del cante flamenco de Antonio Molina. Rasgueo en las guitarras españolas.	Utilización de <i>bendings</i> en los solos de guitarra eléctrica.

5.4.2 Isomorfismo expresivo heterogéneo

A continuación analizaremos dos ejemplos de isomorfismo expresivo heterogéneo: el tema instrumental del grupo de rock progresivo Fusioon “Ya se van los pastores” y dos secciones de *Ciclos*, ‘Serenata extravagante’, ésta como ejemplo de isomorfismo heterogéneo, y ‘Ballet de sombras’, en cuanto ejemplo de isomorfismo expresivo homogéneo.

5.4.2.1 Fusioon: “Ya se van los pastores”

Un ejemplo interesante a analizar dentro del rock progresivo es el grupo catalán Fusioon, que se asemeja en dos aspectos a Canarias: en primer lugar, es uno de los casos españoles que más trascendencia internacional ha tenido, como lo demuestra el hecho de que sus tres discos han sido reeditados varias veces en España (su tercer disco, *Minorisa*, incluso fue reeditado en Japón); en segundo lugar, la música académica también tuvo un gran peso, tanto en los recursos compositivos empleados, como en la realización de adaptaciones de obras académicas. Su primer álbum homónimo, publicado en 1972, es un ejemplo muy interesante de isomorfismo expresivo. García Salueña señala que se puede apreciar un discurso basado en una supuesta identidad española, en la que encontramos tanto referencias a la música académica española como a la música considerada folclórica de distintas regiones de España⁵⁴². Este álbum está formado por piezas basadas en temas populares como “El cants des ocells”, “Ya se van los pastores” o “En el puerto de Pajares”, junto a otras que recrean obras del repertorio académico como la “Danza del molinero” y “Pavana española”.

De este álbum se podrían analizar pormenorizadamente todas sus pistas, pues casi todas son ejemplos de isomorfismo expresivo; no obstante, nos centraremos en el tema instrumental “Ya se van los pastores”⁵⁴³. Es una recreación de la célebre canción popular —que se considera originaria de La Rioja— del mismo nombre. Los elementos que podríamos considerar estereotipos nacionales en

⁵⁴² García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías...*, p. 102-103.

⁵⁴³ Este tema popular también fue recreado por Joaquín Rodrigo en una pieza para guitarra.

The first system of the musical score is in 4/4 time and D major. It features three staves: Flute (FL.), Electric Guitar (E-GTR.), and Bass. The flute part has a melodic line with a long note in the second measure. The electric guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with a $m7(\sharp 9)$ chord in the first measure and an $LA7$ chord in the second measure. The bass part has a walking bass line with eighth notes.

Fusion, "Ya se van los pastores", min 00:31-00:49.

La tercera y cuarta frase presentan un tratamiento armónico y rítmico distinto a la de las dos anteriores. El tratamiento funk de la frase anterior es abandonado de súbito y sustituido por un tratamiento propio del jazz. Desde el punto de vista armónico este carácter cercano al blues cambia por uno que se asemeja al tratamiento en el swing; se elimina la séptima menor del acorde de subdominante, mientras que en el acorde de tónica aparece un acorde de novena. La línea de bajo abandona la rítmica sincopada y realiza un típico *walking-bass* a ritmo de corcheas como vemos en la transcripción:

The second system of the musical score is in 4/4 time and D major. It features two staves: Guitar (GTR.) and Bass. The guitar part has a melodic line with a LA chord above the first measure, an $m9$ chord above the second measure, and a LA chord above the third measure. The bass part has a walking bass line with eighth notes.

Fusion, "Ya se van los pastores", min 00:50-00:59.

La melodía es ahora interpretada por la guitarra eléctrica imitando el modo de tocar de los guitarristas de jazz; se abandona el sonido ligeramente distorsionado de la sección anterior por uno limpio y ligando las notas. Cabe destacar que se produce una variación de la tercera frase por disminución; la duración de las figuras se divide por la mitad, haciendo referencia a un proceso de composición propio de la música académica (algo que, como hemos visto, es habitual en el rock progresivo).

Desde el punto de vista instrumental detectamos también la aparición de elementos pertenecientes a la esfera del pop-rock e instrumentos habituales en la música tradicional española. Tienen preponderancia el set de batería, el bajo y la guitarra eléctrica —elementos típicos del pop-rock— pero se añaden la flauta travesera, el piano y el órgano Hammond —instrumentos no tan habituales en todas las formaciones de rock, pero sí en las de rock progresivo—. La flauta interpreta la primera frase de la melodía del tema y la elección de este instrumento hace referencia al timbre de la dulzaina (instrumento habitual en la música folclórica); también intervienen instrumentos de percusión habituales en la música folclórica de distintas regiones (como la pandereta, la zambomba y los cascabeles).

Analizando las formas paramusicales de expresión vemos que desaparece el equilibrio de elementos que encontrábamos en los dos casos anteriores. Desde el punto de vista del texto el único elemento al que se puede hacer referencia es el título de la pieza, ya que este es un tema instrumental. Del mismo modo, el resto de pistas del álbum hacen referencia a algún tema popular o de la música académica española. También podemos referirnos al libreto del disco, en el que se señala, desde una perspectiva un tanto idealizada y desarrollando un discurso de la autenticidad, la importancia de la música popular española; se define este trabajo como “un recorrido por puntuales hitos del acervo popular con una clara visión analítico-integradora que Fusioon recreó recreándose [...] desde la vertiente más honesta del rock progresivo”. En este comentario podemos intuir esta intención de adaptar el elemento diferenciador de un patrimonio musical idealizado —y que se considera propio— con los elementos del rock progresivo: “sin transgredir la savia cultural de las entrañas populares”, pero sin dejar de pretender que se hace “desde la vertiente más honesta del rock progresivo”.

Es interesante, para ahondar en esta cuestión, comentar la actuación del grupo en el año 1975 para el programa *Ahora* de la Televisión Española. Fusioon interpreta la pieza “Minorisa Suite” —basada en temas populares de Manresa— y que está introducida por una pequeña entrevista. El teclista Manuel Camp realiza el siguiente comentario que confirma la importancia de lo autóctono en la propuesta musical de Fusioon:

Yo creo que haber nacido en un país determinado ya condiciona casi totalmente cualquier actividad sobre todo si es de tipo artístico y también creo que en nuestra música se hallan muchas incrustaciones de tipo sentimental, incluso experiencias de nuestro país catalán⁵⁴⁴.

Por otro lado, si analizamos los aspectos visuales encontramos que no hay ninguna alusión a estereotipos nacionales o regionales. En la portada del disco aparece la foto de una fragua que hace referencia al nombre de la banda. En las fotos promocionales del grupo tampoco encontramos elemento estético alguno considerado español, como habíamos visto en el caso de Los Brincos: los músicos aparecen vestidos siguiendo la moda juvenil propia del entramado cultural de la música pop-rock de aquella época y no presentan ningún elemento estético que no se pudiera encontrar en cualquier otro grupo de rock de los años setenta en Gran Bretaña o Francia (pelo largo, patillas y bigote, gafas de sol, pantalones de campana, chaqueta vaquera..).



Foto promocional de Fusioon



Portada del disco *Fusioon*

⁵⁴⁴ En línea: https://www.youtube.com/watch?v=PT02UC_QGPE [Consulta: 21 julio 2015].

Si atendemos a la gestualidad del grupo durante la actuación en directo en el programa *Ahora* de TVE encontramos diferencias muy grandes con respecto al caso de Los Brincos. Aunque no sea una interpretación del tema anteriormente analizado podemos tomarla como referencia para hacernos una idea de cómo podían ser las actuaciones del grupo. La puesta en escena se asemeja bastante a la de conjuntos de cámara de música académica: están sentados, en lugar de estar de pie; no están colocados frente al público sino en círculo para poder permitir un contacto visual entre los músicos. Esta puesta en escena no es la más habitual en los grupos de pop-rock, aunque sí la podemos encontrar en algunos de rock progresivo. Bandas como Emerson Lake & Palmer o Yes tendrán una puesta en escena muy llamativa, rozando en ocasiones el histrionismo; otros grupos como Henry Cow, Soft Machine o King Crimson optaron por una escenificación más austera, mostrando más similitudes en este aspecto con conjuntos de cámara y bandas de jazz que con formaciones de pop-rock. Es, en definitiva, una gestualidad que apela a los códigos del rock progresivo, pero que evita toda referencia a elementos que pudiéramos considerar nacionales o regionales.

Tras este análisis podemos comprobar que el empleo de melodías folclóricas o estereotipos nacionales está presentado de un modo complejo e intelectualizado, de manera que —aunque sirva para estructurar o inspirar la pieza— no será del todo evidente. Un oyente que no haya conocido esta melodía en concreto no podrá identificar en *Ya se van los pastores* ningún rasgo que le haga pensar que este tema está basado en una canción popular. Este tipo de acercamiento está claramente enraizado con la tradición académica. Los compositores académicos han utilizado a menudo melodías populares o elementos folclóricos de sus respectivas naciones para crear obras, pero casi siempre estos elementos eran intelectualizados, ya sea por el tratamiento tímbrico o armónico, o por la técnica compositiva empleada. Del mismo modo se acercarán ciertos grupos de rock progresivo a este material sonoro.

Supone, en cualquier caso, un ejemplo de isomorfismo expresivo, aunque los elementos que podríamos considerar nacionales son menores que en los casos que hemos visto anteriormente. Por medio del siguiente cuadro podemos apreciar la relación cuantitativa entre estas dos esferas:

Fusioon, “Ya se van los pastores”

	Esteretipos españoles/ regionales riojanos	Elementos de la música pop- rock/ rock progresivo
Armonía		Armonización de la segunda frase del tema al estilo del blues. De la tercera frase del tema al estilo del jazz. Una sección con armonía atonal.
Instrumentación	Flauta, pandereta, cascabeles, zambomba.	Guitarra-eléctrica, efecto <i>overdrive</i> en guitarra eléctrica, bajo-eléctrico, batería, piano, flauta travesera, órgano Hammond.
Melodía	Melodía de origen popular riojana: <i>Ya se van los pastores</i> .	Improvisaciones en las que aparece la influencia de la música jazz y de la música de vanguardia.
Ritmo		Ritmo de swing, ritmo funk, esquemas rítmicos complejos con cambios de métrica propios del rock progresivo.
Técnica instrumental		Fraseo propio del jazz en la melodía de la guitarra y en los arreglos de piano. Uso de <i>bendings</i> en la guitarra.
Elementos visuales		Los componentes se presentan en sus fotos de promoción y conciertos al estilo de la moda juvenil europea y anglosajona.

Este ejemplo es, desde mi punto de vista, un caso de isomorfismo expresivo heterogéneo por distintas razones: los elementos que podríamos considerar como estereotipos nacionales o regionales no adquieren una envergadura tan grande como en el caso anterior; aunque están integrados en la obra podrían ser sustituidos por otros y la pieza no perdería del todo su carácter; aunque se tome prestado el tema popular “Ya se van los pastores” y sirva para estructurar la obra, no hay una interacción tan grande; creemos que no se produce esa síntesis musical de elementos que encontrábamos en los otros dos ejemplos de isomorfismo expresivo homogéneo.

Aunque este tema lo hayamos catalogado como un caso heterogéneo, seguramente muchos otros temas creados por esta banda alcanzaron el sincretismo musical propio del isomorfismo expresivo homogéneo. Posiblemente Fusioon sea

uno de los grupo españoles cuyas propuestas pusieron más esmero por integrar elementos del “patrimonio” nacional en un discurso paradigmático de rock progresivo.

5.5 Isomorfismo expresivo en *Ciclos*

Ciclos no será ajeno a este proceso y podemos encontrar secciones del disco que podrían ser consideradas como casos de isomorfismo expresivo. Como hemos visto, Canarias evitó a lo largo de prácticamente toda su trayectoria realizar referencias a elementos del “patrimonio” musical español; hasta el año 1974 conforma un ejemplo claro de entramado cultural de la música pop-rock, como pudimos comprobar con el análisis de la canción “Baby don’t surprise me”. Pero es en *Ciclos* cuando se rompe esta dinámica. En las dos secciones que analizaremos a continuación encontramos este proceso.

5.5.1 ‘Serenata extravagante’

Como última sección de “Abismo próximo” nos encontramos con un bolero con el título de ‘Serenata Extravagante’. Aunque nos referimos al bolero de origen cubano y no al bolero español, consideramos la introducción de éste como referencia a un estereotipo musical español. Como explica Celsa Alonso, algunas canciones de origen hispanoamericano —entre las que se incluye el bolero— tendrán una gran aceptación por parte de la sociedad española. Esto se deberá a la importancia de la idea de hispanidad que estaba promoviendo el régimen de Franco, hermanándose este tipo de canciones con la copla para construir parte de la identidad española durante estas décadas⁵⁴⁵.

El modo en que este bolero se introduce en *Ciclos* tiene dos peculiaridades: la primera es que no está interpretada por ningún miembro de Canarias, sino por el conjunto de música tradicional Trío Porteño; la segunda es que estilísticamente no

⁵⁴⁵ Alonso, Celsa: “El espejo de...”, pp. 101-102.

ha sido reelaborado desde el género de la música pop-rock, sino que aparece dentro del disco a modo de “cita musical”, contrastando fuertemente con el estilo general del trabajo.

Eduardo Bautista explica las motivaciones que llevaron a Canarias a introducir un bolero interpretado por un conjunto especializado en el género:

Para mí un bolero es la forma musical más perfecta, porque tiene que sintetizar en dos minutos, un minuto y medio, una película. Entonces, el texto hay que plantearse como un ejercicio sublime de síntesis y la música tiene que ser “inosbtrusiva”, no puede molestar al texto [...]. Entonces la combinación de música y texto en un bolero es sublime [...]. Si tú coges el texto te das cuenta de que es un texto de sublime pesimismo, de un perdedor o de un acabado. En vez de cantarlo como un réquiem decidí que había que cantarlo como un bolero. Y me traje a un trío de boleros excepcional canario para que hicieran eso sin tener que imitar⁵⁴⁶.

La principal razón que Eduardo Bautista da para que este pasaje fuera interpretado por el Trío Porteño, y no por Canarias, es que no se quería imitar o interpretar deficientemente este tipo de canción. Se transmite un respeto hacia el bolero que viene respaldado por una descripción idealizada de éste como la “forma musical más perfecta”; al mismo tiempo, se pretende desarrollar un discurso que legitime la elección al comparar el bolero con la misa de réquiem. Con su introducción se consigue crear una fuerte sensación de contraste con el pasaje anterior y con el siguiente. La introducción no es arbitraria y parece tener un fin estético y simbólico, o al menos así lo explica Eduardo Bautista al referirse tanto a ‘Monasterios’ como a ‘Serenata extravagante’:

Recurrir al gregoriano fue por el mismo motivo por el que recurrí al bolero, porque hay formas musicales que, por mucho que pase el tiempo, por mucho que evolucionemos, tienen por sí mismas un valor atemporal [...] son dos formas que han atravesado la máquina del tiempo y no han necesitado ninguna revisión ni revalorización; [...] el efecto espiritual, relajante,

⁵⁴⁶ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 5.

descomprime el tiempo, y yo quería que tanto el final del canto gregoriano, cómo el final del bolero dieran la sensación de romper el tiempo [...] ⁵⁴⁷.

Este testimonio —y en especial la frase “hay formas musicales que por mucho que pase el tiempo, por mucho que evolucionemos tienen por sí mismas un valor atemporal”— vuelven a resaltar la posición idealizada y romántica con la que Eduardo Bautista comenta a lo largo de la entrevista la creación de algunos pasajes de *Ciclos*. Junto a esta posición encontramos también expresiones que pretenden subrayar el peso conceptual e intelectual que acompañó la creación de este proyecto: “el efecto espiritual, relajante, descomprime el tiempo, y yo quería que tanto el final del canto gregoriano, cómo el final del bolero dieran la sensación de romper el tiempo”. Desde una perspectiva *etic* volvemos a hacer hincapié en que estos testimonios pueden estar condicionados por la posición social y laboral que ocupaba Eduardo Bautista en el momento de realizar la entrevista, como ya hemos señalado anteriormente. Eduardo Bautista adopta una postura que pretende, en todo caso, realzar los elementos idealistas y conceptuales que motivaron la creación de *Ciclos*, adoptando en ocasiones una pose que estaría más en relación con la figura del compositor académico (referencias constantes a formas musicales académicas, técnicas compositivas académicas, idealismo, individualismo e intelectualismo).

A parte de expresar esta percepción romántica e idealizada en cuanto al bolero, Eduardo Bautista da una pista sobre las razones por la que se incluyó de este modo tan peculiar: se pretende causar un efecto temporal, un efecto que rompa la narración musical. Al incluir estos elementos ajenos al estilo del rock progresivo se consigue por unos instantes romper con la impresión de que se está escuchando un disco de este subgénero. El efecto es reforzado por el contraste que suponen los elementos musicales que preceden y suceden a la pieza.

La sección está conformada por elementos musicales propios del bolero: una instrumentación formada por guitarras y tres voces, escrito en una tonalidad menor, con un tempo lento pero bailable, con una estructura armónica de ocho compases que se repite, una melodía principal cantada que es armonizada por dos voces y un solo de guitarra que se realiza sobre la misma estructura armónica. Tiene una estructura sencilla, con una breve introducción instrumental, una estrofa cantada y

⁵⁴⁷ Véase anexo 1, entrevista, CD 2, pista 9.

una sección instrumental que se repite tres veces con pequeñas variaciones rítmicas en la guitarra solista. Una peculiaridad de ‘Serenata extravagante’ es que está en compás de 6/8, mientras que lo habitual del bolero es que esté en compás binario de subdivisión binaria. En la siguiente transcripción vemos la melodía principal de la voz y la estructura armónica de la canción:

Ciclos, “Abismo próximo”(‘Serenata extravagante’) , min 15:32-15:15:52.

El hecho de que al final del fragmento una de las guitarras sea desplazada progresivamente desde el altavoz izquierdo hacia el derecho supone un guiño a las técnicas de grabación que eran muy habituales en los años sesenta y setenta en el género del pop-rock, y en especial en el rock progresivo: el empleo del panorama estéreo con fines creativos, al igual que habíamos visto en ‘Desfile extravagante’. El estéreo será también una técnica habitual en todo tipo de grabaciones a partir de los años sesenta, pero éste se suele utilizar para colocar “espacialmente” los instrumentos con un posicionamiento que suele quedar inmóvil, buscando el efecto que tendría la escucha de un concierto con los instrumentistas colocados en el escenario. Lo que no es habitual en las grabaciones de boleros es el movimiento de los instrumentos a lo largo del espacio sonoro.

Otro elemento muy interesante es el texto de la canción. Mientras que en los boleros solemos encontrar letras que giran en torno al amor o el desamor, en ‘Serenata extravagante’ describe una tristeza profunda, casi depresiva. Es la primera canción de Canarios —desde sus primeros trabajos como Los Ídolos— que está en castellano. Aunque el castellano aparecerá en *Ciclos* en otras ocasiones como lenguaje hablado, el resto de canciones del disco tienen texto en inglés, a excepción de ‘Monasterios’ que es cantada en latín. A continuación transcribimos la letra de ‘Serenata extravagante’:

Triste despertar de una agonía
Con lágrimas saludo el nuevo día
Y un dolor naciendo en lo profundo
Me impulsa hacia el abismo
En que me hundo.

Es interesante señalar que el hecho de que se integre el bolero dentro de *Ciclos* es un aspecto original. Celsa Alonso ha apuntado que durante los años sesenta la música pop-rock, y en especial el beat, fue adoptada por parte de la juventud española como alternativa “opositora” a géneros como la copla o el bolero, en cuanto éstos habían quedado establecidos como parte de la cultura “oficial” franquista⁵⁴⁸. Canarios y otros grupos de rock progresivo fueron en este caso pioneros en reinsertar elementos culturales que se habían configurado como estereotipos de lo nacional durante el franquismo, pero reutilizándolos con una mirada nueva, renovadora y exenta de prejuicios.

‘Serenata extravagante’ parece cumplir dentro del disco una función estética y estructural muy importante pero es introducida de un modo aislado. Este bolero no es sometido a la recreación y resignificación que hemos visto en los casos anteriores. Aunque está “reubicado” dentro de un disco de rock progresivo no existe un proceso de síntesis con los elementos de este subgénero. Entendemos que es un caso de isomorfismo expresivo heterogéneo ya que el bolero, en cuanto a género musical que se ha configurado como estereotipo de lo español, está presente dentro de un disco de rock progresivo, pero no se ha readaptado con otros elementos. En la siguiente tabla podemos comprobar que en este caso no encontramos apenas elementos que podríamos considerar propios del rock progresivo:

⁵⁴⁸ Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, p. 245.

Canarios, *Ciclos*, ‘Serenata extravagante’

	Esteretipos españoles/bolero	Elementos de la música pop-rock/rock progresivo
Armonía	Estructura armónica propia del bolero, en tonalidad menor.	
Instrumentación	Guitarras españolas.	
Ritmo	Ritmo binario de subdivisión ternaria.	
Texto	Texto cantado en español.	
Técnica instrumental	El acompañamiento de guitarra se toca con los dedos, y no con plectro, apoyando en cada tiempo fuerte la fundamental del acorde. Parece que no se tocan las guitarras con la púa, el acompañamiento se toca con la técnica instrumental “tirando” y el solo de guitarra con la técnica de “apoyando”.	El uso creativo del panorama estéreo es una técnica de producción habitual en el rock progresivo.

5.5.2 ‘Ballet de sombras’

Además de ‘Serenata extravagante’ encontramos otra sección en *Ciclos* en la que están presentes estereotipos musicales españoles. En “El eslabón recobrado” aparece una sección instrumental que está construida a partir del modo frigio, a la que identificamos según el programa del disco como ‘Ballet de sombras’⁵⁴⁹. La introducción de esta armonía tan asociada con el flamenco y el folclore de Andalucía —pero tratada con una instrumentación a base de sintetizadores, bajo y guitarras eléctricas— hace que este fragmento pueda asociarse estilísticamente al rock andaluz.

La sección está formada estructuralmente por dos partes: en la primera dos bajos eléctricos realizan breves solos alternándose en cada compás o cada dos compases y en los que se hace alarde de un virtuosismo técnico propio del subgénero del rock progresivo; la segunda parte consiste en la repetición de un motivo que dura dos compases y es interpretado por los sintetizadores y la guitarra eléctrica. Ambas secciones están construidas sobre la misma estructura armónica

⁵⁴⁹ Creemos que la sección a la que nos referimos es ‘Ballet de sombras’ por el título que parece aludir a los dos solos de bajo eléctrico de esta sección. Esta sección estaría dentro de ‘Crisis’, aunque en el programa aparece en orden consecutivo: ‘Crisis’, ‘Ballet de sombras’, ‘Himno a la armonía implacable del mal’.

modal frigia, que dura dos compases y está conformada por el séptimo grado (Si bemol), la dominante modal (Re bemol) y la tónica modal (Do mayor).

En la primera parte los dos bajos están colocados en el panorama estéreo enfrentados, lo cual acentúa el carácter responsorial y hace referencia a la música blues y soul. En los últimos dieciséis compases los bajos alternan un motivo rítmico de duración de un compás que irá ascendiendo melódicamente. Esta parte culmina en un motivo melódico de tres compases interpretado por el sintetizador, que se construye sobre la escala modal frigia descendiendo y ascendiendo por grados conjuntos. Esto lo podemos comprobar en la transcripción de los dos bajos eléctricos y del motivo interpretado por el sintetizador en los últimos ocho compases de esta sección:

The musical score consists of three staves: SYNTH, BASS, and BASS. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Above the staves, the notes Si b, Re b, Do, Si b, Re b, Do are indicated. The SYNTH staff shows a descending and then ascending melodic line. The two BASS staves show rhythmic patterns, with the upper one playing a more active line and the lower one playing a steady eighth-note pattern.

Ciclos, “El eslabón recobrado” (‘Ciudad futura’), min 06:35-06:49

Con esto se consigue realzar aún más este carácter que relacionamos con el rock andaluz, ya que tanto los solos de bajo eléctrico como el motivo del sintetizador están contruidos en el tono modal frigio. Por otro lado, se consigue crear una dinámica ascendente progresiva que alcanzará su clímax en la segunda parte, que está contruida sobre la misma progresión armónica que la primera y conformada por la repetición de una figura musical que es interpretada casi al unísono por los sintetizadores y la guitarra eléctrica a modo de *riff*. Esta figura, que tiene una duración de un compás y un tiempo, se repite seis veces cada dos compases. En el segundo compás de cada repetición se alternan la batería, la

guitarra eléctrica y un bajo eléctrico con distorsión, realizando distintos motivos musicales sincopados. Así se observa en la transcripción del sintetizador y la batería:

The image shows a musical score for two parts: SYNTH. (Synthesizer) and DR. (Drums). The score is in 4/4 time and consists of three systems. The SYNTH. part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are labeled with solfège syllables: Sibm, Reb, and Do. The DR. part is written in a bass clef and features a complex, syncopated rhythm with many 'x' marks indicating hits. The first system shows a melodic phrase followed by a rest, then another phrase. The second system shows a more complex rhythmic pattern with accents. The third system shows a similar melodic phrase to the first.

Ciclos, “El eslabón recobrado” (‘Ciudad futura’), min 06:49-07:10.

Como señala Diego García Peinazo, tanto las sincopas como los cambios de acentuación —que por otro lado también son elementos habituales en el estilo del rock progresivo— serán recursos musicales significativos en el desarrollo del rock andaluz, en cuanto hacen referencia a la flexibilidad en las acentuaciones rítmicas característica del flamenco⁵⁵⁰. De este modo, podemos considerar los contratiempos y acentuaciones desplazadas que realiza Alain Richard en este fragmento como una readaptación de los elementos rítmicos que se encuentran en el palmeo y falsetas del flamenco:

The image shows a musical score for the DR. (Drums) part in 4/4 time. It features a complex, syncopated rhythm with many 'x' marks indicating hits. The pattern is highly rhythmic and includes several accents, characteristic of flamenco rhythms.

Ciclos, “El eslabón recobrado” (‘Ciudad futura’), min 06:56-07:04.

⁵⁵⁰ García Peinazo, Diego: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”, *Musiker. Cuadernos de música*, nº 20, 2013, pp. 313-315.

Cuando le pedimos a Eduardo Bautista que comentara esta sección, preguntándole si existe influencia de estos grupos que luego se etiquetarán dentro del rock andaluz la respuesta que recibimos fue negativa:

No, [...] tiene más influencia ahí Manuel de Falla y tal vez Albéniz, bueno, más Granados que Albéniz. Los nacionalistas españoles, también, durante un tiempo me hicieron mucho que pensar ¿no? Es decir, la repuesta al impresionismo francés, desde los grandes compositores de finales del XIX, principios del XX. Tenían que aparecer por algún sitio⁵⁵¹.

La respuesta confirma la intención de hacer referencia a, al menos, tres de los compositores que contribuirán a configurar durante el siglo XIX y comienzos del XX gran parte de la identidad musical española en torno al andalucismo. Sorprende que se niegue la posible influencia de otros grupos de rock progresivo españoles o la influencia directa del flamenco. En esta respuesta observamos esta postura legitimadora a la que hacíamos referencia en el apartado anterior, pues Eduardo Bautista vuelve a remarcar y resaltar las referencias académicas frente a otro tipo de influencias.

El hecho de que niegue la influencia del rock andaluz puede extrañar si se tiene en cuenta que en el mismo año en que se está grabando *Ciclos* Bautista producirá el primer single de Triana “Recuerdos de una noche (Bulerías 5x8)-Luminosa mañana” (1974). Parece ser que Jesús de la Rosa pudo emplear en esta grabación los mismos sintetizadores que se utilizaron en la grabación de *Ciclos*, por lo el grupo andaluz hizo una mención especial a Bautista en este single: “nuestro agradecimiento a Teddy Bautista, sin cuya ayuda y colaboración este disco hubiera sido difícil de realizar”. Bautista también señala durante la entrevista la influencia que pudo tener Canarias en Triana:

En Nirvana [en realidad se refiere a ‘Ballet de sombras’]⁵⁵² es evidente.

Pero también hay otro espacio [...] en Génesis hay también una figura de

⁵⁵¹ Ver anexo 1, entrevista, CD , pista 10.

⁵⁵² Durante la entrevista se comete el error de hacer referencia en la pregunta a ‘Nirvana’ cuando estamos hablando la sección ‘Ballet de sombras’, por ello Eduardo Bautista inducido por el error en la pregunta hace referencia a la sección ‘Nirvana’.

sintetizador con portamento, [...] que cuando lo cuadriculas son armonías y motivos que después, años después, se podían oír en la música de Triana [...] Jesús [de la Rosa], al menos así me lo dijo a mí una vez, había oído *Ciclos* como unas cuantas veces. Pero además me lo contaba el hombre con una admiración tremenda. Un tipo fantástico⁵⁵³.

Si bien es cierto que la influencia del trabajo y el estilo que estaba desarrollando Canarias en *Ciclos* se puede apreciar en este primer single de Triana y en trabajos posteriores, también creemos que en el fragmento analizado se podría encontrar la influencia de este grupo de rock andaluz. Además de que la colaboración se produjo en el mismo año, también son similares las características estilísticas del pasaje al que hacemos referencia. Por esta razón, pensamos que el hecho de que solo se nombre la influencia de compositores académicos españoles como Falla, Albéniz o Granados podría ser resultado —desde un punto de vista *etic*— del intento de adoptar una postura más cercana al compositor académico que al del músico de pop-rock, postura que, como ya hemos señalado, posiblemente esté motivada por el desarrollo profesional y musical de Eduardo Bautista después de treinta años de la grabación de *Ciclos*.

De cualquier modo, ya sea mayor la influencia del llamado rock andaluz o de los compositores académicos nacionalistas, está claro que los estereotipos musicales españoles sirvieron para configurar este fragmento musical. Aquí sí nos encontramos ante una síntesis entre estereotipos y elementos característicos del estilo del rock progresivo, por lo que pensamos que este fragmento sería un ejemplo de isomorfismo expresivo homogéneo. En el siguiente cuadro podemos apreciar cierto equilibrio entre los distintos elementos de estas dos esferas:

⁵⁵³ Ver anexo 1, entrevista, CD , pista 10.

Canarios, *Ciclos*, 'Ballet de sombras'

	Estereotipos españoles	Elementos del pop-rock/rock progresivo
Armonía	Armonía modal frigia.	
Instrumentación		Batería, bajos eléctricos, sintetizadores y guitarras eléctricas.
Ritmo	Secciones en la que encontramos síncopas y desplazamientos en la acentuación rítmica.	
Melodía	Motivo del sintetizador que precede a la segunda sección compuesto sobre la escala modal frigia y con una línea melódica por grados conjuntos. La figura melódica de la segunda sección se construye con la escala modal frigia.	Figura melódica que se repite a modo de <i>riff</i> en la segunda sección. La repetición de un motivo melódico a modo de <i>riff</i> es también característico de la música pop-rock.
Técnica instrumental		Virtuosismo técnico por en el bajo eléctrico como elemento estilístico del rock progresivo. Carácter responsorial de la primera sección como elemento estilístico de la música blues y soul.

Aunque esta sección la podamos considerar como ejemplo de isomorfismo expresivo homogéneo, no podemos decir lo mismo de *Ciclos* a nivel general. En los más de setenta minutos de duración del disco esta sección —que no sobrepasa el minuto y medio— es la única que muestra esta síntesis de elementos entre estereotipos españoles y elementos del rock progresivo.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha pretendido ser una contribución a una incipiente línea de investigación desarrollada desde la universidad española que posibilitará nuevos estudios y vías de análisis. Aunque el estudio se ha centrado principalmente en el análisis del trabajo discográfico de Canarios, titulado *Ciclos*, las conclusiones podrán servir de partida para futuros estudios sobre la música popular, en general, y el rock progresivo en España, en particular. En las páginas siguientes enumeraremos las conclusiones más relevantes a las que se ha llegado una vez desarrollada la investigación.

1. En la contextualización hemos matizado algunos aspectos de la recepción del pop-rock y el rock progresivo durante el tardofranquismo que consideramos erróneos. A partir del año 1963 apreciamos un cambio en el gusto de la juventud española, que irá abandonando, sobre todo, el interés por los artistas hispanoamericanos en favor de los nuevos grupos de pop-rock. La vigencia de lo que se ha descrito como “política de la hispanidad” hasta comienzos de los años sesenta y el cambio hacia el “proeuropeísmo”, a partir del año 1963, fue una de las razones más importantes que determinará el gusto musical y el desarrollo de ciertos géneros musicales durante el franquismo. Este último aspecto explicaría, en cierta medida, el éxito en España de algunos géneros musicales de Latinoamérica en la década de los años cincuenta y el consecuente retraso de la difusión del rock and roll pero, también, la rápida difusión del pop-rock posteriormente.

Que exista ese primer retraso en la difusión rock and roll no significa que se mantenga a lo largo del tiempo. Desde mediados de la década de los sesenta el pop-rock fue asimilando las nuevas modas y corrientes estilísticas que se estaban produciendo en EEUU, Gran Bretaña y el resto de Europa. Aunque en España la situación política era complicada, se produjeron muchos cambios sociales y culturales; el rock psicodélico y la ideología contracultural del movimiento hippie se introdujeron en nuestro país a finales de la década de los sesenta. Sin este importante desarrollo estético, musical y social en la esfera de la música pop-rock no se puede explicar la producción de rock progresivo español en la siguiente década.

2. El rock progresivo en España, aunque no tuvo tanta repercusión como en Inglaterra, Italia o Alemania, comenzó a desarrollarse en la primera mitad de la década de los setenta y se afianzó a mediados de ésta; aunque el subgénero decae en el resto de Europa a finales de la década, seguirá teniendo desarrollo e, incluso, tendrá su mayor apogeo en España hacia los años 1978 y 1979. Hemos argumentado que este decalaje no está motivado por el desfase del pop-rock español. El rock progresivo sirvió como catalizador para una parte de la juventud que quería una revolución social en España a finales de los años setenta, una juventud que había abandonando un discurso marxista pero que se identificaba cada vez más con la ideología contracultural que se había configurado desde finales de la década anterior. Pese a la crisis económica, la muerte de Franco y la apertura del esperanzador proceso de transición democrática permitía pensar a gran parte de la sociedad española —y especialmente a la juventud— que había una esperanza en el futuro, al contrario de lo sucedido en otros países europeos, como en Gran Bretaña y la idea de “no future” con la irrupción del movimiento punk. La posibilidad de realizar un proyecto nuevo explicaría que el rock progresivo —en cuanto subgénero musical cuyo marco ideológico es utópico y contracultural— tuviera precisamente una eclosión de producción en la segunda mitad de la década de los setenta en España.

3. A través del análisis estilístico de la trayectoria artística de Canarias hemos detectado un anhelo de “evolución” —que persistirá hasta la publicación de *Ciclos*— que está en concordancia con la idea de “progreso” musical en el ámbito de la

música pop-rock de finales de los sesenta. Esta idea provocará una búsqueda de la complejidad musical y una apertura estilística acompañada por la influencia ideológica contracultural hippie. Los grupos españoles no fueron ajenos al desarrollo estilístico que estaban desarrollando músicos anglosajones. Canarios fue un ejemplo paradigmático en este sentido. El conjunto, liderado por Eduardo Bautista, evoluciona hacia el empleo de estructuras musicales y armónicas cada vez más complejas, la realización de arreglos más sofisticados, la utilización de una instrumentación amplia, que desborda la plantilla instrumental estándar de la música pop-rock y el intento de expandir el pop-rock al mezclarlo con otros géneros musicales, como la música soul, el jazz y la música académica. Analizar la evolución estilística del grupo y su contexto ha sido indispensable para explicar y dar coherencia a la aparición de una obra tan ambiciosa en la música rock española de los años setenta como *Ciclos*. Por ello, también hemos analizado las características principales de este trabajo discográfico en relación con el rock progresivo, valiéndonos de la síntesis realizada por Edward Macan a través de cuatro parámetros fundamentales: el empleo de las formas clásicas, el componente tímbrico, el virtuosismo y la armonía.

4. Siguiendo la línea marcada por Edward Macan, hemos visto cómo el marco ideológico que inspira *Ciclos* se configura a través de los aspectos más importantes de la contracultura descritos por Theodore Roszak y las ideas centrales del pensamiento de Herbert Marcuse. Para entender estas relaciones hemos analizado tanto parámetros musicales como formas paramusicales de expresión. Hemos intentado trascender el mero análisis musical, centrandó nuestro trabajo en aquellos aspectos que reflejaban la ideología contracultural y teniendo en cuenta su contexto, ya que *Ciclos* fue publicado en 1974, justo un año antes del comienzo del cambio político en España. Aspectos como una espiritualidad ecléctica, que Edward Macan había analizado en relación con el rock progresivo anglosajón, toman un papel más importante en el caso español, ya que contrasta y se opone dialécticamente a la ideología nacionalcatólica que todavía estaba presente en 1974. Los elementos descriptivos de la sociedad militar y el estado policial que representaba el franquismo son parodiados, o criticados, no sólo a través de las letras o el texto del programa, sino mediante el empleo de recursos musicales, como

ha quedado expuesto en nuestro análisis de la sección ‘Desfile Extravagante’. Otras dos temáticas tomadas de la ideología contracultural heredera del pensamiento de Herbert Marcuse que encontramos en *Ciclos*, son la crítica a la racionalidad tecnológica y la denuncia de la alienación, junto a la pérdida de libertad que esta acarrea. Estas temáticas se agudizan en el caso español debido a la falta de libertades sociales y políticas. *Ciclos* critica —aunque sea de un modo “divagante” y “extravagante”, como diría Gustavo Bueno— las sociedades de consumo capitalistas occidentales. Aparecen temas tan diversos y variados que producen una sensación de abigarramiento ideológico: misticismo, alienación, idea idílica de la naturaleza enfrentada a la idea de cultura humana convencional, crítica al estado policial, a la guerra o a la bomba atómica, etc. Todo ello se engloba en una propuesta que, al igual que señala Bill Martin en relación a la música de Yes, deja una puerta abierta al futuro, a la posibilidad de un desenlace positivo; en definitiva, una propuesta utópica como metáfora del cambio político ansiado por el movimiento contracultural a mediados de la década de los setenta en España.

5. Otro de los resultados de nuestro trabajo deriva del análisis, desde una perspectiva diferente, de la reelaboración de *Los conciertos para violín Op. 8* de Antonio Vivaldi. Para ello hemos empleado el concepto de *bricolaje*, utilizado Dick Hebdige, con el fin de detectar qué elementos pertenecientes a la cultura parental son reutilizados y reubicados en el trabajo de Canarias. De esta manera podemos comprender cómo mediante esta reutilización se realiza una crítica a la cultura hegemónica. La relación de *Ciclos* con la música académica no tiene solamente un fin formal, sino que está cargada de una intención contracultural. También hemos constatado que un gran número de grupos españoles de las décadas de los sesenta y los setenta realizaron adaptaciones de piezas o melodías de la música académica con intenciones diversas.

Los propósitos de Canarias, al acercarse a la figura de un compositor del museo musical van mucho más allá de “agradar a los padres” o la de intentar “elevar” estéticamente su trabajo discográfico. El grupo plantea un proceso dialéctico en el que las esferas de la música académica y de la popular se encuentran enfrentadas en diferentes niveles, a veces en mayor o menor medida, y de cuya confrontación surge algo totalmente nuevo. Partiendo del pensamiento de Hebdige,

creemos que este proceso dialéctico se puede explicar muy bien por la necesidad de “expresar y resolver, aunque sea mágicamente, las contradicciones que permanecen ocultas o sin resolver en la cultura parental”.

6. Hemos realizado un análisis de los parámetros musicales para entender este proceso de bricolaje y comprender cómo se lleva a cabo y cuáles fueron las estrategias empleadas. Hemos expuesto cinco estrategias presentes en la adaptación llevada a cabo en *Ciclos*: adaptación aproximada, adaptación para voz, adaptación con variaciones, adaptación junto a fragmentos de nueva composición y nueva composición a partir de una adaptación. Creemos que estas estrategias aparecen también en multitud de ejemplos de pop-rock y rock progresivo, y podrían servir como modelo para otros análisis de piezas similares.

7. La interconexión planteada por *Ciclos* entre elementos de la música académica, la música popular y la tradicional no es solo un elemento caracterizador, sino también un problema para su aceptación por parte de algunos sectores musicales. Éste ha sido uno de los causantes de la valoración negativa que tuvieron este tipo de obras dentro de un sector del periodismo del rock. Mientras que los críticos vieron un elemento conservador en el contacto con la música académica, un análisis más profundo nos ha llevado a situarlo como un elemento transgresor. Por ello, hemos constatado que los prejuicios y las ideas de autenticidad que se habían creado durante el siglo XIX para otros repertorios musicales son heredados por la crítica del rock.

8. También nos hemos servido de concepto de *entramado cultural* para analizar algunos aspectos de la trayectoria de Canarias y del pop-rock español. Como explica Josep Martí, un entramado cultural no está ligado a la cultura nacional, sino que “está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de ese entramado cultural”, resultando un “conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos”. Hemos visto cómo muchos fenómenos del pop-rock español, y entre ellos Canarias, se pueden explicar

mediante este concepto. Pero, por otro lado, el término de entramado cultural no es totalmente satisfactorio para toda la música pop-rock. Como hemos visto a través de la revisión de distintos casos, en el pop-rock español de la década de los sesenta y en el caso concreto del rock progresivo durante los setenta, no solo se importa un género musical foráneo. Su desarrollo acontece de un modo dialéctico entre los elementos estilísticos de los distintos subgéneros de la música pop-rock y los elementos estilísticos de lo que se considera el “patrimonio musical español” y sus estereotipos. Para analizar y explicar este proceso hemos empleado el concepto de isomorfismo expresivo en lo musical, desarrollado por Motti Regev: “es el proceso a través del cual elementos singulares nacionales se estandarizan, de manera que elementos culturales de diferentes naciones, o de un sector social prominente de ellas, proceden a componerse de formas expresivas, elementos estilísticos, y parámetros estéticos similares”. Los estereotipos nacionales serán readaptados, modificados por los elementos estilísticos de este género internacional. No es que nos encontremos ante la modificación de una cultura nacional definida, sino ante un modelo que reelabora elementos culturales, ya sean musicales o paramusicales, que se podrían considerar peculiares de una nación o región.

En este análisis hemos evitado la alusión al término cultura como identidad cerrada y esencialista ligada a una etnia o nación. Nos hemos servido del trabajo de Celsa Alonso para detectar cuáles son los rasgos o elementos que podrían definir lo que se considera la cultura musical española y cómo se va fraguando el proceso por el cual se construye la supuesta identidad nacional (lo que Martí llamaría la “cultura representativa”). Hemos entendido —al igual que esta autora— que todas las identidades nacionales son construidas englobando símbolos y rituales a través de una “tradicción inventada”. Son elementos que van mutando con el tiempo, que aparecen y desaparecen, pero que muchos españoles “creen poseer” aunque haya sido solo en una época determinada, y a los que nos hemos referido como “estereotipos nacionales”, tal y como los denomina Celsa Alonso.

9. En nuestro análisis hemos explicado cómo el proceso del isomorfismo expresivo en el pop-rock español y, en especial, en el rock progresivo, es un proceso complejo que se desarrolla de distintas maneras o en distintos grados. Por ello, hemos propuesto una ampliación de la terminología para diferenciar entre dos

categorías de isomorfismo expresivo que puedan definir de un modo más preciso este proceso. Hemos empleado por analogía categorías químicas para designar los distintos tipos de mezcla, proponiendo dos categorías amplias y generales: isomorfismo expresivo homogéneo e isomorfismo expresivo heterogéneo. Sobre este planteamiento hemos analizado, teniendo en cuenta tanto los parámetros musicales como las formas paramusicales de expresión, cuatro piezas representativas.

El isomorfismo expresivo homogéneo correspondería al sistema material de la “mezcla homogénea”, en la cual “los componentes no pueden distinguirse entre sí a simple vista: hay una sola fase y, por lo tanto, un solo estado de agregación. La proporción de ellos en toda la muestra es la misma; por esta última condición, la mezcla posee composición uniforme”. Este sería similar al proceso de síntesis musical intercultural que describe Margareth Kartomi, el cual sería opuesto al del préstamo de elementos discretos. Implicaría en el mismo sentido descrito por Kartomi “la transformación de complejos de ideas musicales y extramusicales en interacción”, en la que los elementos musicales se encuentran “mezclados y reorganizados en líneas enteramente nuevas y específicas”.

El isomorfismo expresivo heterogéneo correspondería con la “mezcla heterogénea” en química, en la cual se pueden distinguir a simple vista sus componentes ya que “no posee composición uniforme, pues la proporción de las sustancias puede variar de una parte a otra en una misma muestra”, lo cual no impide el hecho de que “si una mezcla heterogénea contiene fragmentos sólidos, cada uno de ellos puede ser una mezcla homogénea o heterogénea”. El isomorfismo expresivo heterogéneo sería aquel en el que, junto a los elementos del entramado cultural de la música pop-rock, aparecen estereotipos musicales españoles, pero no se consigue que estos elementos se reorganicen en “líneas enteramente nuevas y específicas”. Sería también similar al proceso que define Kartomi por el cual se adoptan simplemente “rasgos musicales discretos”.

Nuestra propuesta de ampliar la terminología se muestra adecuada porque estos términos no albergan una significación peyorativa, simplemente describen de qué modo o intensidad los distintos elementos musicales interactúan entre sí. Además, no se contraponen al carácter ecléctico del género pop-rock pues, como apuntábamos, “si una mezcla heterogénea contiene fragmentos sólidos, cada uno de ellos puede ser una mezcla homogénea o heterogénea”; esto implica que los

distintos géneros o estilos que se “mezclan” pueden estar, a su vez, compuestos de una mezcla anterior, lo que es habitual en música. Por ello, esta terminología negaría —y por eso nos parece también adecuada— el esencialismo que critican Kartomi y Martí, entre otros. Pensamos que este análisis es válido y sirve para explicar y entender los distintos casos de isomorfismo expresivo, aunque somos conscientes de que no nos encontramos ante una fórmula exacta y que nuestro análisis no es indiscutible.

10. La entrevista a Eduardo Bautista es un documento importante para nuestro trabajo y para futuros estudios académicos sobre rock progresivo. Además de las conclusiones que se han podido extraer, la entrevista que se adjunta en los anexos contiene información que podrá ser reutilizada por futuros investigadores y que, al haber sido planteada, no desde un punto de vista periodístico sino desde una perspectiva académica, podrá dar luz sobre muchos interrogantes sobre este subgénero.

Canarios usurpó la obra de Vivaldi y la envolvió con los símbolos de la ideología contracultural. *Ciclos* es un disco en el que elementos del rock, el canto gregoriano, el concierto barroco, el blues, la música electroacústica, el jazz o el bolero están moldeados, en ocasiones, a través del empleo de estrategias propias de la música académica; pero, el modo de expresión, la intención crítica social y el vehículo de transmisión empleado no es el académico. *Ciclos* se encuentra —como explicaría John Covach— entre los límites de estas dos esferas. No se configura como vehículo de expresión de la “alta cultura”, sino como el de una parte de la juventud española que se encontraba precisamente en el fin de un “ciclo” y abría las puertas de otro en el año 1975.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Luis Ángel: *Rock contra Cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Alonso, Celsa et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010.
- Alonso, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253.
- Alonso, Celsa: “En el espejo de los “otros”: andalucismo, exotismo e hispanismo”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 83-103.
- Alonso, Celsa: “La construcción de España en el S. XIX”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 57-82.
- Alonso, Celsa: “Nación, política y cultura”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 19-38.
- Alonso, Celsa: “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: entre la representación y la negociación”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 205-231.

Bibliografía

- Antolín Rato, Mariano: “Los psiquedélicos reconsiderados, Notas de un viajero incorregible. El LSD a los veinte años de su difusión. Historia, mitos, usos y abusos”, *El Viejo Topo*, núm. 29, febrero de 1979, pp. 44-53.
- Aragon, Louis: *Los colages*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- Arce Bueno, Julio: *Cuadernos de Música. Música popular urbana: Historia y Ciencias de la Música*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Arce Cortés, Tania: “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?”, *Revista Argentina de Sociología*, año 6, n.º 11, Buenos Aires, 2008, pp. 257-271.
- Atton, Chris: “Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines”, *Popular Music*, vol. 20/1, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 29-46.
- Barroso Rivera, Antonio José: *Enciclopedia de la música progresiva en España, 2002, y aún... una Odisea*, Castellar de la Frontera, Castellarte, 2007.
- Bethencourt, Juan: “Transculturación e hibridación en el tardo franquismo español. Los Canarios: una banda de rock innovadora y progresista”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, VIII Congreso de IASPM, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Botti, Alfonso: “Religión y nación. El nacionalcatolicismo”, *La nación española: historia y presente*, Fernando García de Cortazar (ed.), Madrid, Fundación para el análisis y los estudios sociales, 2001, pp. 133-152.
- Brown, Norman O.: *Apocalypse and/or Metamorphosis*, California, University of California Press, 1991.
- Bueno, Gustavo: “Cultura y contracultura” [en línea], *El Catoblepas*, n.º 150, 2015, <http://www.nodulo.org/ec/2014/n150p02.htm> [Consulta: 11 junio 2015].
- Bueno, Gustavo: *El mito de la izquierda. Las izquierdas y la derecha*, Barcelona, Ediciones B, 2003.
- Bukofzer, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza musical, 2002, p. 239.
- Cabañas Bravo, José Miguel: *La primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, dirigida por Enrique Arias Angles, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2002.

- Cámara, Enrique: *Etnomusicología*, Madrid. ICCMU, 2004.
- Cambiasso, Norberto: “Introducción”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 9-23.
- Campoy, Cesar: “Asignatura pendiente. Cine y Rock en España”, *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*, Eduardo Guillot (ed.), Valencia, Avantpress edicions, 2008, pp. 235-263.
- Carmona Pascual, Pablo César: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid 1965-1979*, dirigida por Luis Enrique Otero Carvajal, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2012.
- Claros Rojas, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
- Clemente, Luis: “Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 139-153.
- Clemente, Luis: *Historia del rock sevillano*, Sevilla, Máquina del Sur, 1996.
- Clemente, Luis: *Rock andaluz. Una discografía*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2006.
- Clonan, Martin: *Popular Music and the State in the UK*, Ashgate e-Book, 2007.
- Covach, John R. : “The Rutles and the Use of Specific Models in Musical Satire”, *Indiana Theory Review*, vol. 11, Indiana University Press, 1991.
- Covach, John: “Progressive Rock, Close to the Edge and the Boundaries of Style”, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, John Covach y Graeme M. Boone (eds.), New York, Oxford University Press, 1997, pp. 3-33.
- Covach, John: “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock” [en línea], 1998, <http://www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/covacheng.pdf> [Consulta: 18 julio 2015].
- Dávida, Luis (Manuel Vázquez Montalbán): “Música progresiva a 5 duros”, *Triunfo*, 6 de febrero 1971, pp. 37-39.
- Day, C. R.: *The Music and Musical Instruments of Southern Indian and the Deccan*, Londres, Adam & Charles Black, 1891.

Bibliografía

- De la Fuente, Carlos: “Hasta Zeleste y la Música Laietana”, *El Chamberlin*, n.º 1, enero 2010, pp. 36-27.
- De la Fuente, Carlos: “Náufragos en el mar de los metales. Canarias: Ciclos”, *El Chamberlin*, n.º 12, abril 2014, pp. 81-99.
- Del Val, Fernán: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, dirigida por Amparo Lasén Díaz y Héctor Fouce Rodríguez, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2014.
- Del Val, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 145, Madrid, CIS, 2014, pp. 147-180.
- Del Val, Fernán: “¿Movida promovida? El uso político de la cultura popular en la Transición” [en línea] *Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC*, http://www.ulepicc.org/congreso2009/actas/Actas_Turno2.pdf [Consulta: 10 julio 2013].
- Del Val, Fernán: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española” [en línea], *Revista de Estudios de Juventud*, n.º 95, Instituto de la juventud, 2011, pp. 74-91, http://www.injuve.es/sites/default/files/tema5_revista95.pdf [Consulta: 12 julio 2013].
- Domínguez, Salvador: *Bienvenido Mr Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975 y Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2004.
- Duxbury, Janell R.: “The Nexus of Classical and Rock” [en línea], *Progression*, n.º 39, 2001, pp. 70-74, <http://www.rockclassical.com/article.html> [Consulta: 20 febrero 2015].
- Duxbury, Janell R.: *Rockin' the Classics and Classicizin' the Rock. A Selectively Annotated Discography: Second Supplement*, Philadelphia, Xlibris, 2000.
- Escotado, Antonio: “Los alucinógenos y el mundo habitual” [en línea], *Revista de Occidente*, abril, n.º 196, pp. 52-69, http://www.escotado.com/articulosdirectos/los_alucinogenos_y_el_mundo_habitual.html [Consulta: 8 abril 2015].

- Esteban, José María y January Ruiz: “El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 173-185.
- Fabbri, Franco: *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET Libreria, 2008.
- Fernández Monte, Gonzalo Javier: *El Ska en España: Escena alternativa, musical y trasnacional*, dirigida por Victoria Eli Rodríguez y Silvia Martínez García, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2012.
- Fernández Palacios, Fernando: “Los inicios del underground, la música progresiva, el rock sinfónico y géneros adyacentes en España (hasta 1969 inclusive)”, *El Chamberlin*, n.º 4, febrero 2011, pp. 72-78.
- Feurle, Carina: “Intermedialität im der spanischen Canción. ‘Slowly’ von Luis Eduardo Aute”, *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung*, n.º15, März 2005, pp. 49-52.
- Finca, Ramón: “Música clásica y rock” [en línea], *Etno*, n.º 17, Barcelona, SIBE–Sociedad de Etnomusicología, 2008, pp. 12-14, <http://www.sibetrans.com/public/docs/etno-boletin-17.pdf> [Consulta: 15 mayo 2015].
- Fouce Rodríguez, Héctor: “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, dirigida por Cristina Peñamarín Beristain, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2002.
- Frith, Simon: “Music and Identity”, *Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), London, Sage, pp. 108-127.
- Frith, Simon: “What is Bad Music?”, *The Music We Love to Hate*, Christopher Washburne & Maiken Derno (eds.), New York, Routledge, 2004, pp. 11-28.
- Frith, Simon: *Sociología del rock*, Madrid, Los Juglares, 1978.
- Fusi, Juan Pablo: *Historia mínima de España*, Madrid, Turner, 2012.
- García Lloret, Pepe: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, Libros zona de obras/SGAE, 2006.

- García Naharro, Fernando: “Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985)” [en línea], *III Congreso Internacional de Historia de nuestro Tiempo*, Dialnet, Logroño, pp. 301-310, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052246> [Consulta: 26 abril 2015].
- García Peinazo, Diego: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”, *Musiker. Cuadernos de música*, n.º 20, 2013, pp. 299-325.
- García Peinazo, Diego: “La nueva canción latinoamericana en El Socialista y Mundo Obrero. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982)” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 24, Madrid, ICCMU, 2012, pp. 113-142.
- García Peinazo, Diego: “Músicas de la ciudad imaginada: modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad Europea de la Cultura”, *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3, SIBE, marzo 2013, pp. 6-28.
- García Salueña, Eduardo: “El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 25-37.
- García Salueña, Eduardo: “Localismos e Estrangerismos no Rock Progresivo”, *Cuadernos Progresivos*, n.º 5, Desporto, Lazer e Cultura de Gouveia, 2010.
- García Salueña, Eduardo: “Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n.º 2, Madrid, SEDEM, 2009, pp. 591-602.
- García Salueña, Eduardo: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 18, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 187-208.
- García Salueña, Eduardo: *Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: la zona norte*, dirigida por Celsa Alonso, tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2014.
- Giner, Juan, et al.: *Guía universal del jazz moderno*, Barcelona, Robinbook, 2006.

- González Martínez, C., y M. Ortiz Heras.: “Control social, control policial en la dictadura franquista”, *Historia del Presente*, n.º 16, 2010, pp. 143-152.
- González, Juan Pablo: “Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura”, *Música Popular em Revista*, vol. 1, 2012, pp. 75-92.
- Goodman, Paul: *Communitas, Means of Livelihood and Ways of Life*, New York, Vintage Books, 1960.
- Hall, Stuart: *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014.
- Haro Ibars, Eduardo: *Gay Rock*, Madrid, Ediciones Jucar, 1975.
- Hebdige, Dick: *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Hegarty, Paul y Halliwell, Martin: *Beyond and Before. Progressive Rock Since the 1960s*, New York, Continuum, 2011.
- Holm-Hudson, Kevin (ed): *Progressive Rock Reconsidered*, Londres, Routledge, 2002.
- Holm-Hudson, Kevin: “Come Sail Away and the Commodification of Prog Lite” [en línea], *American Music*, University of Illinois Press, vol. 23, n.º 3, pp. 377-394, <http://www.jstor.org/stable/4153059> [Consulta: 17 enero 2013].
- Hoppin, Richard H.: *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000.
- Hung, Eric: “Hearing Emerson, Lake, and Palmer Anew: Progressive Rock as Music of Attractions”, *Current Musicology*, n.º 79-80, New York, Columbia University, 2005, pp. 245-259.
- Huxley, Aldous: *Nueva visita a un mundo feliz*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- Huxley, Aldous: *Un mundo feliz*, Barcelona, DeBolsillo, 2000.
- Irlés, Gerardo: *¡Solo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, Alianza, 1997.
- Jones, Daniel E.: “El despliegue transnacional de la industria fonográfica: los casos de América Latina, España y el País Vasco”, *Musiker*, n.º 11, 1999, pp. 97-115, en <http://www.euskomedia.org/PDF/Aanlt/musiker/11/11097115.pdf> [Consulta: 10 mayo 2015].
- Juliá, Santos, et al.: *La España del S. XX*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

- Kartomi, Margareth: “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, *Las Culturas Musicales*, F. Cruces (ed.), Madrid, Trotta, 2001, pp. 357-382.
- Kawamoto, Akitsugu: ““Can You Still Keep Your Balance?”: Keith Emerson’s Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom”, *Popular Music*, vol. 24, n.º 2, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 223-244.
- Krims, Adam: “Marxist Music Analysis Without Adorno: Popular Music and Urban Geography”, *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ed.), New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 131-157.
- Labrador Méndez, Germán: *Culpables por la literatura. Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*, dirigida por Fernando R. de la Flor Adanes y Sadi Lakhdari, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Departamento de literatura española e hispanoamericana, 2008.
- Labrador Méndez, Germán: *Letras arrebatadas, poesía y química en la transición española*, Devenir Ensayo, Madrid, 2009.
- López Cano, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual” [en línea], *Cuicuilco*, vol. 9, n.º 25, 2002, pp. 1-40, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102509> [Consulta: 16 julio 2015].
- López Sáenz, M. Carmen: “La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse”, *Quaderns de filosofia*, n.º 14, 1988, pp. 81-93.
- López, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar, 2003.
- Luna, Humberto: “Rock en Oposición (Rock in Opposition), Forma y Contenido de una Revolución Musical”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 79-105.
- Macan, Edward: *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, New York, Oxford University Press, 1997.
- Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. 1º Rock y futbolines en el 64”, *Star*, n.º 23, Barcelona, 1976, pp. 7-9.
- Malvido, Pau: “Nosotros los malditos (II) 1967: izquierdistas y grifotas”, *Star*, n.º 24, Barcelona, 1976, pp. 22-24.

- Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. (III) 1970: Alucinados en masa” *Star*, n.º 26, Barcelona, 1976.
- Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. IV. Represión, Formentera, flipada. 1972...”, *Star*, n.º 27, Barcelona, 1976.
- Malvido, Pau: “Nosotros los malditos. (V) La borrachera moderna”, *Star*, n.º 28, Barcelona, 1976, pp. 19-21.
- Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1993.
- Marcuse, Herbert: *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1983.
- Marcuse, Herbert: *Un ensayo sobre la liberación*, México D.F., Ediciones Joaquín Mortiz, 1969.
- Martí, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés, Deriva Editorial, 2000.
- Martí, Josep: “Transculturación, globalización y músicas de hoy” [en línea], *Revista transcultural de música*, 8, 2004, <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [Consulta: 28 junio 2015].
- Martin, Bill: *Listening to the future. The time of progressive rock 1968-1978*, Chicago, Open Court, 1998.
- Martin, Bill: *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*, Chicago, Open court, 1996.
- Meyer, J. et al.: “World Society and the Nation-State” [en línea], *American Journal of Sociology*, vol. 103(1), The University of Chicago Press, pp. 144-181, <http://www.jstor.org/stable/10.1086> [Consulta: 12 julio 2014].
- Meyer, J.: “Globalization: Sources and Effects on National States and Societies”, *International Sociology*, vol. 15, London, Sage, pp. 233-48.
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Filadelfia, Open University Press, 1990.
- Moore, Allan F.: “Jethro Tull and the Case for Modernism in Mass Culture”, *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (ed.), New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 158-172.
- Moore, Alan: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, n.º 2, 2002, pp. 209-223.
- Moore, Allan F.: *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Bibliografía

- Mora, Kiko y Eduardo Viñuela (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.
- Morrison, Craig: *Psychedelic Music in San Francisco: Style, Context, and Evolution*, dirigida por Allan Crossman, tesis doctoral inédita, Concordia University, 2000.
- Nors S. Josephson: “Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock”, *The Musical Quarterly*, vol. 76, n.º 1, New York, Oxford University Press, pp. 67-92.
- Núñez Laiseca, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2006.
- Ochoa, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música” [en línea], *Revista Transcultural de Música*, 2002, <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf> [Consulta: 10 agosto 2015].
- Ogas, Julio: “Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatniks y Los Abuelos de la Nada”, *Revista argentina de musicología*, n.º 7, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, pp. 89-116.
- Ordovás, Jesús: *De qué va el rollo*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977.
- Ordovás, Jesús: *Bob Dylan*, Madrid, Jucar, 1972.
- Ordovás, Jesús: *Historia de la música pop española*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Ordovás, Jesús: *Jimi Hendrix*, Madrid, Jucar, 1974.
- Orwell, George: *1984*, Barcelona, Salvat, 1980.
- Otaola González, Paloma : “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960” [en línea], ILCEA, <http://ilcea.revues.org/1421> [Consulta: 16 julio 2013].
- Palmer, John R. : “Yes, ‘Awaken’, and the Progressive Rock Style”, *Popular Music*, vol. 20, n.º 2, New York, Cambridge University Press, pp. 243-261.
- Panero, Leopoldo María: *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- Pardo, José Ramón: *Historia del pop español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975.
- Picado, Ana Beatriz: *Química I, introducción al estudio de la materia*, EUNED, San José, 2008.
- Pozo, Ana: “La ópera rock en la España de la transición, la versión española de Jesucristo Superstar”, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et alii, Madrid, ICCMU, 2010.

- Ramírez, Francisco y Marc Ventresca: “Institucionalización de la escolarización masiva: isomorfismo ideológico y organizativo en el mundo moderno”, *Revista de Educación*, n.º 298, 1992, pp. 121-139.
- Ramos, Alejandro: *Get on your knees, Siguiendo la pista de Canarios*, Tenerife, Lágrimas y Rabia, 2014.
- Regev, Motti: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, vol. 1 (3), 2007, pp. 317-341.
- Regev, Motti: “Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music”, *American Behavioral Scientist*, Sage, 2011, <http://abs.sagepub.com/content/early/2011/03/15/0002764211398079> [Consulta: 20 julio 2013].
- Regev, Motti: *Pop-Rock Music*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Ribas, José: *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.
- Rodríguez Clavo, Eduardo: “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 169-183.
- Roszak, Theodore: *El Nacimiento de una contracultura, Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairos, 1984.
- Ruesga Bono, Julián y Norberto Cambiasso (eds.): *Más allá del rock*, Madrid, INAEM, 2008.
- Ruesga Bono, Julián: “Conclusión a modo de intermedio y apostilla”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 215-217.
- Ruesga Bono, Julián: “Intercambios”, *Más allá del rock*, Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.), Madrid, INAEM, 2008, pp. 25-58.
- Salaverri, Fernando: *Sólo éxitos, 1959-2012*, Madrid, Fundación Autor/SGAE. 2015.
- Salvador Domínguez: *Bienvenido Mr Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2002.
- Segrelles Cuevas, Adriana: *Cambio Social e ideología en la música popular de los años 60. Los matinales del Price*, dirigido por Julio Arce, trabajo fin de master, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de musicología, 2012.
- Shuker, Roy: *Understanding Popular Music Culture*, New York, Routledge, 2008.

Bibliografía

- Sierra i Fabra, Jordi: *El 'rock', la música de nuestro tiempo*, Madrid, Ediciones SM, 1990.
- Sierra i Fabra, Jordi: *Historia y poder del "rock català"*, Barcelona, Unilibro, 1997.
- Snider, Charles: *The Strawberry Bricks Guide To Progressive Rock*, Chicago, Lulu Publishing, 2008.
- Stuessy, Joe: *Rock and roll. Its history and stylistic development*, New Jersey, Prentice-Hall, 1994.
- Stump, Paul: *The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock*, Chelmsford, Harbour Books, 2010.
- Tagg, Philip: *Music's Meanings*, provisional version (2012-09-11) [en línea], www.tagg.org/mmmisp/NonMuso/NonMusoAll.pdf.
- Tijeras, Eduardo: "William S. Burroughs en español", *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 261, 1972, pp. 639-645.
- Usó, Juan Carlos: *Spanish Trip, la aventura psiquedélica en España*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2001.
- Valiño, Xavier: *Veneno en dosis camufladas: La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, Editorial Milenio, 2012.
- Velázquez, José Luis y Javier Memba: *La generación de la democracia. Historia de un desencanto*, Madrid, Temas de hoy, 1995.
- Vilarós, Teresa: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973 - 1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Viñuela, Eduardo: *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*, Madrid, ICCMU, 2009.
- Washburne, Christopher y Derno, Maiken (eds.): *The Music We Love to Hate*, New York, Routledge, 2004.
- Weinstein, Denna: "Rock Critics Need Bad Music", *The Music We Love to Hate*, Christopher Washburne y Maiken Derno (eds.), New York, Routledge, 2004, p. 226-238.
- Whiteley, Sheila: "Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix", *Popular Music*, vol. 9/1, Cambridge University Press, 1990, pp. 37-60.
- Whiteley, Sheila: *The Space Between the Notes. Rock and the Counterculture*, New York, Routledge, 1992.

Zamora Salamanca, Francisco José y Zamora Carrera, Alonso: “Un escritor biblingüe (Jack Kerouac): sus traducciones al español y el problema de la norma”, *Actes del 26é Congrès de Lingüística i Filologia Romàniques*, vol. 1, Berlin, de Gruyter, pp. 733-744.

Páginas Web

En Internet se puede encontrar mucha información sobre el rock progresivo en general y referencias a *Ciclos* que han servido también de base documental para la realización de este trabajo. Aunque son en su mayoría páginas de divulgación que no aspiran a desarrollar una visión académica sobre el tema contienen mucha información interesante. Se pueden citar como las más importantes:

<http://www.dlsi.ua.es/~iniesta/Prog/>

<http://hippy.com/>

<http://lafonoteca.net/>

<http://lwsn.net/>

<http://www.manticornio.com/>

<http://www.portalesquizofrenia.com>

<http://www.progarchives.com/>

<http://www.progresiva70s.com/>

<http://spanishprogressiverock.blogspot.com.es/>

<http://sinfomusic.net/portal/>

<http://grupcosesnostres.blogspot.co.at/>

<http://www.vintageprog.com/>

<http://es.wikipedia.org/>

DISCOGRAFÍA

Asfalto

Asfalto (LP, Chapa, 1978).

Al otro lado (LP, Chapa, 1978).

Ahora (LP, Chapa, 1979).

Atila

In the Beginnen of the End (LP, New Promotion, 1975).

Intención (LP, Basf, 1976).

Reviure (LP, EMI, 1978).

Barcelona Traction

Barcelona Traction (LP, Oliba-Edigsa, 1975).

Bloque

Bloque (LP, Chapa, 1978).

Hombre, tierra y alma (LP, Chapa, 1979).

El hijo del alba (LP, Chapa, 1980).

Bob Dylan

Bringin All Back Home (LP, Columbia, 1965).

Highway 61 Revisited (LP, Columbia, 1965).

Discografía

Blonde on Blonde (LP, Columbia, 1966).

Burning

Madrid (LP, Ocre, 1978).

Cai

Más allá de nuestras mentes diminutas (LP, Trova, 1978).

Canarios (-Los)

Pain (Sencillo, Sonoplay/Barclay, 1967).

Peppermint Frappé (Sencillo, Sonoplay/Barclay, 1967).

Get on Your Knees (Sencillo, Sonoplay/Barclay, 1968).

Child (Sencillo, Sonoplay/Barclay, 1968).

Libérate! (Sencillo, Sonoplay/Barclay, 1970).

Extra, Extra!!! (Sencillo, Ariola, 1971).

Libérate! (LP, Sonoplay/Barclay, 1970).

Canarios Vivos!!!! (LP, Ariola, 1972).

Ciclos (LP, Ariola, 1974).

Flying High With the Canaries (LP, Cocodrilo, 1985).

Caravan

Caravan (LP, Decca, 1969).

If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You (LP, Decca, 1970).

In the Land of Grey and Pink (LP, Dream Records, 1971).

Companyia Elèctrica Dharma

Diumenge (LP, Edigsa, 1975).

L'Oucomballa (LP, Edigsa, 1976).

Tramuntana (LP, Edigsa, 1977).

Crack

Si todo hiciera crack (LP, Chapa, 1978).

Cream

Fresh Cream (LP, Reaction, 1966).

Disraeli Gears (LP, Reaction, 1967).

Wheels of Fire (2xLP, Polydor, 1968).

Goodbye (LP, Polydor, 1969).

Cucharada

El limpiabotas que quería ser torero (LP, Chapa, 1979).

Dúo Dinámico

Recordándote (EP, La Voz de su Amo, 1959).

Rogar (EP, La Voz de su Amo, 1959).

Edelweiss

En el principio (LP, Top Records, 1973).

Eduardo Bort

Eduardo Bort (LP, Movieplay-Gong, 1975).

Els 3 Tambors

Romanço del fill de viuda (EP, Belter, 1966).

Emerson Lake and Palmer

Emerson, Lake and Palmer (LP, Island, 1970).

Tarkus (LP, Island, 1971).

Pictures at an Exhibition (LP, Island, 1972).

Brain Salad Surgery (LP, Manticore, 1973).

Franklin

Life Circle (LP, Cocodrilo, 2007).

Fusioon

Fusioon 1 (LP, Belter, 1972).

Fusioon 2 (LP, Belter, 1974).

Minorisa (LP, Ariola, 1975).

Discografía

Genesis

- From Genesis to Revelation (LP, Decca, 1969).
- Trespass (LP, Charisma, 1970).
- Nursery Crime (LP, Charisma, 1971).
- Foxtrot (LP, Charisma, 1972).
- Selling England by the Pound (LP, Charisma, 1973).
- The Lamb Lies Down on Broadway (LP, Charisma, 1974)

Gentle Giant

- Gentle Giant (LP, Vertigo, 1970).
- Acquiring the Taste (LP, Vertigo, 1971).
- Three Friends (LP, Vertigo, 1972).
- Octopus (LP, Vertigo, 1973).
- Free Hand (LP, Capitol, 1975).

Gotic

- Escenes (LP, Movieplay-Gong, 1978).

Granada

- Hablo de una tierra (LP, Movieplay-Gong, 1975).
- España año 75 (LP, Movieplay-Gong, 1976).
- Valle del Pas (LP, Movieplay-Gong, 1978).

Grateful Dead

- The Grateful Dead (LP, Warner, 1967).
- Anthem of the Sun (LP, Warner, 1968).

Guadalquivir

- Guadalquivir (LP, EMI, 1978).
- Camino del Concierto (LP; EMI, 1980).

Gualberto

- A la vida, al dolor (LP, Movieplay-Gong, 1975).

Ibio

Cuevas de Altamira (LP, Movieplay-Gong, 1978).

Iceberg

Tutankhamon (LP, Bocaccio, 1975).

Coses nostres (LP, Bocaccio, 1976).

Sentiments (LP, Bocaccio, 1977).

En Directe (LP, Bocaccio, 1978)

Imán

Califato independiente (LP, CBS, 1978)

Itoiz

Itoiz (LP, Xoxoa, 1978).

Ezequiel (LP, Xoxoa, 1978).

Jess & James

Move (LP, Belter, 1968).

Jethro Tull

This Was (LP, Island, 1968).

Stand Up (LP, Island, 1969).

Benefit (LP, Island, 1970).

Aqualung (LP, Chrysalis Records, 1971).

Thick as a Brick (LP, Island, 1972).

A passion Play (LP, Island, 1973).

King Crimson

In the Court of the Crimson King (LP, Island, 1969).

In the Wake of Poseidon (LP, Island, 1970).

Lizard (LP, Island, 1971).

Island (LP, Island, 1971).

Larks' Tongue in Aspic (LP, Island, 1973).

Starless and Bible Black (LP, Island, 1974).

Discografía

Red (LP, Island, 1974).

Leño

Leño (LP, Chapa, 1979).

Los Albas

Kyrie Eleison (Sencillo, Vergara, 1968).

Los Banzos

Quiero creer (Sencillo, Polydor, 1967).

Vacío (Sencillo, Polydor, 1968).

El barco de papel (Sencillo, Polydor, 1968).

Los Bravos

Black is Black (Sencillo, Columbia, 1966).

Los Bravos (LP, Columbia, 1966).

Los chicos con la chicas (LP, Columbia, 1967).

Dame un poco de amor (LP, Columbia, 1968).

Los Brincos

Dance the pulga (Sencillo, Novola, 1964).

Flamenco (EP, Novola, 1964).

Baila la pulga (Sencillo, Novola, 1965).

Nadie te quiere ya (Sencillo, Novola, 1967).

Sol en julio (Sencillo, Novola, 1967).

Amiga mía (Sencillo, Novola, 1968).

Los Brincos (LP, Novola, 1964).

Contrabando (LP, Novola, 1968).

Mundo, demonio y carne (LP, Novola, 1970).

Los Cheyenes

¡El estallido! (EP, RCA, 1965).

Los Estudiantes

El rock and roll de los estudiantes (EP, Philips, 1959).

Don Quijote (EP, Philips, 1964).

Los Grimm

La amistad (Sencillo, Philips, 1966).

Pobre hombre (Sencillo, Philips, 1967).

Amor de niña (Sencillo, Philips, 1968).

Sasafras (Sencillo, Philips, 1969).

Los Ídolos

¿Cómo lo Haces ? (EP, Belter, 1964).

¿No Puedes Comprar mi Amor? (EP, Belter, 1964).

La Vi Parada Allí (EP, Belter, 1964).

Pioneros del Rock Español. Los Ídolos (LP, Divucsa, 2004).

Los Mustang

Quinientas milla (EP, Regal, 1962).

Reino prohibido en el Himlaya (LP, Odeón, 1970).

Los Pasos

Anouschtka (Sencillo, Hispavox, 1967).

No me gusta decir sí (Sencillo, Hispavox, 1967).

Ayer tuve un sueño (Sencillo, Hispavox, 1967).

Voces de otros mundos (Sencillo, Hispavox, 1968).

Los Pekenikes

Madrid (EP, Hispavox, 1961).

Los cuatro muleros (EP, Hispavox, 1964).

El vito (EP, Hispavox, 1964).

El tururururú (EP, Hispavox, 1965).

La gitana (EP, Hispavox, 1965).

Hilo de seda (Sencillo, Hispavox, 1966).

Discografía

Cerca de la estrella (Sencillo, Hispavox, 1969).

Sol y sombra (Sencillo, Hispavox, 1971).

Pepper Box (Sencillo, Movieplay, 1974).

Los Pekenikes (LP, Hispavox, 1966).

Los Pekenikes (LP, Hspavox, 1967)

Los Polares

¡Qué chica tan formal! (EP, Sonoplay, 1966).

Los Relámpagos

Himno a Valencia (EP, Philips, 1965).

Dos cruces (EP, Novola, 1965).

Nit de llampecs (EP, Novola, 1965).

Alborada Gallega (EP, Zafiro, 1966).

Danza del fuego (EP, Zafiro, 1966).

Danza del fuego (Sencillo, Zafiro, 1966).

Granada (EP, Zafiro, 1968).

En Aranjuez con tu amor (Sencillo, Zafiro, 1968).

Jaime I (sencillo, RCA, 1970).

Catalunya Plora (sencillo, RCA, 1971).

Páginas musicales de la historia de España (LP; RCA, 1969).

Piel de toro (LP, RCA, 1971)

Los Salvajes

Massachussets (sencillo, La Voz de su Amo, 1967).

Los Sirex

De aquí para allá (Sencillo, Vergara, 1967).

Los Sonor

Los Sonor y su super-twist (EP, RCA, 1962).

No hay nada que hacer (EP, Philips, 1963).

Máquina!

Why? (LP, Als 4 Vents/Diábolo, 1970).

En Directo (LP, Als 4 Vents, 1972).

Manolo Díaz

La Canción-Ficción, (Sencillo, Sonoplay, 1967).

Mezquita

Recuerdos de mi tierra (LP, Chapa, 1979).

Miguel Ríos

Despuerta (LP, Hispavox, 1970)

Canción Para Un Nuevo Mundo (Sencillo, Hispavox, 1973).

United (Sencillo, Polydor, 1971)

Memorias De Un Ser Humano (LP, Hispavox, 1974).

La Huerta Atómica. (LP, Polydor, 1976).

Al-Andalus (LP, Polydor, 1977).

Micky y los Tonys

Ya tengo todo (EP, Zafiro, 1963).

Zorongo gitano (EP, Zafiro, 1964).

La luna y el toro (EP, Zafiro, 1964).

No se puede ser vago (EP, Novola, 1967).

Módulos

Realidad (LP, Hispavox, 1970).

Variaciones (LP, Hispavox, 1971).

Plenitud (LP, Hispavox, 1973).

4 (LP, Hispavox, 1974).

Música Dispersa

Música Dispersa (LP, Diábolo, 1970).

Discografía

Música Urbana

Música Urbana (LP, Zeleste-Edigsa, 1975).

Iberia (LP, RCA, 1978).

Ñu

Cuentos de ayer y de hoy (LP, Chapa-Zafiro, 1978).

A golpe de látigo (LP, Chapa-Zafiro, 1979).

Om

Om (LP, Edigsa, 1971).

Orquesta Mirasol

Salsa catalana (LP, Edigsa-Zeleste, 1974).

Pan & Regaliz

Pan & Regaliz (LP, Dimensión-Ekipo, 1971).

Pau Riba

Dioptría I (LP, Concentric, 1969).

Dioptría II (LP, Concentric, 1970).

Jo, la donya i el gripau (LP, Edigsa, 1971).

Electroccid àccid alquimístic xoc (LP, Movieplay-Gong, 1975).

Pink Floyd

The Piper at the Gates of Dawn (LP, Columbia, 1967).

A Saucerful of Secrets (LP, Columbia, 1968).

More (LP, Columbia, 1969).

Ummagumma (LP, Harvest, 1969).

The Dark Side of the Moon (LP, Harvest, 1973).

Wish You Were Here (LP, Harvest, 1975).

Pop-Tops

Con tu blanca palidez (Sencillo, Sonoplay, 1967).

Pop-Tops (Sencillo, Sonoplay, 1967).

Pop-Tops cantan J. S. Bach (Sencillo, Sonoplay, 1968).
Pepa (Sencillo, Sonoplay, 1969).

Procol Harum

Procol Harum (LP, Regal Zonophone Records, 1967).
Shine on Brightly (LP, Regal Zonophone Records, 1968).
A Salty Dog (LP, Regal Zonophone Records, 1969).

Sabicas

Rock encounter (LP, Polydor, 1970).

Sisa

Orgía (LP, Concentric, 1971).
Qualsevol Nit Pot Sortir El Sol. (LP, Zeleste-Edigsa, 1975).

Smash

Glorieta de los Lotos (LP, Philips, 1970).
Esta Vez Venimos a Golpear (LP, Philips, 1971).

Soft Machine

Soft Machine (LP, ABC/Probe, 1968).
Volume Two (LP, ABC/Probe, 1969).
Third (LP, Columbia, 1970).

Storm

Storm (LP, Basf Singleton, 1974).

Taranto's

Taranto's. Todas sus grabaciones (LP, Rama Lama, 1999).

The Beach Boys

The Beach Boys Today! (LP, Capitol Records, 1965)
Summer Days and Summer Nights (LP, Capitol Records, 1965)
Pet Sounds (LP, Capitol Records, 1966)

Discografia

The Beatles

- A Hard Day's Night (LP, Parlophone, 1964).
- Rubber Soul (LP, Parlophone, 1965).
- Revolver (LP, Parlophone, 1966).
- Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (LP, Parlophone, 1967).

The Jimi Hendrix Experience

- Are You Experienced (LP, Polydor, 1967).
- Axis: Bold as Love (LP, Polydor, 1967).
- Electric Ladyland (LP, Polydor, 1968).

The Moody Blues

- The Magnificent Moodies (LP, Decca, 1965).
- Days of Future Passed (LP, Deram Records, 1967).
- In Search of the Lost Chord (LP, Deram Records, 1968).
- On the Threshold of a Dream (LP, Deram Records, 1969).

The Nice

- The Thoughts of Emerlist Davjack (LP, Immediate, 1967).
- Ars Longa Vita Brevis (LP, Immediate, 1968).
- Five Bridges (LP, Charisma, 1970).

The Rolling Stones

- The Rolling Stones (LP, Decca, 1964).
- Aftermath (LP, Decca, 1966).
- Their Satanic Majesties (LP, Decca, 1967).

The Who

- The Who Sings My Generation (LP, Decca, 1965).
- A Quick One (LP, Decca, (1966).
- The Who Sell Out (LP, Decca, (1967).
- Tommy (LP, Decca, (1969).
- Who's Next (LP, Decca, (1971).

Quadrophenia (LP, Track, (1973).

Topo

Topo (LP, Chapa, 1979).

Traffic

Mr. Fantasy (LP, Island, 1967).

Traffic (LP, Island, 1968).

Last Exit (LP, Island, 1969).

Triana

Recuerdos de una noche (Sencillo, Movieplay-Gong, 1974),

Triana, (LP, Movieplay-Gong, 1975).

Hijos del agobio (LP, Movieplay-Gong, 1977).

Sombra y luz (LP, Movieplay-Gong, 1979).

Van der Graaf Generator

The Aerosol Grey Machine (LP, Mercury Records, 1969).

The Last We Can Do Is Wave to Each Other (LP, Charisma, 1970).

H to He Who Am the Only One (LP, Charisma, 1970).

Pawn Hearts (LP, Charisma, 1971).

Yes

Yes (LP, Atlantic, 1969).

Time and a Word (LP, Atlantic, 1970).

The Yes Album (LP, Atlantic, 1971).

Fragile (LP, Atlantic, 1971).

Close to the Edge (LP, Atlantic, 1972).

Tales from Topographic Oceans (LP, Atlantic, 1973).

ANEXOS

ANEXO 1

CD. Entrevista a Eduardo Bautista

Grabada el 25 de junio de 2010 en la sede de la SGAE, Madrid.

Realizada y editada por Guillermo Delis Gómez.

Los dos Cds con el audio se encuentran pegados en la tapa trasera del trabajo.

CD I (40:55)

1. Formación de Eduardo Bautista (5:14).
2. Influencias en *Ciclos* (4:33).
3. *Ciclos* y Vivaldi, el concepto de “ciclo” (6:50).
4. Sobre la creación de *Ciclos* (2:24).
5. Recepción y función de *Ciclos* (2:46).
6. *Ciclos* y la contracultura (9:11).
7. Origen de la idea de *Ciclos* y la nueva formación de Canarias (3:34).
8. El rock progresivo y los músicos académicos de vanguardia (4:02).
9. Trabajo y elaboración de la recreación de *Las cuatro estaciones* en *Ciclos* (2:28).

CD II (59:58)

1. Sintetizadores en *Ciclos* y trabajo en el estudio de grabación (17:50).
2. Producción y mezcla de *Ciclos* (9:28).
3. La escena de rock progresivo español y otras influencias (7:43).
4. Influencias vocales de Teddy Bautista en *Ciclos* (2:00).
5. ‘Serenata extravagante’ (2:34).
6. Teatralidad en *Ciclos* (4:26).
7. ‘Desfile extravagante’ (2:35).
8. ‘Vanessa’ (3:48).
9. ‘Monasterios’ (6:10).
10. La influencia del rock andaluz en “Nirvana” y “Génesis” (2:13).
11. ‘Villancico extravagante’ (4:14).

ANEXO 2

DVD. Entrevista a Eduardo Bautista

Grabada el 25 de junio de 2010 en la sede de la SGAE, Madrid.

Realizada y editada por Guillermo Delis Gómez.

El DVD se encuentran pegados en la tapa trasera del trabajo.

ANEXO 3

Distintas formaciones de Canarias⁵⁵⁴, músicos e instrumentación principal⁵⁵⁵.

Nombre de la formación/Año	Músico (instrumento)
The Devil's Rock 1961	Eduardo Bautista (v, g), Rafa Izquierdo (g), Raimundo Delgado (dr), José Domingo Torres (b)

⁵⁵⁴ Ramos, Alejandro: *Get on your knees, Siguiendo la pista de Canarias*, Tenerife, Lágrimas y Rabia, 2014, pp. 232-234. La lista que ofrece Alejandro Ramos la hemos ampliado señalando el instrumento principal de cada músico.

⁵⁵⁵ Abreviaciones instrumentos: batería (dr), guitarra (g), bajo (b), voz (v), teclados (key), saxofón (sax), trompeta (tr), trombón (tromb) y violonchelo (viol).

The Devil's Rock 1961	Eduardo Bautista (v, g), Rafa Izquierdo (p), Raimundo Delgado (dr), José Domingo Torres (b), Rafa Espinosa (g)
The Devil's Rock 1961-1962	Eduardo Bautista (v, g), Rafa Izquierdo (p), Raimundo Delgado (dr), Nito Mederos (b), Pepe Ferreiro (g)
Los Ídolos 1963	Eduardo Bautista (v, g), Rafa Izquierdo (p), Raimundo Delgado (dr), Germán Pérez (g), José Manuel López (b)
Los Ídolos 1963-1964	Eduardo Bautista (v, g), Rafa Izquierdo (p), Tato Luzardo (dr), Germán Pérez (g), José Manuel López (b)
The Canaries-Los Canarios 1964-1966	Eduardo Bautista (v, g), Tato Luzardo (dr), Germán Pérez (g), Rafa Izquierdo (b)
Los Canarios-Canarios 1967-1968	Eduardo Bautista (v, g), Tato Luzardo (dr), Germán Pérez (g), Álvaro Yébenes (b), Nano Muñoz (tr), Vicente Máiquez (sax), Alfredo Máiquez (tromb), Graham Bircumshaw (key)
Canarios 1968-1969	Pedro Ruy-Blas (v), Alberto Gómez (dr), Chimo (g), Alberto Gómez (b), Nano Muñoz (tr), Vicente Máiquez (sax), Alfredo Máiquez (tromb), Graham Bircumshaw (key)
Canarios 1970	Eduardo Bautista (v, g), Tato Luzardo (dr), Chimo (g), Álvaro Yébenes (b), Nano Muñoz (tr), Vicente Máiquez (sax), Alfredo Máiquez (tromb), Graham Bircumshaw (key)
Canarios 1970	Eduardo Bautista (v, g), Tato Luzardo (dr), Chimo (g), Lenox Holness (b), Nano Muñoz (tr), Vicente Máiquez (sax), Alfredo Máiquez (tromb), Felix Sierra (key)
Canarios 1971-1972	Eduardo Bautista (v, g), Alain Richard (dr), Salvador Domínguez (g), Álvaro Yébenes (b), Nano Muñoz (tr), Vicente Máiquez (sax), Alfredo Máiquez (tromb), Felix Sierra (key)
Canarios 1972	Eduardo Bautista (v, key), Alain Richard (dr), Jess Lameirinhas (b), James Lameirinhas (g), Dennis Wallace (viol)
Canarios 1972	Eduardo Bautista (v, key), Alain Richard (dr), Jess Lameirinhas (b), James Lameirinhas (g), Salvador Domínguez (g)
Canarios 1972	Eduardo Bautista (v, key), Alain Richard (dr), Chistian Mellies (b), Ray Gómez (g), Jean-Pierre Gómez (g)
Canarios 1973-1975	Eduardo Bautista (v, key), Alain Richard (dr), Chistian Mellies (b), Antonio García de Diego (g), Mathias Sanvellián (key)

ANEXO 4

Libreto *Ciclos*

Génesis

Antes del equilibrio sideral.

Antes del tiempo y las magnitudes.

Antes de la materia y el orden.

Antes del caos.

Antes de antes.

Fue el hidrógeno.

Y antes de él, sólo las leyes naturales y el espacio.

Hace quince mil millones de años, los brazos en espiral de la nebulosa giraron hasta que el hidrógeno ionizado, produjo un campo magnético donde la ceniza de combustión atómica de aquél, produjo la energía .

Este proceso se produjo simultáneamente en miles de millones de lugares del Cosmos, y fue así sembrada la semilla de la que nacieron los miles de millones de Galaxias que forman nuestro entorno Universal.

La energía deambula en la inmensidad de la nada, y el anticosmos grotesco se adivina más allá de los límites de la imaginación suprema.

Cinco mil millones de años más tarde, la energía en manos de la evolución dirigida, había formado el polvo interestelar. Portador de los 92 elementos creadores de la materia.

La materia por afinidad provoca la perfección accidental y el Hábito Supremo le insufla el Prana .

El programa comienza.

El Ciclo Cósmico dio paso al Ciclo Cronológico, y éste a la vida, que echa raíces a lo largo y ancho del Universo, y crece y escarba en busca de la respuesta, que quedó atrapada en algún lugar del Cosmos, suplantada por la verdad.

En un punto del abstracto total hay un Universo, en un punto de este Universo hay una Galaxia, en un rincón de esa Galaxia hay un sistema solar, y allí un planeta

entre cuyos surcos, se plantó y fructificó una de las semillas que esparció el soplo Supremo, y que la helada brisa del Tiempo trajo hasta aquí.

La naturaleza preparó un envoltorio, inédito para el rezagado de la creación, y lo cuidó y mimó hasta que comió el fruto de la sabiduría del árbol de la vida, y quedó desnudo ante el Ordenador Supremo .

El nuevo Ser sin memoria creció, y a falta de un mayor calificativo, se autodenominó “Homo Sapiens” y se autocoronó “Rey de la Creación”.

Éstos son el lugar y el personaje protagonistas de mi narración.

El Narrador Supremo .

El Paraíso Remoto, Primera Transmigración

La naturaleza se desgarró en la primera explosión de dolor, el “Grito Primario”, y da a luz a “Embryo” el ser consciente, culmen de perfección, producto de la perfección misma, heredero intocable de la razón, accidente de la evolución programada, ser prematuro, que nace y vive del dolor, viajero perpetuo que procede del eslabón perdido y va en busca de un destino que se le aparecerá en la mitra jeroglífica del anunciador venerable de la muerte.

Matrix la paridora, representa la naturaleza, y una vez nacido Embryo, vuelve a su situación estática original, y observa la semilla brotar y crecer como un árbol que abre y alarga sus ramas en todas direcciones, acaparando espacio, intentando llegar al infinito a través del techo absoluto y atravesando la tierra con sus raíces.

La duda inicial, la ignorancia del eslabón, no parecen afectar a Embryo, que asombrado y maravillado gira la vista en derredor tratando de asimilar de una sola vez, las mil sensaciones nuevas que asaltan sus sentidos, en éste su primer acceso al ciclo de transmigraciones que como primate va a comenzar.

Los colores, los olores, la música de las esferas, que interpreta la gran orquesta universal, deleitan sus fuentes perceptivas.

El aire diáfano se deja respirar mansamente y entra loco de orgullo y curiosidad recorriendo los mil rincones íntimos del niño inédito.

Las flores y las plantas se alinean sabiamente exhibiendo orgullosas sus galas cromáticas, los árboles recios, se inclinan sumisos dando cobijo y sombra al Niño Patriarca.

El cielo se aclara, la tierra se ablanda y el sol se recoge tímido, temiendo dañar con sus rayos la vida que empieza.

La luz danzarina se asoma a los ojos curiosos y se enrosca coqueta en los dientes de nácar del Niño Poeta.

Los pajaritos ¡ah! los pajaritos que saltos y carreras, que cantos, que ir y venir alrededor de la pequeña cabeza, el niño alarga la mano y sólo coge aire, los pájaros juegan con los cabellos aún húmedos del vientre materno, y los peinan y los rizan, y el niño contento se mira el reflejo que el agua de lluvia coloca a su lado a modo de espejo, el niño chapotea y llora al romperse su imagen bella e inocente. Pura como la vida sin contaminar, exacta como la obra magistral del Arquitecto Supremo.

La naturaleza cierra filas, y comienza la parada magnífica en honor del huésped recién llegado. El aire trompetea por entre los árboles y algunos cuadrúpedos redoblan el suelo con aires marciales, los árboles estáticos cubren carrera, y una pequeña montaña se ofrece hacendosa como pódium sereno para el niño espectador.

Comienza el desfile, el niño saluda y sonríe, pasan todos, no falta nadie, animales, plantas, frutos, aguas de todas clases, minerales y elementos semimateriales y detrás de todos la tarde serena y de medio luto, encabezados todos por el sol, éste los arrastra hasta desaparecer por detrás del horizonte, dejando a Embryo en compañía de la soledad y las estrellas, rendido al cansancio y al sueño, se entrega al primer silencio absoluto de su existencia y duerme.

El Abismo Próximo, Segunda Transmigración

Un millón de lapsos cronológicos más tarde, la semilla del tiempo descubre a Febos (antes Embryo), que dormitaba en una playa vacía.

El mar moja sus pies y lo despierta, Febos sobresaltado se incorpora, mira en derredor con estupor, y siente su cuerpo con extrañeza, se palpa, se reconoce palmo a palmo, está convertido en un ser casi perfecto de quince a dieciocho años.

Sus pensamientos se revuelven inquietos en busca de una lógica explicatoria, pero es el mar que mojándolo otra vez, lo devuelve a la realidad física, de pronto oye voces, y ve como una extraña comitiva se acerca, se siente desnudo y corre a ocultarse tras unas rocas.

El extravagante cortejo es “Amorfos”, la “Generación Mutante”, que viene en busca de Febos, presunto fugitivo del “Proceso Alienatorio” .

La visión de estos extraños animales, su lenguaje, sus ropas y ademanes, pueden más que la vergüenza de Febos, éste sale de su escondrijo, y empujado por un imperioso afán de comunicación le hace las primeras preguntas que su frágil memoria almacena, a “Amorfos” la generación mutante.

La respuesta que obtiene le resulta tan inteligible, que, asustado, emprende la huida, perseguido por Amorfos, corre por las rocas durante un rato, hasta que de pronto se encuentra con Matrix la Paridora, ésta lo esconde y da cobijo hasta que Amorfos se aleja.

Febos, hace preguntas sobre la vida sutil del más allá, que no involucra la materia, y Matrix responde con la Nada de sus Secretos.

¿Quién eres? pregunta Febos.

Soy la intérprete, entre el lenguaje olvidado de la conciencia y la generación mutante, responde Matrix.

Vuelve a preguntar Febos. Y yo ¿quién soy?

Tú eres uno con la tierra; dice Matrix.

Reaparece Amorfos, interrumpiendo la comunicación trascendental, los acosa, intentando separar a Febos del regazo Materno, argumentando su edad y la necesidad de preparación e integración, en el proceso alienatorio. Entonan el canto al niño neurótico, y Matrix cede, Febos huye, pero Amorfos finalmente lo acorrala, detiene y lo encarcela.

En su celda, sumido en la confusión, Febos canta el “Himno crítico a la Primera Adversidad”.

De pronto, unos aires marciales, hacen que se asome a la ventana, desde donde observa los preparativos para “La Gran Parada de Iniciados” al “Proceso Alienatorio”.

Gran profusión de trompetas y tambores, colores vistosos y rostros transformados por el ardor fanático.

Se abre la puerta y entran unos vigilantes que preparan y engalanan a Febos para la ceremonia. Febos, observa el desfile, y al final atraído por la grandiosidad y magnitud del acto se incorpora voluntariamente a las apretadas filas de seres impersonales y marcha con ellos, la mirada y el pensamiento fijos en el eslabón perdido.

El “Proceso” se lleva a cabo en Febos, y éste se entrega de lleno a su integración social, en un mundo que acaba de descubrir la máquina y la vitalidad anónima del Ser-Especie.

Un día Matrix se cruza en su camino, Febos interrumpe su quehacer, y la sigue hasta la playa donde el despertará, y allí desaparece. Febos, observa como el mar que lo reviviera un día a la pesadilla actual va borrando lentamente las huellas que Matrix dejó en la arena.

Se sienta cansado y confundido, la noche, lo hunde por segunda vez en su existencia en el silencio absoluto del sueño astral, y duerme.

La Ciudad Futura, Tercera Trasmigración

Un millón de lapsos cronológicos más tarde, la semilla del tiempo, despierta a Metántropo (antes Febos) dormitando en un banco de un pequeño parque, y tapado con periódicos, en medio de una eclosión de tráfico y ruidos de ciudad supersaturada y contaminada, convertido en un hombre maduro de unos cuarenta años.

El asalto masivo de ruidos infernales, olores nauseabundos, y colores chillones, hiere la hipersensibilidad de Metántropo, que se levanta sobresaltado y mirando en derredor, intenta asimilar la visión escalofriante de máquinas desplazándose a enorme velocidad, gentes grises y sombrías, edificios altísimos, y

una fecha en uno de los periódicos con que se cubre, 3º día de la semana 2ª, del mes 4º, año 2126 después de J. C.

¡"2126"! El recordaba haberse dormido en una playa allá por el año 1700, y ahora estaba aquí, vestido con esas extrañas ropas, y siendo observado con curiosidad por otros transeúntes, y esas máquinas ruidosas, con sus alaridos trompeteantes, y esas caras, ¡Dios! ¡su cara!, se levanta y se acerca a un gran charco de agua de lluvia, donde se refleja un rostro que le es completamente desconocido, con arrugas y de un color verde-gris pálido, con unos ojos pequeños y apagados, y escaso cabello color plata sucia. Se siente débil y nota como un grito mezcla de horror y frustración, se despierta en su pecho hundido, abre la boca pero sólo un gruñido aflora.

Dos sujetos de aspecto autoritario se acercan interrumpiendo sus elucubraciones, respetándole fríamente.

¿Qué hace usted aquí?

Su estado es lamentable

Está usted alterando la monotonía cotidiana

Me parece que ha abusado usted de su dosis de alcoholina

Lo llevaremos al recuperatorio

Metántropo no acierta a decir palabra, y se deja llevar a un edificio cercano, sin ventanas y de aspecto desolador, allí son recibidos por un hombrecillo afable, que lleva unas diminutas gafas, dando la sensación de que sus ojos se desbordan por encima del aro de metal.

¡Ah número 6.781.236! Otra vez divagando, usted o bebe mucho, o piensa mucho, y cualquiera de las dos cosas va a acabar con usted , le retiramos su dosis de alcoholina y de nicotina, hasta que aplaque sus impulsos incontrolados, ¡llevadlo a su casa! dice a los vigilantes.

Uno de ellos coge una placa que pende del cuello de Metántropo y lee: Distrito 4º, zona 1.a, colmena 112, nicho 708. Esto está un poco lejos. No importa, ¡llevadle! Y no olvides que es la segunda vez que alteras la monotonía cotidiana, a la tercera, tendremos que mandarte de vuelta al proceso cibernético, a que revisen tus problemas.

Metántropo es arrastrado a un auténtico bosque, de edificios altísimos, sin ventanas, y todos de color gris, entran en uno de ellos, y un ascensor los deja en un vestíbulo, del que se abre una puerta y una mujer les dice.

¡Ya has vuelto a alcoholinizarte otra vez, me tienes harta! Sentadlo aquí.

Metántropo observa detenidamente la cara, y le recuerda a Matrix, la Paridora, su madre, en un arrebato de furia, se abalanza sobre los vigilantes, tratando de deshacerse de ellos, pero éstos lo retienen y se lo llevan al proceso cibernético, donde es recluido para comprobación. Casi al término del proceso, logra escapar y se va a la montaña en busca de los monjes sabios que habitan en la zona de los Monasterios: Intenta encontrar respuestas a sus mil preguntas en la sabiduría de los Ascetas Místicos, pero ninguno le da una respuesta satisfactoria a sus inquietudes, y se recluye en la montaña, dónde, después de largas jornadas de meditación, consigue la paz espiritual, aunque no la respuesta.

Un día en pleno éxtasis, se le aparece Iswara , El Absoluto, El Espíritu Universal, acompañado de Brahma El Creador, y de Vishnú El Preservador, diciéndole: Dirígete a la fuente de donde bebes la vida y busca tu liberación, que es la salvación definitiva, no la obtendrás con el Yoga, ni con la Filosofía Especulativa, ni con la Religión, ni siquiera con la Ciencia pura, la lograras por la Percepción directa de identidad individual, con la identidad Universal.

Metántropo pensó en Matrix, su madre, de quien bebió la vida, y se dirigió a la ciudad, en su busca, pero es detenido por fugitivo, y los vigilantes lo encierran en el Recuperatorio, desde donde escucha los preparativos de Navidad, y oye a unos muchachos cantar El Villancico Extravagante. Envuelto en la bruma de los recuerdos, Metántropo, el ser sin memoria, el animal desnudo, se hunde en el sopor Astral, libre de toda noción de tiempo y espacio, y duerme.

El Eslabón Recuperado, Cuarta Transmigración

Un millón de lapsos cronológicos más tarde, cuando el Periplo absoluto está a punto de consumirse, Anacros (antes Metántropo) despierta a la realidad convertido en un anciano venerable. Siente como alguien dirigiéndose a él, le llama.

Su Jerarquía! Su Jerarquía! Despierte, Su Jerarquía!

Anacros se incorpora, y se encuentra sentado en un trono fastuoso, vistiendo ropas y galas propias de un monarca, ante él unos individuos en actitud sumisa, lo miran con curiosidad y respeto.

¿Ha vuelto a tener pesadillas Su Jerarquía?, preguntan.

Anacros se levanta y se dirige hacia la ventana, y nota como le cuesta trabajo moverse, evolucionar, e incluso respirar -¡Estoy viejo!- pensó. Se asoma y observa con horror una ciudad totalmente funcional, sin ningún Adorno, y unas gentes uniformes e impersonales que caminan con la cabeza hundida entre los hombros y mirando al suelo.

Los edificios totalmente asépticos y las calles de aceras deslizantes casi desiertas, pero sobre todo le llamó la atención las grandes lámparas que difunden una luz blanca cegadora. Como si de luz del día eléctrica se tratara.

Esto es aún bastante peor que mis últimos recuerdos, piensa.

Quiero hablar con la persona más sabia de vosotros, dice.

¿Os referís a Oráculo el Profeta?, preguntan los servidores.

¡Traedlo si es el más sabio! dice Anacros.

Alguien se va y vuelve con un anciano de venerable aspecto y vestido como todos, con ropas blancas y sin calzar.

Dejadnos solos, dice Anacros, y dirigiéndose a Oráculo, le pregunta: Si eres un sabio, verdaderamente, contéstame, ¿quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿de dónde vengo y a dónde voy?

Eres Anacros, hijo del Águila, Patriarca del último reductor humano, y heredero del Fin, vienes de la Duda Inicial y te diriges a la Belleza Astral, por la puerta de la muerte. ¿Muerte?, pregunta Anacros. ¿Por qué muerte ?

Qué mejor premio necesita el hombre sino que volver a la madre tierra y hacerse uno con las hierbas y las flores, contesta Oráculo.

¡Ah!, contesta Anacros, dirigirse con alegría a través del infinito azul de los muertos, cómo se debe ir de ligero, cómo se debe llegar lejos.

Caronte guiará tu barca a la otra orilla -dice Oráculo. Pero dime, ¿por qué este silencio y este peso en el pecho, y por qué esta luz cegadora? inquiere Anacros.

Estamos en el año 2700 del cuarto Hemiciclo cósmico, Su Jerarquía, el sol dejó de emitir radiaciones hace 500 años, vivimos sólo gracias al viento solar, y la energía sobrante de la nebulosa. El ser humano ha alterado el equilibrio sideral, absorbiendo y gastando las fuentes de energía natural, y ahora caminamos con paso seguro hacia el Fin del Universo.

El pueblo conoce la verdad, y pide responsabilidades a los gobernantes, ved Señor!

Y condujo a Anacros a la ventana, el pueblo canta Crisis Cósmica, ya no hay esperanza ni siquiera en el mundo astral.

Me entregaré voluntario a la máquina Expiadora, aceptaré sumiso su designio, y que el Ordenador Supremo ayude a la humanidad en el Holocausto Final, ¡Señor, líbrame de la infinita miseria de la soledad!, ruega Anacros.

Contesta Oráculo! Agradeced a la Ley Distribuidora, el haberos hecho creer en lo que sabéis. Y partid a los Campos Elíseos sin desviar la mirada de vuestro Karma .

La máquina Expiadora absorbe el Hábito de la vida de Anacros, y entrega el cuerpo sin Prana a Matrix la Paridora. Dueña de la carne y el entorno físico.

Anacros atraviesa el Reino de las sombras y reentrando en los elementos sutiles, que son la simiente de su cuerpo, emigra acompañado de su karma, y se corporiza de nuevo a la Diestra del Programador Supremo y juntos contemplan el Apocalipsis Final, que devolverá la Materia y la Forma a su estado primitivo, la Energía y por Regresión al Hidrógeno.

Apocalipsis

Siva el destructor voltea su espada arrasando cuanto toca, y sólo respetando a Matrix.

A la que encarama al cielo y la ofrenda al Narrador Supremo. La hiperdestrucción abre grietas en el infinito, y la nada absorbe la forma y las dimensiones y al final de un ciclo y principio de otro, sólo se oye la voz del Narrador Supremo.

Y en cada grieta surgió un principio y un fin, un ciclo de ciclos, una página más en el diario del programador supremo...

ANEXO 5

CD. Canarias: *Ciclos*, Ariola, 1974.

Primer Acto: Paraíso remoto, Primera transmigración
(16:50)

- Génesis
- Prana (Grito primario)
- Primera visión de un mundo nuevo
- Himno a la armonía magistral del universo
- Primeros pasos en un mundo nuevo
- Metamorfosis extravagante

Segundo Acto: Abismo próximo, Segunda transmigración
(16:45)

- Narración Extravagante
- Primeras preguntas en un mundo nuevo
- Canto al niño neurótico
- Himno crítico a la primera adversidad
- Desfile extravagante
- Proceso alienatorio
- Serenata Extravagante

Tercer acto: Ciudad futura, Tercera transmigración
(17:47)

- Pequeño concierto extravagante
- Páginas de plata de un diario íntimo
- Anti-himno a la programación cibernética
- Monasterios

- Proceso Cibernético
- Villancico Extravagante

Cuarto acto: El eslabón recobrado, Cuarta transmigración
(21:53)

- Hibernus
- Crisis
- Ballet de las sombras
- Himno a la armonía implacable del fin
- Vanessa (Paseo por el Infierno)
- Nirvana extravagante
- Diálogos a alto nivel
- Hiperdestrucción
- Apocalipsis

ANEXO 6

Músicos e instrumentación en *Ciclos*

Alain Richard:

Batería, control de percusión Moog, dharbuka, flexotone, bambus, roto-toms, gongs, timbaletas, caja rumbera, tamborín, maracas, crótalos, glockenspiel, timbales afinados, crash, címbalos, temple blocas, planchas de acero, tumbadoras, triángulos, campanas afinadas, bocina, risa.

Antonio García de Diego:

Guitarras (Gibson Les Paul Custom y S. G.), acústicas (6 y 12 cuerdas), vibráfono, lira, espineta, echoplex, phase shifter. Voz de Embryo y Febos.

Mathias Sanvellián:

Pianos eléctricos R. M. I. y Fender, órganos Hammond, espineta, piano acústico, violín.

Christian Mellies:

Bajos Fender, sintetizador Bassmate, theremin.

Alfredo Carrión:

Arreglos y dirección de coros.

Eduardo Bautista:

Moog Sistema P2, Minimoog, sintetizador A. R. P., sintetizador A. K. S., P. V. C., teclados DK1 y DK2, secuenciador Moog, secuenciador E. M. S., Moog Ribbon Controler, Mellotrones 400 y 400 CM-CIO, frecuencímetro digital, osciladores programadores. Voz de Anacros.

Productor: Antonio Morales y Eduardo Bautista.

Colaboradores:

Rudmini Sukmawati: Voz como Matriz. Leandro Blanco: Voz como Metantropo. Antonio Morales: Coproductor junto a Teddy y técnico de sonido. Eddie Guerin y María del Carmen Alvia: Arreglos e interpretación del Arpa en “Nirvana extravagante”. Hermanos Blanco: interpretes, arreglos y autores del texto “Villancico Extravagante”. Claude Guillot: Vibráfono. Trío Porteño: arreglos y canto en ‘Serenata Extravagante’. Patrick Beau: Diseño de la portada. Coro de alumnos da Escuela Oficial de Canto.

ANEXO 7

Símbolos de acordes empleados:

The image displays two musical staves in G major and G minor, illustrating various chord symbols. The first staff shows G major chords: Do, Domaj7, Do7, Do7sus2, and Do7sus4. The second staff shows G minor chords: Dom, Dom7, Dom7(b5), Do7, Do9, and Do7(#9).

