

Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica¹

Eduardo Viñuela

Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo

vinuelaeduardo@uniovi.es

Resumen

La historia de las músicas populares urbanas tiene una marcada impronta anglosajona; estilos, géneros, artistas y escenas de diferentes periodos remiten en todo el mundo a modelos hegemónicos desarrollados en Estados Unidos o el Reino Unido y en lengua inglesa, configurando un canon que ha naturalizado tópicos tanto en la historiografía de este repertorio como en el discurso de artistas no anglófonos, que en numerosas ocasiones se remiten a modelos anglosajones como estrategia de legitimación.

En este artículo analizamos el desarrollo del rock en español como un espacio más de diálogo e intercambio musical entre España y Latinoamérica desde los años cincuenta, pero también como un terreno de discusión en torno a la definición de este repertorio, donde entran en juego no solo aspectos idiomáticos, sino también tradiciones musicales, parámetros y tópicos sonoros que participan en el proceso de glocalización del rock. Prestamos especial atención a la influencia del rock latinoamericano en el desarrollo de la escena roquera española en la segunda mitad de los años setenta, cuando se empieza a configurar lo que se conoce como rock urbano y movida madrileña, ya que estas dos escenas han sido estudiadas constantemente ensalzando las referencias anglosajonas, especialmente británicas, y obviando significativamente la influencia latinoamericana.

Palabras clave: rock, España, Latinoamérica, transición a la democracia, canon, hegemonía.

Rock in Spanish: a field of dispute and convergence between Spain and Latin America

Abstract

The history of popular music has a marked Anglo-Saxon imprint. Styles, genres, artists and scenes from different periods refer all over the world to hegemonic models developed in the United States or the United Kingdom in the English language, thus, establishing a canon that has naturalized topics both in the historiography of this repertoire and in the discourses of non-Anglophone artists, which refer to these models as a strategy of self-legitimization.

1. Trabajo realizado en el marco del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P.

Fecha de recepción: 06-09-2018 / Fecha de aceptación: 17-07-2019

The aim of this article is to analyze the development of rock in Spanish as another space for dialogue and musical exchange between Spain and Latin America since the 1950s, but also as a field of discussion on the definition of this repertoire, considering both the role of language and the relevance of musical traditions, parameters and sound topics that participate in the process of rock's glocalization. We pay special attention to the influence of Latin American rock in the development of the Spanish rock scene in the second half of the 1970s, when rock *urbano* and *movida madrileña* were at their early stages, since these scenes have been heavily studied extolling the Anglo-Saxon references, especially British, and avoiding Latin American influence.

Keywords: rock, Spain, Latin America, transition to democracy, canon, hegemony.

Introducción. Un debate en torno al canon anglosajón

La influencia de los países anglosajones en la historia canónica de las músicas populares urbanas ha llevado a naturalizar su hegemonía en el desarrollo de este repertorio a nivel internacional, generalmente obviando las influencias de otras escenas² e incluso eclipsando el peso de la música popular propia de cada país. En este sentido, España no es una excepción, la mayor parte de las historias de este repertorio publicadas en los últimos años son traducciones de obras anglosajonas que perpetúan el canon, dando protagonismo a estilos y escenas que en nuestro país no se desarrollaron o tuvieron un impacto menor.³ Incluso cuando estas obras están escritas por autores españoles observamos que la norma se sigue cumpliendo,⁴ y algo similar ocurre con la prensa especializada, ya que "la crítica musical española ha mostrado, y sigue mostrando, un mayor aprecio y atención por la música anglófona que por la autóctona, o la de otros países europeos o latinoamericanos" (Del Val, Noya y Pérez-Colman 2014). No se trata solo de cómo se escribe la historia, sino también de cómo este relato está presente en muchos de los testimonios que narran la evolución de la música popular española destacando la influencia anglosajona en detrimento de otras músicas con mayor presencia y raigambre en nuestro país; testimonios de artistas de distintos estilos y periodos que, al mostrar predilección por los referentes anglosajones, refuerzan el protagonismo de estas influencias en la vida musical de una escena, dejando en un segundo plano los matices y las particularidades de la tradición en la que esta se inscribe.

Desde la explicación de la llegada del rock a España en los años cincuenta a través de las bases militares norteamericanas al omnipresente referente londinense en las múltiples expresiones de la movida madrileña de los años ochenta, la influencia de lo anglosajón ha servido para justificar, articular y normalizar la modernidad que siempre ha ido unida a este repertorio musical; un proceso en el que se ha soslayado la influencia de otros países europeos, como Francia o Italia, así como de Latinoamérica. Es precisamente la relación de la música popular urbana española con Latinoamérica la que centra nuestra atención en este trabajo; un

2. Utilizamos el término "escena" musical siguiendo la conceptualización realizada por autores como Will Straw (1991), Sarah Cohen (1999) y Andy Bennett y Richard Peterson (2004). El concepto de escena musical ha sido central en los recientes trabajos de Fernán del Val (2017) sobre el rock en España de los años setenta y ochenta.

3. Sirvan como ejemplo: Guillet (2003) o Heatley (ed. 2007).

4. Es el caso de Sierra I Fabra (2016); Carrera (2014); Bianciotto (2008), quien dedica un breve apéndice de siete páginas a la música europea, latinoamericana y española; o de las cuatro guías del pop y el rock escritas por Antonio Méndez para la editorial Vision Net entre 2006 y 2007.

contacto que también en lo musical ha sido permanente desde la época colonial y que no se ha interrumpido con la llegada del rock and roll, a pesar de que su visibilidad haya sido menor desde entonces.

En este artículo ahondamos en la influencia de artistas latinoamericanos en la evolución de la música popular española abordando debates fundamentales como los orígenes y las señas de identidad del rock en español. Nos centramos especialmente en el periodo de la transición a la democracia en España, un momento que coincide con la llegada masiva de artistas sudamericanos a raíz de las políticas de las dictaduras militares que desde el año 1973 (1976 en el caso de Argentina) asolaron el Cono Sur de América. Muchos de los que llegaron a España contribuyeron con su actividad a la dinamización de la cultura de un país ávido de una renovación cultural con la que mostrarse a la altura del panorama internacional.

En relación con las músicas populares urbanas, fue este el momento del nacimiento del rock urbano y, algo más tarde, de la nueva ola⁵ y de la movida madrileña; un panorama ecléctico en el que convivieron estilos tan dispares como el glam, el punk, el heavy, la música gótica, la electrónica o el techno-pop. Son numerosas las obras que se han escrito sobre este periodo, especialmente durante el *revival* de la movida madrileña a principios de este siglo (Laiglesia 2003; Grijalba 2006), y en todas ellas se destaca por encima de todo la influencia de artistas anglosajones: The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Led Zeppelin o Deep Purple para el rock urbano y David Bowie, The Ramones, The Clash o The Cure para la nueva ola. Los viajes a Londres de algunos de los protagonistas de esta escena musical española se señalan en varias publicaciones como piezas fundamentales para la llegada de estilos y estéticas anglosajonas a Madrid.⁶ Esta retórica resulta aún más evidente en la obra sobre la movida madrileña de José Manuel Lechado (2005), que titula el segundo capítulo “De Londres a Madrid: esplendor de la Movida (pop) madrileña”, estableciendo un claro vínculo (incluso equiparación) entre las escenas musicales de ambas ciudades.

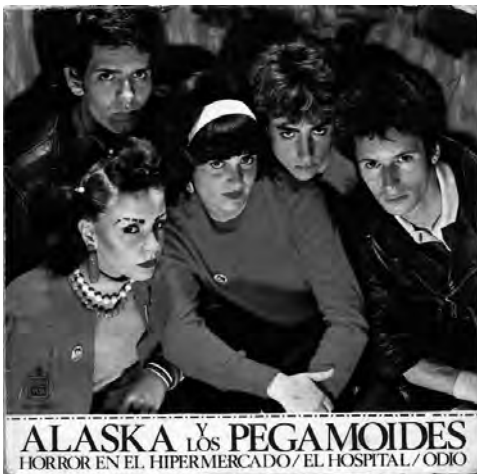


Figura 1 / Portada de *Horror en el hipermercado* (1980).



Figura 2 / Portada de *Otra dimensión* (1981).

5. El término “nueva ola” se utiliza en España para referirse a los artistas que seguían los patrones y la estética de la *new wave* británica: neorrománticos, góticos, post-punk, etc.

6. Entre otras: Ordovás (2001); Cervera (2003); Tango (2006).

La influencia anglosajona es muy fuerte en la música de este periodo, eso es algo innegable, y en algunos casos fue especialmente relevante. Un claro ejemplo es el cambio de estética y la asimilación de nuevos lenguajes que podemos observar si comparamos los álbumes *Horror en el hipermercado* (1980) y *Otra dimensión* (1981) del grupo Alaska y Los Pegamoides, en los que se aprecia un tránsito del punk más lúdico a la onda siniestra en apenas un año. En ese lapso de tiempo algunos miembros de la banda habían viajado a Londres, adoptando nuevas estéticas que quedan patentes también en las portadas de ambos álbumes (véanse figuras 1 y 2). Sin embargo, la constante apelación a la nueva ola británica parece responder más a una estrategia de legitimación por parte de los protagonistas y los cronistas de esta escena. Como señala Héctor Fouce, "por muy moderno que uno fuese, por muy purista del punk, era imposible que un español de 20 años no hubiese escuchado en la radio copla, bolero, ranchera, tango, salsa, pasodobles..." (2010, 3). El propio Fouce apunta en su libro sobre la movida madrileña que la renovación cultural implicaba cierta "ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado" (2006, 22), y eso, sin duda, justifica el distanciamiento con los estilos anteriormente mencionados.

En la última década, han sido publicados diferentes trabajos académicos que han logrado matizar el entusiasmo con el que han sido celebrados tanto la movida madrileña como el rock urbano. Así, *Made in Spain: Studies in Popular Music* (2013), editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce, aborda de manera compensada diferentes estilos y periodos de las músicas populares urbanas en España, y el volumen colectivo *Rock around Spain: historia, industria, escenas, y medios de comunicación* (editado por Mora y Viñuela en 2013) ofrece una visión de estas escenas más integrada en la historia del rock español. Del mismo modo, diversas tesis doctorales que versan sobre las músicas populares urbanas en España durante los años setenta y ochenta han sido presentadas en universidades españolas en el último lustro. Su reelaboración en forma de libro (Del Val 2017; García Salueña 2017; García Peinazo 2017) las ha convertido en obras de referencia a la hora de abordar la evolución del rock en España. Sin embargo, resulta más difícil explicar el escaso reconocimiento a la influencia que tuvieron músicos, productores, diseñadores y realizadores latinoamericanos en la renovación del panorama musical español del momento. Artistas todos ellos que, en muchos casos, llevaban años trabajando en sus países de origen, que habían asimilado la evolución del rock desde los años sesenta de forma progresiva y en un clima muy distinto al español, y que cuando llegaron a España participaron activamente en el proceso de modernización aportando su experiencia. En los últimos años también encontramos trabajos que se esfuerzan por poner de relieve estos vínculos, por ejemplo en sendos textos del autor de este artículo (Viñuela 2016 y 2017) o en el dossier monográfico publicado en la revista *ETNO. Cuadernos de etnomusicología* 13 (2019). No es objeto de este trabajo analizar pormenorizadamente la actividad desarrollada por estos artistas, una labor que excedería con creces las dimensiones de un artículo, sino más bien ofrecer una aproximación que permita abrir líneas de estudio que se puedan desarrollar en futuras investigaciones.

El rock en español: un estilo de ida y vuelta

A priori, parecería una tarea sencilla establecer cuál es el primer rock en español. Si atendemos a un criterio estrictamente cronológico bastaría con indagar en las carreras de artistas de rock and roll para encontrar la primera canción con letra en castellano. De este modo hallaríamos temas como "El relojito" (1956), versión de "Rock around the clock" a cargo de la mexicana

Gloria Ríos, las primeras grabaciones de Los Camisas Negras o las versiones del argentino Eddie Pequenino y sus Rockers. Mayor relevancia tuvieron otros lanzamientos, como “La bamba” de Ritchie Valens, “Pity Pity” de Billy Cafaro (ambas de 1958) o las versiones castellanizadas de éxitos del primer rock and roll estadounidense a cargo de los cubanos Los Llopis o los mexicanos Los Teen Tops, que editaron su single de “La plaga” (1959) explicitando en la portada que se trataba de “Rock en español” (véase figura 3). Estos últimos triunfaron también en España antes de que el Dúo Dinámico publicara su primer single “Recordándote” (1959). Sin embargo, los debates en torno a la definición del rock llevan décadas desarrollándose sin llegar a cerrarse.⁷ Como señala Keir Keightley,

las diversas concepciones del rock se complican más, si cabe, a la luz de los cambios que el significado del término ha evidenciado durante las últimas cuatro décadas, y como consecuencia de las dispares interpretaciones que de esos significados se han hecho en diferentes comunidades y contextos (2006, 156).

La falta de acuerdo en torno a qué es el rock dificulta la tarea de establecer su génesis. Dave Harker (1994) ha identificado una “evolución darwiniana” en muchas de las historias de este género, según la cual el rock tendría su semilla en el rock and roll de los años cincuenta y florecería, creciendo y desarrollando nuevas especies, en las décadas siguientes. Sin embargo, esta concepción evolucionista no solo resulta reduccionista, sino que además establece jerarquías que pueden dejar fuera de la historia del género (más concretamente en la prehistoria) a las etapas consideradas seminales.

Motti Regev (2013) aborda los paradigmas de esta concepción evolucionista del rock estableciendo cuatro etapas que conforman el patrón de asimilación del pop-rock en diferentes países: 1) prehistoria; 2) los principios consagrados; 3) consolidación; y 4) diversificación e internacionalización (2013, 105-122); todo ello, dentro de un proceso globalizador que, a partir de los años cincuenta, propaga el rock por distintos puntos del planeta forjando prácticas de isomorfismo expresivo que devienen en cosmopolitismo estético (2013, 30).



Figura 3 / Portada del single *La plaga* de Los Teen Tops.

7. Algunas obras de referencia son: Frith (1978); Chambers (1985); Moore (1993).

Esto se aprecia especialmente cuando observamos la forma en la que se explica la evolución del rock en Latinoamérica, donde el uso del español parece marcar las primeras etapas evolutivas del género.⁸ Así, Claudio F. Díaz (2010, 221) señala cómo, al principio, todos los conjuntos utilizaron el inglés tanto en las letras como en sus nombres; en un segundo estadio se generalizaron las versiones castellanizadas de los éxitos anglosajones y se tradujeron los nombres de los grupos. Así, los argentinos Wild Cats pasarían a ser Los Gatos Salvajes y más tarde Los Gatos, mientras los chilenos High Bass pasarían a ser Los Jaivas por asimilación fonética. Finalmente, señala el año 1967 como punto de inflexión e inicio de una etapa en la que comienzan las composiciones propias en español que aluden a espacios y aspectos sociales propios, tomando la canción "La balsa" de Los Gatos como estandarte. Esta "evolución" aparece en varias obras⁹ y, de forma más o menos evidente, parece querer establecer el inicio de un rock latinoamericano con señas de identidad propias a partir de 1967, dejando a los grupos de rock and roll o a otros más tardíos y que siguieron el modelo de The Beatles, como Los Shakers uruguayos o Los Lark's chilenos, en una etapa previa al nacimiento del género.

Este relato de la historia responde a una estrategia de legitimación con una fuerte impronta de autenticidad y de oposición a las reglas del mercado. Así, Litto Nebbia (cantante de Los Gatos) señala que a mediados de los años sesenta "las compañías grabadoras argentinas se manejaban con la idea de que un grupo local lo que tenía que hacer era grabar las versiones en castellano de los diez éxitos principales del momento en Estados Unidos" (Nebbia citado en Polimeni 2001, 49) y, en consecuencia, se oponían a la edición de canciones propias. En la misma línea, Fabio Salas señala cómo en Chile este rock no encontraba su espacio y era visto "como un ente disociador y pervertidor de la juventud por parte de los sectores conservadores, y como un reflejo de la alienante cultura imperialista dominante por la izquierda tradicional"; no sería hasta su encuentro con la Nueva Canción chilena cuando comenzaría a desarrollar sus señas de identidad, dando lugar a lo que el propio Salas describe como "el momento más espectacular de creatividad y despliegue musical en toda la historia de nuestra música popular" (1999, 250-251). Sin embargo, Juan Pablo González apunta al acercamiento de artistas como Los Jaivas a las diversas corrientes del arte contemporáneo (fotografía, poesía, cine, teatro, *happening*) como una de las principales influencias en la consolidación de lo que denomina la "vanguardia primitiva" del rock chileno (2012), en la que la cultura indígena encontró su espacio a través de la introducción de instrumentos y, especialmente, en los pasajes destinados a la improvisación.

Julio Ogas, por su parte, analiza las señas de identidad del rock argentino y apunta que "la adopción del castellano es progresiva, pero va a constituir el primer y principal elemento de glocalización del rock en el país" (2014, 5); poco después, la relación con la tradición musical local y el vínculo con géneros musicales precedentes consolidarán el proceso. La adaptación de un género transnacional como el rock a contextos locales también se ha relacionado con los procesos de hibridación, concepto que utiliza Lucio Carnicer para justificar el nacimiento del rock argentino a partir del año 1967 con artistas como Moris, Spinetta, Miguel "Abuelo" o Litto Nebbia, quienes "abrevando del modelo anglosajón, plantearán la alternativa –y la necesidad– de elaborar una adecuación según vivencias y posibilidades locales, dándose así lo que Pablo Alabarces define como 'hibridez constitutiva'" (2000, 2).

8. No en vano, Regev (2013) utiliza como ejemplo el rock argentino a la hora de explicar las cuatro etapas que identifica en los procesos de asimilación y evolución del rock.

9. Sirvan como ejemplo: García (2013, 70); o Carnicer (2000, 2).

Ellos son algunos de los protagonistas que dieron forma a lo que en Argentina se conoce como “rock nacional”; una escena de larga trayectoria cuyos influjos llegarían a España en la segunda mitad de los años setenta con el exilio de músicos como Moris, Ariel Rot, Alejo Stivel, o el productor Jorge Álvarez, fundador del sello Mandioca, que jugó un papel fundamental en los primeros años del rock nacional.

Partiendo de estas premisas, encontramos una tendencia a atribuir el nacimiento del rock en español al “rock nacional”, como queda patente en artículos de prensa musical¹⁰ y en historias del rock latinoamericano como la publicada por Carlos Polimeni, donde este autor señala a Moris como el artista que introdujo en España el rock cantado en español, despachando al Dúo Dinámico como meros imitadores de los Everly Brothers, a Los Mustang, Los Sonor, Los Sirex, Los Pekeniques o Dick y Los Relámpagos como “una caterva de chavales que fingían ser de otro sitio” y reconociendo a Los Brincos y a Los Bravos el único mérito de “disimular su origen y hacerse pasar por británicos” (Polimeni 2001, 54). Una serie de afirmaciones que, a todas luces, demuestran el desconocimiento de la historia del rock en España.

Si tomamos los aspectos señalados por Ogas y Carnicer para hablar de los procesos de hibridación y glocalización del rock, podemos señalar que en España el castellano es el idioma más extendido en el rock and roll desde los primeros años, con composiciones propias desde inicios de los años sesenta que hablan de aspectos locales, como “Mari Carmen” (1961) del Dúo Dinámico o “Twist en Sevilla” (1962) de The Rocking Boys. En cuanto al sustrato sonoro, Celsa Alonso (2010) ha señalado algunos de los tópicos de lo español que se reproducen en la música popular de los años sesenta y que son claramente visibles en canciones como “Flamenco” (1964) de Los Brincos o “Válgame la Macarena” (1965) de Los Cheyenes, y que en el rock instrumental tiene ejemplos anteriores con versiones de grandes clásicos de la música española a cargo de Los Pekeniques: “Madrid” (1961) de Agustín Lara, “La Paloma” (1962) de Sebastián de Iradier o “Los cuatro muleros” (1964) de Federico García Lorca. Alguien quizás podría apuntar que esta música está más cercana al rock and roll que al rock, pero algo similar le ocurre al tema señalado como seminal del rock nacional, “La balsa”, con una estructura armónica, instrumentación y arreglos claramente deudores de The Beatles que se combinan con aires de bossa nova.

De todos modos, como señala Eduardo García Salueña, a finales de los años sesenta el rock español fue diversificando sus tendencias hacia el soul y el góspel (Canarios, Pop Tops), hacia las raíces negras del blues (Los Salvajes, Lone Star), hacia la experimentación (Los Brincos, Los Mustang), o hacia el progresivo (Smash, Máquina!), mientras “la figura del cantautor se perfila como un vehículo de comunicación directa con el espectador, con el que comparte una serie de vivencias en primera persona y reflexiones producidas por un recorrido espiritual e intelectual que también le transmite a la audiencia” (2013, 30). Los cantautores conectaban mejor que los roqueros con la juventud española del momento, mientras que baladistas como Julio Iglesias o Nino Bravo copaban las listas de éxitos. Salvador Domínguez relata en primera persona esta situación: “entre 1972 y 1975, los músicos de rock españoles vivimos un momento de franco desánimo y confusión. Pocas agrupaciones en nuestro país se mantenían aún en pie” (2004, 15). Guillermo Delis señala en su tesis doctoral que la mayoría de los grupos emblemáticos del rock progresivo español (Máquina!, Módulos, Canarios) ya publicaban álbumes a principios de la década de los setenta (2016, 69), pero su impacto en el

10. Sirva como ejemplo: Puchades (2007).

panorama musical del momento era minoritario. Por otro lado, muchos de los grupos de rock progresivo del momento apostaron por lo que se denominó "rock con raíces"; como señala Diego García Peinazo,

durante la Transición, una de las vías más recurrentes de expresión del rock pasaba por enfatizar elementos que se relacionaban con lo local, regional o nacional, implicando contactos implícitos y explícitos con las narrativas de las identidades culturales de diferentes territorios en España (2017, 248).

Esta situación dificulta, en opinión del autor, la existencia de un rock nacional en España en los años setenta. No había un rock español como "etiqueta de estilo o género musical" (2017, 253), sino más bien diferentes formas de "rock con raíces" diseminadas por distintas zonas del país. Eduardo García Salueña identifica cuatro focos principales: Cataluña-Levante, Andalucía, el norte y el centro del país; en todos ellos había una infraestructura (festivales, pequeños sellos discográficos) y casi todos los grupos tenían vínculos con las lenguas y el folk de la zona (2017, 85). El foco más ecléctico se articulaba en torno a la ciudad de Madrid, con músicos procedentes de diferentes lugares y trayectorias dispares. Muchos de estos grupos "acabaron en el circuito del hard rock y el heavy metal" (García Salueña 2017, 89) en la segunda mitad de los años setenta. No es casualidad que fuera en este foco de la zona centro, en la escena del rock madrileño, donde se integraron la mayoría de los roqueros que llegaban de Latinoamérica; sirvan como ejemplos notables la participación de Jorge García Banegas en Asfalto, Hermes Calabria en Barón Rojo o Mario Argandoña en la banda de Miguel Ríos.

En el rock español no se produjo un relevo generacional con el cambio de década, sino todo lo contrario, la efervescencia de conjuntos en los primeros años sesenta, con músicos que encontraban el éxito con distintas formaciones (Fernando Arbex, Juan Pardo), dejaba en los primeros setenta un panorama en el que el rock se convertía en minoritario. Además, si bien los procesos de isomorfismo expresivo habían normalizado una serie de recursos estilísticos o tópicos que identificaban "lo español" en el rock hecho en España desde principios de los años sesenta y a lo largo de toda la década,¹¹ en los años setenta, con la proliferación del rock con raíces, no es posible identificar las características de un rock español. De este modo, cuando surja el rock urbano en el Madrid de la transición a la democracia sus protagonistas no serán capaces de encontrar un referente en sus antecesores patrios y recurrirán principalmente a referentes extranjeros.

La situación fue bien diferente en Argentina, donde la escena del "rock nacional" no dejó de crecer desde finales de los años sesenta, conectando con las inquietudes de los jóvenes y articulándose en torno a espacios como el Instituto di Tella o La cueva, en los que se reunían y tocaban sus protagonistas, y discográficas como Mandioca que editaban proyectos en los que existían constantes sinergias entre artistas. En esta escena está el germen de grupos tan significativos como Almendra, Sui Géneris o Los Abuelos de la Nada. Como señala Diego Manrique, en Argentina

11. Guillermo Delis apunta en su tesis doctoral varios ejemplos de isomorfismo expresivo en el rock psicodélico de finales de los años sesenta en España. Entre otros, el primer álbum de Canarios, *Flying High with the Canaries* (1965), el single "Danza del fuego-Recuerdos de la Alhambra" (1966), de Los Relámpagos, o la canción "Tiene la tarara" (1967), cantada por Marisol.

no ocurrió la fractura que hundió al rock Made in Spain a finales de los años sesenta. Al contrario, el público siguió la evolución de los músicos, y el rock argentino generó un espléndido santoral de creadores y una forma peculiar de cantar, un universo artístico propio y una forma de encarar el mundo y de reflejar la realidad interior (Manrique 1995).

Este proceso de asimilación progresiva del rock y la conexión creciente de esta música con el público no fue exclusivo de Argentina, sino que también se produjo, aunque con menor fuerza, en los países vecinos. En Uruguay, a Los Shakers le siguieron Los Mockers y, ya en los setenta, Totem y Psiglo; un desarrollo que se vio truncado con la llegada de la dictadura en 1973 (Peláez 2002). De igual modo, el rock chileno vio interrumpida su evolución con el golpe de Estado de Pinochet, justo cuando formaciones como Los Jaivas, Los Blops o Congreso se acercaban a la Nueva Canción para encontrar una vía de desarrollo (Fariás 2014). Las dictaduras militares truncaron muchas carreras y abocaron otras al exilio, diseminando el caldo de cultivo de este rock latinoamericano a otras latitudes. En el siguiente apartado nos ocupamos de la influencia de este proceso en la música popular española.

La segunda era del rock en España y la llegada del rock latinoamericano

Las dictaduras militares impusieron un control de la actividad cultural e intelectual en las repúblicas sudamericanas. A la represión política, las torturas y los “desaparecidos” se sumó el exilio al que se vieron obligados muchos artistas, en un proceso que fue calificado de “genocidio cultural” por el argentino Julio Cortázar y el uruguayo Mario Benedetti. El primer golpe de Estado fue en Uruguay, en junio de 1973, y tres meses después en Chile, lo que convirtió a Argentina en un destino cercano para los exiliados hasta que, en marzo de 1976, Videla tomó el poder por la fuerza, imponiendo la necesidad de un exilio a otras latitudes. “En el caso europeo, España resultó el principal puerto de llegada después de la muerte de Franco, aunque desde antes se registran algunos ingresos” (Dutrént 2011, 141). Son miles los sudamericanos que llegan a las principales ciudades españolas en esos años, y su presencia es lo suficientemente visible como para que se acuñe el término “sudaca” para referirse a este colectivo.¹²

En lo musical, las dictaduras censuraron y persiguieron de forma más o menos explícita tanto al rock como (especialmente) a los cantautores del momento, lo que coincidió con el auge de la balada romántica (González 2010, 213). Si bien en 1976 y 1977 el rock en Argentina pasa a ser un medio de oposición política al régimen para los jóvenes que se reúnen en los conciertos (Vila 1992, 212), en los últimos años de la década la edición de discos cae hasta quedar en cifras testimoniales y se habla de la “muerte del rock” (Carnicer 2000, 9). En Chile la cosa no fue muy distinta, la dictadura estableció la censura y se produjo la quema y destrucción de matrices de grabaciones originales; por otra parte, grupos como Los Jaivas, Los Blops o Julio Numhauser se vieron obligados a exiliarse. En Uruguay, la dictadura dismanteló la escena roquera por completo con las frecuentes razias en los conciertos y la migración de las principales figuras. Paralelamente, la música tropical comenzó a copar las listas de ventas (Peláez 2002, 378).

12. Término que aparece por primera vez en el *Diccionario cheli* (1983) de Francisco Umbral y que acaba siendo aceptado por la Real Academia de la Lengua con unas connotaciones negativas que no aparecen explicitadas en la obra de Umbral (Vigara 2000).

España se vio favorecida con el exilio cultural sudamericano; muchos emigrantes eligieron este país como destino por diversas razones, entre las que podemos señalar la lengua común, las perspectivas democráticas y los lazos familiares, políticos y sindicales derivados del exilio republicano español (Dutrént 2011, 142). Así, el país se fue nutriendo de la actividad de artistas que contribuyeron a su desarrollo cultural en un momento en el que España trataba de renovar no solo sus instituciones sino también su panorama artístico. En el terreno del rock la distancia de nuestro país con Latinoamérica era muy significativa, y fueron varios los artistas recién llegados a España que expresaron esa impresión utilizando la metáfora del color. Así, donde la mexicana Alaska veía una España "en blanco y negro" (Cervera 2002, 33), Ariel Rot declara que "todo era gris, marrón y azul" (Puchades 2003, 39). Faltaba escena, industria, medios y referentes directos para dinamizar el rock español, y si Alaska jugó un importante papel en la llegada de la nueva ola al frente del grupo Kaka de Luxe, la renovación de la escena rock contó con claros referentes en los argentinos Ariel Rot, Alejo Stivel (ambos formarían Tequila) y Moris a raíz de su llegada a Madrid en 1976.

En esa fecha encontramos un incipiente panorama roquero, con bandas que han pasado a la historia como los primeros exponentes del rock urbano español. Es el caso de Brakamán, un grupo donostiarra en el que participaba el guitarrista Jaime Stinus y Borja Zulueta (hermano del director de cine Iván Zulueta). Es una de las primeras formaciones de rock en grabar sus propias canciones; temas como "Look out", "Solitude" o "Things" aparecen en 1974 mostrando una notable influencia de artistas como The Rolling Stones, Lou Reed o David Bowie. Glam y hard rock se conjugan en los primeros años de este grupo, al igual que sucedería en la primera etapa de los madrileños Burning, que en 1974 lanzan su single "I'm burning", seguido al año siguiente de "Like a shot". En 1975 consolida su formación el grupo Asfalto, otro de los pioneros del rock urbano cuya primera grabación sería *Homenaje a los Beatles* (Percasa, 1976), una compilación de temas de la primera época del grupo británico comercializado únicamente en cassette. Otro de los hitos seminales del rock urbano es la edición del primer volumen de *Viva el rollo* (Gong 1975), una iniciativa de Vicente "Mariskal" Romero¹³ para recopilar el sonido de esta escena. En este disco recopilatorio participaron varios de los grupos seminales del rock urbano de Madrid, como Volumen, Moon, Burning e Indiana.

Como podemos observar, antes de la llegada de los artistas latinoamericanos ya se empezaba a vislumbrar una escena roquera en España, con bandas, programas radiofónicos como "Musicolandia" en Radio Centro, revistas como *Disco Express* o *Popular 1* y salas de conciertos como M&M en Madrid. Sin embargo, todas estas primeras bandas no solo buscaban referentes anglosajones, sino que además componían sus temas con letras en inglés o incluían en su repertorio y en sus grabaciones versiones de clásicos del rock and roll. Así, la cara B del primer single de Burning es una versión de "Johnny B. Goode" de Chuck Berry, y no sería hasta 1978 que editarían sus primeras canciones en castellano en el álbum *Madrid*. Asfalto se adelantaría unos meses (1977) con un LP homónimo en el que aparecen temas como "Capitán trueno", "Días de escuela" o "Rocinante", al igual que Ramoncín y W.C? que publicaría su álbum debut con EMI en 1977, incluyendo ocho temas en castellano.

13. Músico, productor y periodista musical. En 1975 crea Chapa Discos, un sello de la española Zafiro que actuó como discográfica satélite de esta y se convirtió en el referente para la escena del rock urbano de Madrid durante la segunda mitad de los años setenta.

Estos son los primeros ejemplos que certifican el cambio de tendencia en el rock estatal hacia el empleo del castellano; sin embargo, la práctica habitual hasta finales de los años setenta seguía siendo componer temas en inglés y hacer versiones de grupos anglosajones. La búsqueda de una fórmula que permitiera desarrollar un rock en castellano queda patente en la crónica que Jesús Ordovás escribe en 1976 para *Disco Express* con motivo del concierto de los argentinos Aquelarre:

Lo más interesante de Aquelarre es que han conseguido estructurar un buen rock con letras bien amalgamadas a la música (fuerte en unas ocasiones, melódica en otras), y TOTALMENTE EN CASTELLANO [sic] [...] Si Burning, Moon, Indiana, y tantos grupos españoles que cantan en inglés no intentan tomar conciencia de ese lastre de comunicación que llevan colgando y que Aquelarre ha conseguido traernos a nuestra propia casa, pueden verse desbancados (Ordovás citado en Domínguez 2004, 299).

Aquelarre era un grupo de rock argentino ya consagrado a mediados de los años setenta; estaba formado por músicos que habían sido parte de Almendra y que habían trabajado junto a Litto Nebbia. A principios de 1976 se trasladaron a Madrid para empezar una gira que derivó en una estancia de más de un año en la ciudad; a pesar de no editar ningún álbum en España, dejaron huella en la escena rock de Madrid e influyeron en la adopción del castellano.

En estos años el rock urbano tenía una repercusión mediática muy reducida. Las listas de éxitos estaban copadas por cantantes melódicos, como Camilo Sesto, Pablo Abraira o Roberto Carlos, y agrupaciones con un claro sesgo folk y “progre”, como Mocedades, o Jarcha. Solo Ramoncín, a raíz de su impactante aparición en el programa “Dos por dos” (TVE, 1978), y Burning, con la canción que interpretan en la película de Fernando Colomo *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978), consiguen dar a conocer alguna de sus canciones al gran público. Sin embargo, algo antes, en 1976, aparece en escena Tequila, un grupo formado por los argentinos Ariel Rot (guitarra) y Alejo Stivel (voz) y los españoles Julián Infante (guitarra), Felipe Lipe (bajo) y Manolo Iglesias (batería). Con su primer álbum, *Matrícula de honor* (1978), darían comienzo a una carrera de seis años de éxito masivo que contribuiría a normalizar y popularizar el rock en español. Resulta significativo que el origen del grupo sea la Spoonful Blues Band, la primera banda de Infante y Lipe, que contaba con un repertorio en inglés. Tequila nace con la intención de hacer rock en español, y desde el primer momento Ariel Rot toma las riendas de la composición y la dirección musical del grupo, aportando incluso varios de los temas que había compuesto junto a Stivel antes de su llegada a España, como “Rock & Roll en la plaza del pueblo”, y que formarían parte del primer álbum de la banda. La determinación de Tequila a la hora de optar por el rock en castellano corrobora el nuevo rumbo que busca la escena madrileña en esos momentos, y mientras los roqueros españoles debían aún despojarse de los complejos idiomáticos a la hora de componer canciones los argentinos llevaban ya varios años de tradición roquera ininterrumpida en castellano. A pesar de su juventud, Ariel Rot y Alejo Stivel habían vivido de primera mano el rock nacional argentino de los primeros años setenta, manteniendo contactos regulares con músicos como Claudio Gabis (miembro de Manal) o los hermanos Makaroff. Cuando sus familias se ven obligadas a exiliarse a España el rock cantado en español les resulta algo natural. Como señala Rot, “cuando vamos a ver a los primeros grupos españoles nos extraña mucho encontrar tanta referencia y tanto seguir los patrones anglos” (Puchades 2003, 39).

Tequila no solo consigue la fórmula para hacer rock en español, sino que además su proyección mediática les convierte en el primer fenómeno de masas de esta segunda edad del rock en España. Lo que iba a ser una participación del grupo en un nuevo volumen del disco *Viva el rollo* se convierte en un álbum de doce temas editado no por Chapa Discos, sino por Novola, un sello también propiedad de Zafiro que, significativamente, había catapultado el primer rock español en los años sesenta editando los discos de grupos como Los Relámpagos o Los Brincos. La compañía supo ver el potencial comercial de Tequila, y *Matrícula de honor* (1978) se convirtió en un éxito masivo, especialmente entre el público más joven.

En lo musical, el álbum tiene un marcado estilo del rock and roll clásico, tanto en la estructura armónica (I-IV-V) como en el fraseo de la voz, los patrones rítmicos constantes de la batería, las líneas regulares del bajo, y los riffs y punteos de las guitarras. Es el caso de temas como "Rock & Roll en la plaza del pueblo" o "Necesito un trago", con los que se abre el disco, y cuya mayor innovación reside en el empleo del español en las letras. Las guitarras excesivamente distorsionadas de "Buscando problemas" no solo denotan el sesgo hard-rock del productor del disco, Vicente Romero, sino que también nos remiten al sonido que el rock español tenía como referencia. Ariel Rot apunta: "tuvimos algunas discusiones con Vicente Romero [...] él estaba obsesionado con doblar guitarras y ponerles un sonido muy distorsionado y nosotros buscábamos un sonido más Rolling Stones" (Puchades 2003, 49). En efecto, el rock and roll de Tequila tiene una clara influencia "stoniana" que habían aprendido del rock argentino del momento. No en vano, el disco cuenta con versiones de artistas argentinos que mantienen esta impronta, como "El ahorcado" de Sergio Makaroff o "Las vías del ferrocarril" de Pappo Napolitano. También encontramos en el disco una pieza instrumental de aire tropical, "Vacaciones en Copacabana", y "Nena, qué bien te ves", un rock latino con varios cambios de ritmo y textura, así como pasajes deudores de Santana, con la significativa colaboración del percusionista brasileño Rubén Dantas y el español Luis Cobos al saxo. Cierra el disco, la balada pop "Abre el día". Como podemos observar, este álbum reúne las cualidades para ser analizado desde diferentes vertientes (la producción de un rock alejado de la vertiente más dura, o la inclusión de ritmos e instrumentos latinos y tropicales que se desarrollarían en España en los ochenta), pero quizás una de sus mayores virtudes sea la normalización del uso del castellano en el panorama roquero español.

Antes del éxito masivo de Tequila, sus componentes participaron en la grabación del primer disco en España de Moris, *Fiebre de vivir* (Chapa, 1978). Moris, uno de los pioneros del rock en Argentina con el grupo Los Beatniks, se había exiliado a España junto a su familia en 1976. La experiencia de este cantante a su llegada también certifica las reticencias al rock en castellano: "traía una carta de recomendación y me fui a ver a la RCA española, estuvieron muy simpáticos, grabé 'Sábado a la noche' con la guitarra y me dijeron que no, 'esto no funciona aquí, usted tiene que ser cantautor, y si no, cante en inglés, que está muy de moda'" (Moris citado en Puchades 2007). Quizás los directivos de RCA no estaban equivocados y el público español aún no estaba preparado para la música de Moris; no en vano, "Sábado a la noche" sería un éxito en 1982 cuando fuera rescatada por Miguel Ríos en la gira "Rock & Ríos".

Moris continuó su carrera musical tocando en varios locales de Madrid y componiendo canciones en las que muchos han querido ver el nacimiento en España de un modelo de cantautor menos reivindicativo en lo político y más ligado a la vida cotidiana de la ciudad. Según Puchades,

las canciones de Moris unen dos mundos por aquellos días antagónicos en nuestra música: la canción de autor y el rock. Además, sus textos retratan la ciudad, Madrid, como nunca antes nadie había hecho, aquello es rock urbano en connivencia con baladas embriagadoras. El propio Joaquín Sabina siempre ha admitido la importancia de este disco en su viraje hacia el rock (Puchades 2008).

Estas dos vertientes están presentes en *Fiebre de vivir*, un disco en el que encontramos canciones marcadas por el blues, como “La ciudad no tiene fin”, baladas que recogen la vida en la ciudad, como “Nocturno Princesa” o “Tarde en el metro”, o el rock and roll, como “Rock del portal” y “Rock de Europa”. La madurez de este músico se puede apreciar también en su capacidad para incluir fraseos de tango y en el manejo de una métrica que se escapa de la retórica de los cantautores que había en ese momento en España. Incluso, en el caso de estas últimas dos canciones, el rock and roll no comienza de forma directa, sino que está precedido por una introducción cantilada, a ratos declamada, sobre varios acordes de guitarra eléctrica con efecto de *flanger*. En estos fragmentos resulta difícil encontrar el pulso, y la libertad en la interpretación de Moris es total; tras varios segundos de este prelude, ambas se someten a la regularidad del patrón de rock and roll.

Este disco cuenta con numerosas colaboraciones y se convierte en una pieza vertebradora de los músicos argentinos en Madrid. A los Tequila se unen Joe Borsani (antiguo componente de Los Tíos Queridos y posteriormente fundador en España de Sissi) y su mujer María Teresa Campilongo “Rubí” (también miembro en la última etapa de Los Tíos Queridos y cantante en España de Rubí y Los Casinos), quienes también habían llegado a Madrid escapando de la dictadura. Así, *Fiebre de vivir* sirve también para estrechar lazos entre la comunidad de músicos argentinos en España que, desde entonces, mantendrían un contacto regular.

Conclusiones

El debate en torno al nacimiento del rock en español no debe ser interpretado como una disputa por la primacía en la adopción de este género anglosajón, sino más bien como una forma de profundizar en los procesos que han llevado a la aceptación y asimilación de este repertorio en los países hispanohablantes, así como en las diversas transformaciones tanto formales como discursivas que ha experimentado el rock en su adaptación a un nuevo contexto cultural. De esta forma, reflexionar sobre el rock en español es una forma de renovar y reivindicar la forma en la que escribimos la historia de la música popular, alejándonos de los cánones anglosajones y profundizando más en la realidad musical en la que este género se ha desarrollado; un terreno de estudio que podemos enmarcar dentro de lo que Juan Pablo González identifica como “iberoamericanismo” (González 2013, 2), un nuevo paradigma musicológico que se viene desarrollando desde finales del siglo pasado y que conecta las investigaciones de autores de América Latina y España. En este sentido, el desarrollo del rock en España y en Latinoamérica tiene varios puntos en común, con versiones castellanizadas de los éxitos anglosajones en una primera etapa, seguida de composiciones con señas de identidad nacional, un proceso de glocalización que ha sido estudiado por sociólogos como Motti Regev (2013) y por musicólogos como Celsa Alonso (2010) y Julio Ogas (2014). Además, en este artículo hemos explicitado las constantes influencias que el rock español ha recibido de Latinoamérica, desde el triunfo de Los Llopis y Los Teen Tops en los años

cincuenta a la llegada de artistas como Moris, Ariel Rot o Alejo Stivel en los setenta; si bien podríamos extenderlo a épocas más recientes con el papel de Calamaro en Los Rodríguez y el éxito del "boom latino" en el pop de los noventa, o la aceptación del reggaetón y el trap latino en el panorama actual.

Hemos querido centrarnos en la revitalización del rock español en la segunda mitad de los años setenta por la trascendencia que este periodo ha tenido en el devenir de la escena musical española y en su historiografía. Resulta significativo que lo que podríamos considerar como una segunda edad del rock en España haya tenido como principal referente estilístico el primer rock and roll, tanto en las aportaciones de artistas latinoamericanos como españoles. Esta situación reforzaría la tesis de Diego García Peinazo en torno a las dificultades para hablar de un rock español, como etiqueta estilística, en los años setenta (2017, 253). Así, en las primeras grabaciones de este periodo encontramos numerosas versiones: *Viva el rollo* (1975), "Johnny B. Goode" (1974) de Burning, *Homenaje a los Beatles* (1976) de Asfalto o "Zapatos de gamuza azul" (1978) de Moris; la influencia de The Rolling Stones, en tanto, es evidente en discos como *Madrid* (1978) de Burning y en toda la obra de Tequila. En este sentido, no resulta extraño que los músicos latinoamericanos que llegaban a España en los setenta encontraran con facilidad su hueco en esta incipiente escena. Es el caso de pioneros del rock latinoamericano como Moris o Ernesto Hirschfeld,¹⁴ quien hace unos años declaraba que al ver a Tequila actuando en el Festival Canet Rock de 1978 pensó "esto es lo que yo sé hacer, no ha cambiado tanto la historia ni el gusto de la gente" (Moreno 2012).

En nuestro afán por destacar la contribución de los músicos latinoamericanos a la renovación del panorama musical español hemos abordado de forma sucinta dos ejemplos paradigmáticos y de gran influencia en el devenir del rock en España, como son el disco debut de Tequila y el primer trabajo en España de Moris. Sin embargo, podríamos señalar otros casos igual de relevantes, como el papel del chileno Carlos Narea y el argentino Jorge Álvarez como productores, el del argentino Juan Gatti como diseñador de carpetas discográficas y director de videoclips o el de la chilena Rosa Lagarrigue como manager e impulsora del triunfo de artistas como Miguel Bosé o Mecano (más tarde también de Alejandro Sanz) en Latinoamérica. Queda también pendiente profundizar en la presencia de otros artistas latinoamericanos en importantes ciudades europeas, como el éxito de Inti-Illimani en Roma o de Quilapayún en París; no en vano, Juan Pablo González habla de un "París andino" (2017, 76) en los años sesenta que sería la base para la gran aceptación de músicos sudamericanos en la década siguiente. Pero habría que analizar también las relaciones de estos músicos con artistas españoles afincados en París, como Paco Ibáñez o Raimon. En definitiva, este trabajo es una aproximación a un campo de estudio que puede contribuir a escribir la historia de la música popular española y latinoamericana alejándola de cánones asentados y patrones preconcebidos, y acercándola más al contexto cultural en el que se ha desarrollado.

14. Miembro de Los Mockers, uno de los grupos pioneros del rock uruguayo. Se exilió a España, donde trabajó con Los Rápidos, Nacha Pop y Gabinete Caligari, entre otros.

Bibliografía

- Alonso, Celsa. 2010. “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación”. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 205-231. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- Alonso, Celsa y Julio Ogas, eds. 2019. “Abre la muralla: refracciones latinoamericanas en la música popular española desde los 60”. *ETNO. Cuadernos de Etnomusicología* 13.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bianciotto, Jordi. 2008. *Guía universal del rock de 1990 hasta hoy*. Barcelona: Robinbook, Ma non troppo.
- Carnicer, Lucio. 2000. “Rock en Argentina 1970-1980: del mimetismo al estilo propio”. En *Actas del III congreso de la rama latinoamericana de IASPM*, <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2TjZEWjN1THR0LVU/view> Acceso: 30 de enero de 2018.
- Carrera, Óscar. 2014. *Malas hierbas: historia del rock experimental, 1959-1979*. Madrid: T&B.
- Cervera, Rafa. 2003. *Alaska y otras historias de la Movida*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chambers, Ian. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Macmillan.
- Cohen, Sara. 1999. “Scenes”. En *Key Terms in Popular Music and Culture*, editado por Bruce Horner & Thomas Swiss, 239-250. Oxford: Blackwell.
- Del Val, Fernán. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.
- Del Val, Fernán, Javier Noya y Martín Pérez-Colman. 2014. “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 145: 147-180.
- Delis, Guillermo. 2016. “Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo. Canarias y Ciclos”. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Díaz, Claudio F. 2010. “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”. En *A tres bandas: mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, dirigido por Albert Recasens, 219-226. Madrid: Akal.
- Domínguez, Salvador. 2004. *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: SGAE / Fundación Autor.

Dutrént, Silvia. 2011. "Los exilios: una impronta regional". En *Historia actual de América Latina (1959-2009)*, editado por Joan del Alcázar, 137-148. Valencia: Tirant lo Blanc.

Farías, Martín. 2014. "Cueca beat: rock y Nueva Canción chilena". En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción chilena*. Editado por Eileen Karmy y Martín Farías, 140-162. Santiago de Chile: Ceibo.

Fouce, Héctor. 2006. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Madrid: Velecio editores.

_____. 2010. "Modernidad desde el Sur: música popular, identidades y procesos transculturales iberoamericanos". En *Actas del III Congreso Iberoamericano de Cultura*. Medellín-Colombia, www.medellincultura.gov.co/.../Musicas.../HectorFouce_abstract.doc Acceso: 7 de febrero de 2017.

Frith, Simon. 1978. *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.

García Peinazo, Diego. 2017. *Rock andaluz. Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid: SEDEM.

García Salueña, Eduardo. 2013. "El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva". En *Rock Around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 25-38. Lérida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida.

_____. 2017. *Música para la libertad*. Avilés: Norte-Sur.

García, Marisol. 2013. *Canción valiente (1960-1989): tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.

González, Juan Pablo. 2010. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". En *A tres bandas: mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, dirigido por Albert Recasens, 205-218. Madrid: Akal.

_____. 2012. "Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura". *Música Popular em Revista* 1: 75-92.

_____. 2013. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

_____. 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena (1970-1990)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Grijalba, Silvia. 2006. *Dios salve a la Movida*. Madrid: Espejo de tinta.

Guillet, Charlie. 2003. *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Robinbook, Ma non troppo.

- Harker, Dave. 1994. "Blood on the Tracks: Popular Music in the 1970s". En *The Arts in the 1970s: Cultural Closure?*, editado por Bart Moore-Gilbert, 240-258. Londres: Routledge.
- Heatley, Michael. 2007. *Rock & Pop. La historia completa*. Barcelona: Robinbook, Ma non troppo. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cajetin/sudameri.html>
Acceso: 3 de febrero de 2017.
- Keightley, Keir. 2006. "Reconsiderar el rock". En *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, 156-194. Barcelona: Robinbook, Ma non troppo.
- La iglesia, Juan Carlos. 2003. *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa.
- Lechado, José Manuel. 2005. *La Movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba ediciones.
- Manrique, Diego. 1995. "Historia" <http://tequilamania.tripod.com/princ/histo/hist1.html>
Acceso: 15 de enero de 2017.
- Martínez, Silvia y Héctor Fouce, eds. 2013. *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Méndez, Antonio. 2006/2007. *Guía del pop y el rock (IV vols.)*. Madrid: Vision Net.
- Mora, Kiko y Eduardo Viñuela, eds. 2013. *Rock Around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lérida: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida.
- Moreno, Arancha. 2012. "Músicos en la sombra: Esteban Hirschfeld, la mano derecha de Jaime Urrutia". *Efeme*, 9-10-2012. <http://www.efeme.com/entrevistas/musicos-en-la-sombra/>
Acceso: 12 de febrero de 2017.
- Moore, Allan. 1993. *Rock the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Ogas, Julio. 2014. "Rock con huellas argentinas: proceso de glocalización en la primera etapa del 'rock nacional'". En *Actas del I Congreso Internacional de estudios de rock*. http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_470_jrogas@uniovi.es.pdf Acceso: 20 de diciembre de 2016.
- Ordovás, Jesús. 2001. *La revolución pop*. Madrid: Celeste / RNE3.
- Peláez, Fernando. 2002. *De las cuevas al Solís. 1960-1975. Cronología del rock en Uruguay*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Polimeni, Carlos. 2001. *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Puchades, Juan. 2003. *Sin vuelta atrás. Conversaciones con Ariel Rot*. Madrid: Zona de obras.

_____. 2007. "Moris: el fundador del rock en nuestro idioma". *Efeme*, 11-07-2007. <http://www.efeme.com/moris-el-fundador-del-rock-en-nuestro-idioma/> Acceso: 8 de febrero de 2017.

_____. 2008. "La fiebre contagiosa del rock en español". *El País*, 23-08-2008. http://www.elpais.com/articulo/arte/fiebre/contagiosa/rock/espanol/elpepuculbab/20080823elpba bart_6/Tes/ Acceso: 17 de febrero de 2017.

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

Salas, Fabio. 1999. "El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso". En *Música Popular en América Latina: Actas del II congreso latinoamericano de IASPM*, 250-258. Santiago de Chile.

Sierra I Fabra, Jordi. 2016. *Historia del rock. La música que cambió el mundo*. Madrid: Siruela.

Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music". *Cultural Studies* 5 (3): 361-375.

Tango, Cristina. 2006. *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Vigara, Ana M^a. 2000. "Sudamérica, o sea". *El cajetín de la lengua*. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cajetin/sudameri.html> Acceso: 3 de febrero de 2017.

Vila, Pablo. 1992. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina". En *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, editado por Reebee Garofalo, 209-229. Boston: South End Press.

Viñuela, Eduardo. 2016. "Rock de ida y vuelta: sinergias entre la escena española y sudamericana (1975 y 1985)". *Revolución y cultura* 3: 22-27.

_____. 2017. "Un reto al canon anglosajón: La influencia sudamericana en la escena musical española de la Transición". En *Visiones de América, Sonoridades de América. Actas del XII Congreso de IASPM-AL*, organizado por Heloísa de A. Duarte Valente et al., 649-655. São Paulo: Letra e Voz.

R