

REFERENCIA: García Peinazo, D.: "Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)", en *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº 29-2, 2014. (Enlace web: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos> - Consultada en fecha (dd-mm-aaaa))

MÚSICA, PRENSA Y ARGUMENTACIONES POLÍTICAS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA EN LOS ÓRGANOS DE EXPRESIÓN DEL PCE Y EL PSOE (1977-1982)¹

MUSIC, LEFT-WING POLITICAL PARTIES AND THE PRESS DURING THE SPANISH TRANSITION TO DEMOCRACY: THE CASE OF *PCE* AND *PSOE* OFFICIAL NEWSPAPERS (1977-1982)

Diego García Peinazo²

Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo

Recibido: 16/11/2013

Aceptado: 25/04/2014

Resumen:

Este trabajo analiza las confluencias entre música y argumentación política en la prensa de partidos de izquierda durante la transición democrática española. Considerando el órgano de expresión como un "artefacto híbrido" en cuyas líneas puede examinarse la representación de modelos ideológicos, se presta especial atención a la oposición al franquismo y a los gobiernos de UCD a través de las disquisiciones sobre RTVE y la Orquesta Nacional, y se analizan espacios para la negociación política en compositores, músicos populares y géneros como el rock y el punk. De esta forma, el artículo pone de relieve la importancia de esta tipología de fuentes para la investigación de la instrumentalización política de la música en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco.

Palabras clave: Instituciones musicales; Música popular; crítica musical; Transición; *Mundo Obrero*; *El Socialista*

Abstract:

This article studies the relationship between politics and music in left-wing parties' political press during the Spanish Transition to democracy. Analyzing political press as a "hybrid artefact" of the symbolic representation of ideologies, I focus on topics like political opposition to Francoism and the governments of the UCD (RTVE, National Orchestra), political discourse around composers and songwriters, and rock and punk as space to negotiate politics. Thus, in this paper I discuss the importance of this kind of sources for the study of the political instrumentalization of music in Post-Franco Era.

Keywords: Music & Institutions; Popular Music; Music Criticism; Transition Period; *Mundo Obrero*; *El Socialista*

¹ Este trabajo está inscrito en el proyecto de investigación «Música y cultura en la España del siglo XX: discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica» (HAR2012-33414), coordinado por la Universidad de Oviedo.

² Investigador del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU-MECD).

Este artículo tiene como finalidad examinar las referencias musicales presentes en los órganos de expresión escrita del PSOE y el PCE en relación a su instrumentalización y representación política en el convulso marco ideológico, social y cultural de la transición. En el clima de creciente democratización de la prensa de este periodo, la presencia de la música redimensiona la enunciación de los principios teóricos en ambas formaciones políticas y otorga un espacio para la negociación de posicionamientos políticos.

Tras el estado de la cuestión y un abordaje metodológico, se exponen algunas de las argumentaciones políticas más destacadas en las referencias sobre música, organizadas en base al vaciado de *Mundo Obrero* (en adelante, *MO*) y *El Socialista* (en adelante, *ES*), en el periodo comprendido entre 1977 y 1982³. Dichas referencias han sido agrupadas en torno a dos bloques: el primero expone cómo el discurso sobre la música es utilizado para representar la oposición al franquismo y a los gobiernos de UCD; el segundo se centra en la instrumentalización y apropiación de músicos académicos y populares y de géneros musicales como el punk o el rock.

1. Estado de la cuestión y consideraciones metodológicas

Las investigaciones sobre las convergencias entre música, política y cultura durante la transición democrática se han visto enriquecidas en los últimos años por valiosas aportaciones, que se han centrado en cuestiones como: las culturas juveniles o la institucionalización del rock (Val, 2011, 2013); la construcción de identidades culturales a través del análisis sociolingüístico del texto literario de las canciones de cantautores (Pérez-Villalba, 2007); la Movida, la imbricación del punk en los modelos culturales de finales de los setenta o las políticas culturales en materia de música popular (Fouce, 2004, 2006, 2009); los intelectuales y la música popular (Fouce y Pecourt, 2008); la música como práctica social (Méndez Rubio, 2013); o el discurso sobre la Nueva Canción Latinoamericana en la prensa de izquierdas (García Peinazo, 2012), entre otros. Aunque las músicas populares han marcado la atención prioritaria de las investigaciones, una notable excepción la constituyen los estudios de Ángel Medina (2008, 2010) sobre las instituciones y las políticas musicales en la música académica.

A pesar de ello, el análisis de los órganos de expresión, como potenciales informantes del binomio música-política, ha sido minoritario para el periodo histórico aludido. Por tanto, consideramos que, si como apunta Héctor Fouce, “poner en paralelo la Movida y la Transición obliga a preguntarse por las relaciones entre las políticas culturales del partido socialista (PSOE) y la eclosión de la Movida” (2009: 144), el apoyo documental de fuentes como los órganos de expresión, en directa conexión con los

³ El vaciado de *Mundo Obrero*, órgano del PCE y *El Socialista*, órgano del PSOE, se desarrolló entre septiembre de 2011 y abril de 2013 en las siguientes instituciones: Archivo Hco. del PCE (AHPCE-FIM); Archivo Hco. del PCA (sección Córdoba); Archivo, Biblioteca y Hemeroteca de la Fundación Pablo Iglesias; Archivo y Biblioteca J.M. Laso, de la A. C. Isidoro Acevedo-PCA, Asturias; Biblioteca de las Juventudes Socialistas de Asturias; Archivo Hco. y Biblioteca de la Fundación José Barreiro, Partido Socialista de Asturias; Biblioteca Nacional de España. Quiero mostrar mi agradecimiento al personal de estas instituciones, por la amabilidad y la accesibilidad para la consulta de las fuentes.

referentes teóricos y políticos de los partidos, se torna necesario para un análisis desde estas ópticas. No obstante, sí se han llevado a cabo investigaciones sobre otra tipología de contenidos en *MO* durante la transición, que han atendido a la conflictividad obrera (González de Andrés, 2012) o a los enfoques de género (López Hernández, 2007). Respecto a *ES*, contamos con trabajos como la publicación monográfica *El Socialista (1886-2011): prensa y compromiso político* (VV.AA., 2011) o el trabajo de Ruiz Romero sobre la presencia de Andalucía en el órgano de expresión (2002). Asimismo, Juan Antonio Andrade ha centrado sus investigaciones en el análisis de las renunciaciones ideológicas y cambios de posicionamiento estratégico en el PCE y el PSOE durante la transición (2005, 2007, 2012a, 2012b).

La consideración de fuentes de tipo hemerográfico ha sido una constante en la trayectoria de la musicología, en tanto éstas permitían una reconstrucción de las narraciones sobre la historia de la música. Sin embargo, la renovación generada por lo que, durante la década de 1980, se dio en llamar “Nueva Musicología”, supuso una mirada a esta tipología de fuentes que desmitificaba su valor objetivo y las posicionaba como elementos potencialmente ideológicos. Por su parte, la denominada *Nueva Historia Cultural de la Música* ha sostenido la necesidad de un intercambio entre tradiciones analíticas, metodológicas y de manejo de fuentes entre la historia cultural y la musicología (Fulcher, 2011: 12). Por todo ello, el estudio de las referencias musicales en los órganos de expresión puede englobarse dentro de las corrientes historiográficas de la *Nueva Historia Cultural*, en tanto análisis a partir de elementos materiales en cuyo soporte se expresa un pensamiento (Serna y Pons, 2013: 13). Concretamente, se aproxima a la historia cultural de la política, interesada en las percepciones, discursos, construcciones y representaciones culturales de lo político articuladas por los actores históricos (2013: 227-228). Así, John Street ha anotado que la música permite encarnar valores, experiencias y organización de lo político, y no se limita a ofrecer un vehículo para la expresión política, sino que es en sí misma esta expresión (2012: 1). Por otra parte, la investigación es deudora de la denominada *Historia del Tiempo Presente*, ya que ésta ha otorgado especial atención a la transición (Pinilla García, 2008: 105-114).

La instrumentalización política de las referencias musicales guarda relación con la noción de ideología como espacio connotativo a través de los mecanismos de persuasión y seducción de lo propagandístico (Storey, 2002: 15-19), que influye además en la estructura informativa, como representación sesgada (Reig, 1998: 27). Según Juan Antonio Andrade, durante la transición, la ideología es un espacio para los conflictos simbólicos, para las “batallas [que] se libran a nivel ideológico con la construcción de signos, significantes y representaciones” (2012b: 31). Así, el historiador subraya la importancia de un análisis que tenga en cuenta la traducción ideológica de los conflictos de la transición y las representaciones simbólicas de lo político articuladas durante el periodo (2012b: 31), por lo que el tratamiento de la música contenida en los órganos de expresión se convierte en una herramienta clave de dichas representaciones.

También entendemos estos órganos de expresión como tipologías de “artefactos híbridos”, concepto acuñado por Peter Burke para designar la hibridación que caracteriza a ciertos textos culturales (2010: 73). Así, esta denominación es pertinente debido a que dicha hibridación está latente tanto en el plano de la enunciación de lo

político como en la inclusión de referentes estéticos variados y de estilos y géneros musicales diferenciados. Por una parte, la presencia de referencias musicales en *MO* y *ES* puede analizarse como un espacio fronterizo entre la propaganda y la comunicación política, términos pertinentes para regímenes totalitarios y sociedades democráticas, respectivamente, aunque nuevas formas de propaganda son comunes en estas últimas (Delporte, 2003: 3). A este respecto, John Street señala que los Estados suelen vincularse a lo musical a través de la idea de la propaganda (2012: 25). De este modo, aunque existan mecanismos de jerarquía de contenidos y limitaciones propias de los principios teóricos de los partidos, el órgano también se torna un espacio para la negociación de ideologías, en concomitancia con el clima de renuncias ideológicas acaecidas en la izquierda española durante el periodo (Andrade, 2012b).

Desde otro plano de hibridación, la argumentación en torno a la música también genera el acercamiento de estos órganos a los referentes estéticos de las revistas de cultura popular, tanto en el estilo como en la elección de contenidos. Además, dicho hibridismo se acentúa debido a que el eje de estas publicaciones se centra en los principios teóricos de las formaciones políticas y no en los géneros musicales, recogiendo por tanto una diversidad de músicas populares y académicas. Esto supone un contraste con las revistas musicales especializadas en la época, como *Vibraciones* o *Disco Expres*, en las que el rock era predominante, como han puesto de manifiesto Esteban y Ruiz (2013). No obstante, algunos críticos musicales de revistas de música popular intentaron desarrollar un acercamiento a ambas esferas, académica y popular, como argumenta Gonzalo García Pelayo en el artículo de opinión “La música clásica”, de la revista *Disco Expres*: “Desde luego creo que tendremos que dedicar más interés a esta música en el futuro, en todos los medios de expresión que interesan a la juventud” (17-I-1975: 3).

2. Argumentaciones musicales de la oposición al franquismo y a los gobiernos de UCD (1977-1982)

La oposición a los gobiernos de UCD tuvo una fuerte representación en *ES* y *MO*. Así, la música es instrumentalizada como parte de ese discurso político opositor, sobre todo en lo referente al debate sobre las instituciones, organismos y espacios públicos y gestionados por el gobierno, tales como orquestas, televisión, emisoras, jefaturas o direcciones de música.

En *ES*, gran parte de las reflexiones críticas sobre las políticas en materia musical están orientadas a la música académica y sus instituciones, abordando temas como el centralismo estatal o el control de las mismas. Uno de los colaboradores en dicho cometido fue el compositor Miguel Ángel Coria, que participó con no pocos artículos de opinión entre mayo de 1980 y marzo de 1981, y a quien el órgano socialista dedica también una entrevista (Gato, 14-IV al 20-IV-1982: 12). Como ha puesto de manifiesto Ángel Medina, “Coria no era un hombre de UCD, y, de hecho, ya tenía una presencia activa en la política del PSOE, pues había pasado a desempeñar la dirección del área de música del partido dentro de la Secretaría de Cultura” (2008: 439). En un irónico artículo de opinión, publicado en junio de 1980 en *ES*, Coria denuncia las atribuciones de la derecha a través de la utilización del sociolecto de la música académica:

El presidente Suárez, y termino esta crónica, se quejó de la circularidad temporal de la política española, vista desde su perspectiva como un pavoroso *ritornello* (repetición en términos musicales). Queda claro, pues, que nuestra derecha parlamentaria es asidua a las óperas, recitales y conciertos, y que de ello saca notable provecho en las trifurcas del congreso (10-VI al 16-VI-1980: 37).

MO, como respuesta a la publicación en septiembre de 1977 de la estructura y directrices culturales del gobierno en el BOE, denuncia que el franquismo había favorecido el “genocidio cultural” (“¿Una política cultural?”, 8-IX al 14-IX-1977: 18). Además, proyecta sobre el cantante Raphael las críticas a la propaganda populista de la dictadura, como “residuos culturales del franquismo”, “con la figura almibarada y blandengue de un cantante tronado, que actúa subvencionado por el Estado”. De esta forma, la crítica al cantante se vehicula, por una parte, a través de cuestiones de género y masculinidad⁴; además, Raphael representa para el órgano comunista un icono del dirigismo artístico del Desarrollismo franquista. Así, Celsa Alonso ha destacado que el cantante encarnaba durante los sesenta valores de modernidad y tradición –Raphael mostraba su admiración hacia mitos nacionales como el Cid–, ya que “era necesario ofrecer productos novedosos pero que supieran transmitir familiaridad” (2010: 216).

Por su parte, las críticas al perfil elitista del Festival Internacional de Música y Danza de Granada se recogen en *ES* en agosto de 1977, denunciando el control de los órganos de decisión, la carestía de acceso a los conciertos y el ambiente de las élites burguesas. Arremete asimismo contra algunas de las figuras más destacadas de la crítica musical como Antonio Fernández-Cid, “el eterno ignorante”, con un “viejo estilo franquista-musical” o Federico Sopeña (Sorel, 21-VIII-1977: 12). Respecto al Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, Carlos Cruz de Castro se queja en *ES* de los problemas burocráticos en la administración española (M.R., 2-XII-1979: 19). En opinión del compositor, “el Festival, como un hecho vivo que era, se veía afectado por las vicisitudes políticas, económicas y sociales que a lo largo de esa década ambos países atravesaron” (citado en Cureses, 2007: 41).

También la idea de la popularización de la cultura fue uno de los postulados ideológicos con mayor prominencia en las tesis de la izquierda posfranquista. En *MO*, Vázquez Montalbán destaca que “el franquismo había practicado una cultura de masas en la que cuando te escapabas del más vil adocenamiento caías en los brazos de la hortera” y muestra su disconformidad con la instrumentalización populista y el dirigismo cultural de las élites en torno al ballet por parte de UCD. Montalbán argumenta que la programación de ballet por parte del gobierno es una “jugadita facha” que busca apabullar, en revancha por el aluvión de críticas a la política cultural de UCD (8-XII al 14-XII-1977: 6). En este sentido, Antonio Gades también defiende en *MO* a la necesidad de popularizar la danza: “podemos popularizar el arte a través del socialismo, o qué pasa, ¿que aquí sólo se socializa al obrero?” (E.L.O., 3-VIII-1977: 10). De esta forma, estas posiciones sobre la danza y el ballet se ven reforzadas por un reportaje dedicado al conjunto Danza Nacional de Cuba, y que sirve como pretexto al órgano del PCE para

⁴ Sobre las relaciones de lo político y la masculinidad en Raphael durante el tardofranquismo, véase Party (2014). Agradezco al autor el envío de su investigación para la consulta.

valorar lo que considera “logros” de la Revolución Cubana (Bilbatúa, 2-VII al 8-VII-1982: 30). Asimismo, en una entrevista a la coreógrafa Alicia Alonso, se defiende el papel de la Revolución Cubana en el desarrollo del ballet: “se ha afirmado que el Ballet en Cuba tiene dos nombres: Alicia Alonso y Fidel Castro” (Bilbatúa, 3-IX al 9-IX-1982: 26).

2.1. Radiotelevisión Española

Durante la transición, la cuidada atención prestada a las políticas de programación relacionadas con RTVE ha de entenderse en un contexto mediático de concentración de poder en los medios públicos, ya que ésta “se había convertido en un objeto de deseo para el poder político” (Medina, 2008: 437). Según Alejandro Pizarroso, la UCD “había dado pasos previos [a 1984] para sanear la cadena” (en Reig, 1998: 41). Así, algunos de los cambios significativos fueron la creación del Consejo General de RTVE en 1976 o el Real Decreto de 1977, por el que RTVE deja de ser “servicio público centralizado y se configura como organismo autónomo de carácter comercial adscrito al Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión” (Reig, 1998: 52).

En el caso del PSOE, la preocupación por la programación en RTVE fue una constante, comentando la necesidad de una “lucha contra la colonización cultural en RTVE”⁵. A través de *ES*, el PSOE lleva a cabo la crítica a los contenidos de RTVE en base al postulado de que una fuerte culturización en materia de música académica podría ser algo temido por parte del gobierno de UCD (González Dorner, 24-VII-1977: 15). Por su parte, *MO* se centra en las colecciones discográficas que RTVE patrocina durante la transición, denunciando la falta de calidad en las interpretaciones y en la propia grabación, así como la propaganda política asociada a ella (“Un engaño cultural”, 8-IX al 14-IX-1977: 19). Así, en otras referencias se promocionan colecciones discográficas como las de *Deutsche Grammophon* para oponerse a la de Radiotelevisión Española (“Ofertas de otoño”, 3-XI al 9-XI-1977: 18). El órgano comunista recurre, por tanto, a la valoración de una colección discográfica en base a su calidad para canalizar la crítica política, por lo que su discurso puede entenderse desde la lógica del gusto y la distinción (Bourdieu, 2012). Asimismo, Carlos Tena denuncia en *MO* la censura en RTVE y el control al que se sometía la programación radial en Radio 3 (Tena, 1-VII al 7-VII-1980: 31) y la persecución a la que dice se vio sometido en el seno de RTVE, centrándose en las polémicas vividas con Fernando Argenta, al que critica por no haberse opuesto a la presión de las voces que hablaban en contra de estar al lado de un comunista (Tena, 10-X al 16-X-1980: 28).

2.2. La Orquesta Nacional y las metáforas del poder en la dirección y gestión orquestal

Las orquestas sinfónicas han sido descritas como instituciones culturales cuya identidad organizativa alberga conflictos cuando se producen cambios y transformaciones sociales en su seno (Glynn, 2000: 285). En su caso, la Orquesta Nacional es susceptible de ser analizada como un símbolo en el que diferentes formaciones políticas articulan sus modelos ideológicos. En el documento “Propuesta

⁵ “Por el cambio. Programa Electoral del Partido Socialista Obrero Español”. Archivo Histórico de la *Fundación José Barreiro*, Caja 81-G, p. 26 [incluido en el apartado de referencias hemerográficas].

de música para un modelo socialista” (en adelante, PMMS) se encuentran algunos de los principios del PSOE con respecto a la problemática de la gestión orquestal, como la cuestión autonómica y descentralizadora de las orquestas o la propuesta de eliminación de “valores burgueses” en agrupaciones como la Orquesta Nacional (PMMS, p. 163).

Respecto a la prensa, *ES* se posiciona frente al centralismo estatal y al reparto desigual de subvenciones para la creación de orquestas (“El paraíso perdido...”, 14-VIII-1977: 12). De esta forma, se destaca que “el tema de las orquestas exige medidas inmediatas. A las actuales es preciso dotarlas de plena autonomía con una completa ayuda estatal, pues los impuestos los pagan todos los españoles y no deben ser subvencionadas tan sólo las orquestas oficiales de Madrid” (Alonso Cuadrado, 2-X-1977: 20). *MO* señala la idea de una red de orquestas descentralizada, a través de las palabras de Jesús Aguirre:

Si en el curso del proceso de reforma democrática que está viviendo España se va hacia una mayor atención hacia sus distintos pueblos, la música, en este caso, tampoco tiene que ser una excepción. Uno de nuestros proyectos es la potenciación, por ejemplo, de las orquestas sinfónicas ya existentes en diversas ciudades de las provincias españolas (E.D., 6-X al 12-X-1977: 18).

Tanto en *MO* como en *ES* se produce pues una proyección al terreno orquestal de la argumentación política de la descentralización en el contexto preautonómico anterior a 1978. Así, las disputas en torno a la necesidad de una política de gestión orquestal que permitiese el apoyo institucional y económico a orquestas periféricas son formas de representación ideológica de los modelos descentralizadores. Si la izquierda de la transición pivotó entre la solidaridad nacional y la descentralización regional (Balfour y Quiroga, 2007: 178), estas declaraciones se acercan a la noción de un gobierno central que fuese responsable último “de la redistribución de la riqueza de España entre las regiones y los individuos” (2007: 147).

Por su parte, la figura del director de orquesta se convierte en recurso simbólico para debatir sobre la participación equitativa, la democracia y el ejercicio del poder, y, tal y como apunta Esteban Buch (2002), es susceptible de ser analizada como una representación de lo político en regímenes autoritarios y democráticos. En *ES*, aplaudiendo la marcha de Rafael Frühbeck en la dirección de la *Orquesta Nacional*, se comenta la “carencia de representación democrática de la misma, en la que el autoritarismo de su director fue elemento básico” y “la necesidad de romper los monopolios dictatoriales y los autoritarismos existentes” (Pygmalion, 5-II-1978: 22). Desde este órgano se destaca también lo extraño de la defensa de Frühbeck por parte de prensa como *ABC* (“Prosigue la polémica...”, 3-I-1978: 35) y de figuras como Ernesto Halffter. Miguel Ángel Coria retrata aquella situación en 1980 como un coto privado que se democratizó, valorando el trabajo del director de orquesta Ros Marbá (Coria, 13-V al 19-V-1980: 40). Defendiendo la labor de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), lanza una crítica a compositores que mantuvieron una posición ambigua durante el régimen y que se reciclaron en la democracia, y alaba la programación de obras de Juan Hidalgo, Gonzalo de Olavide, Ernesto Raxach y Delás en la Orquesta Nacional (Coria, 5-XI al 11-XI-1980: 31). Tras la marcha de Ros Marbá en 1981, Arturo Reverter argumenta que “desde un punto de vista artístico, su

nombramiento, con independencia de criterios extramusicales y con independencia de que se produjera de manera 'no democrática', pareció una medida sana y conveniente" (Reverter, 20-V al 26-V-1981: 46).

En 1982, *ES* publica un extenso reportaje sobre el Teatro Real y las politizaciones de antaño ("Paseo por el Teatro Real", 24-XI al 30-XI-1982: 46-48), describiendo un pasado al servicio del franquismo hasta la llegada de Jesús Aguirre al frente de la Dirección General de Música. En éste, se critican las supuestas irregularidades de Ramón Falcón, al que el órgano de expresión denomina "prototipo de cacique" y "verdadero director general en funciones, mientras Florentino Pérez Embid ostentaba formalmente el cargo" o de Angelina Villegas, que "metía en cintura a la Orquesta Nacional y repartía abonos entre sus amigos (...) y naturalmente entre los poderosos". Respecto a Frühbeck, el reportaje comenta que Franco le propinaba abrazos afectuosos en el "18 de julio". Así, *ES* centra el logro de la democratización de la Orquesta Nacional en Jesús Aguirre, que "despidió a Frühbeck" y abrió la orquesta a un amplio público, lo que fue tildado por algunos como una intromisión de la izquierda en la música académica: "se nos está colando el rojerío". La victoria del PSOE en 1982 traería la vuelta al cargo de delegado de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española a Miguel Ángel Coria, "después de varios meses apartado del puesto por razones 'políticas'" (Reverter, 22-XII al 28-XII-1982: 44).

Aunque más escasas que el caso socialista, algunas referencias en *MO* se hacen eco de la coyuntura política en materia de la dirección de la Orquesta Nacional, como la que ve la luz en enero de 1978, en la que se realiza un símil entre la audiencia tradicionalista, a favor de Frühbeck, y la transformación democrática que propugna Jesús Aguirre. En ella se vuelve a plantear la dicotomía entre lo dictatorial y lo democrático en términos musicales (Figuroa, 26-I al 1-II-1978: 18).

Las referencias anteriores conducen a pensar que, al menos en el caso del PSOE, si la figura del director de orquesta permitía la caracterización ideológica desde la lógica del control y el poder, también facilitaba lecturas en clave de coordinación democrática y de oposición a la estética de lo autoritario, a la manera de un ideal de dirigente político. A su vez, un director orquestal que aunase y escuchase a los intérpretes se ajustaba muy bien al discurso adoptado por los socialistas "renovados" en relación a las divisiones con respecto a los socialistas "históricos". Estas cuestiones revelan cómo estos géneros e instituciones musicales fueron apropiados y redefinidos políticamente por los partidos en los años de la transición.

3. La batalla ideológica por la música y los músicos en los órganos de expresión del PCE y el PSOE

La preocupación de los órganos de expresión por mostrar filiaciones y vinculaciones de músicos y géneros musicales a los modelos ideológicos de la izquierda es una constante durante la transición. Así, se desarrollan incluso argumentaciones en torno a la dimensión política del sonido y su relación con la representación de "lo burgués" o "lo violento", como en la siguiente referencia de *MO*:

Por un lado, se introducirán en las letras de las canciones criterios y mitos burgueses (paraísos maravillosos, amores platónicos, etc.). Y por otro se quitarán los ritmos más violentos, anárquicos y espontáneos (en provecho de una regularidad rítmica y de una estructuración armónica de instrumentos y voces) (...) Tan sólo una relación íntima entre lucha de clases y música segregada por ello, y una reconversión democrática de los canales de distribución musical, con el fin de la creación de una música para el pueblo y por el pueblo, podrán borrar aquella inscripción que Woody Guthrie imprimió en su guitarra: 'Esta máquina está hecha para matar demócratas' ("Música para soñar despiertos", 16-VIII-1977: 13)

Estos planteamientos están sujetos, como vemos, a un análisis homológico estructural de la música, habitual en el "marxismo tardío" (Jameson, 2010) de T. W. Adorno. El filósofo concebía la música popular como un estándar de producción, en cuyas estructuras musicales pueden hallarse dichas lógicas repetitivas de dicha estandarización (Street, 2012: 148). Además, hay que considerar el posible impacto de los postulados marxistas sobre la música de Adorno durante la transición, teniendo en cuenta que Jesús Aguirre, director general de música, fue traductor de varias de sus obras. Así, *MO*, en una entrevista a Aguirre, recoge que el nombramiento del cargo le llegó "mientras estaba traduciendo un libro de su maestro T. W. Adorno, precisamente 'Sociología de la Música'" (E.D., 6-X al 12-X-1977: 18).

3.1. Dimensiones de lo político en la referencia a compositores y músicos populares

En *MO*, la idea del trabajo asalariado y el capital están presentes en el órgano de expresión comunista cuando se habla de J. S. Bach (Castro, 1-VI al 7-VI-1978: 20), lo que recuerda a las descripciones en clave marxista que autores como Finkelstein realizaron del compositor (Fubini, 2007: 423). Así, una lectura similar a la de J. S. Bach se plantea sobre Hilarión Eslava, desarrollando una apropiación ideológica del compositor español decimonónico, del que se destaca su autenticidad y resistencia cultural. De éste se resalta además que aun viviendo en un ambiente eclesiástico, intentó desarrollar su faceta creadora "totalmente al margen de su condición de sacerdote" (Ripoll, 14-XII al 20-XII-1978: 27).

Manuel Gerena será uno de los músicos más vinculados al PCE y asimismo uno de los más renombrados en *MO*, medio en el que se recogen sus postulados sobre franquismo y flamenco y sobre su renuncia a un flamenco ortodoxo y la importancia de Caballero Bonald en los registros del cante ("Cantes del pueblo...", 28-III al 3-IV-1977: III; "Todo el sentir de un pueblo", 30-V al 5-VI-1977: IV; Coca, 30-VIII-1977: 7). Por su parte, *ES* dedica en febrero de 1982 una entrevista al cantaor en la que se valora su faceta de "artista del pueblo", a la vez que se menciona su cambio del PCE al PSOE: "ahora la gente se interesa por mi trabajo, no por mi militancia; ya no soy una bandera, sino un señor que canta sus poemas" (Gato, 24-II al 2-III-1982: 50). Otros ejemplos de artistas "de partido" los encontramos en "el bailarín Antonio Gades, un comunista sin carnet" (E.L.O., 3-VIII-1977: 10), Agapito Marazuela (Daudet, 12-IV al 18-IV-1979: 24-25), Manolo Sanlúcar, "un guitarrista de izquierda" y miembro del PSP ("Manolo Sanlúcar...", 20-VII al 26-VII-1978: 18) o Javier Lavandera ("Aquí estoy, con mi gente", 27-VII-1977:

4). Asimismo, Teddy Bautista explicaba el porqué de su voto al PCE en las elecciones legislativas del 15 de junio de 1977: “por una razón filosófica: la alternativa marxista a un nuevo ordenamiento social cumple un ciclo al que ya no puede responder el capitalismo” (“Artistas y escritores, ante las urnas”, 8-VI-1977: 14).

Respecto a los compositores de vanguardia, *MO* no prestó especial interés a este respecto, a excepción de un reportaje sobre el compositor Hans Werner Henze, en el que se menciona la vinculación con el PCI y el PCE en lo tocante a la música, su interés por los compositores de la generación del 51 y su intención de dedicar una edición del Festival de Montepulciano, en Siena, para “dar a conocer con toda la amplitud posible la cultura de la España democrática y antifascista” (Dédalo, 8-XII al 14-XII-1977: 18). Sin embargo, el compositor no recoge estas cuestiones en sus memorias sobre este festival (Werner Henze: 1982). Asimismo, el compositor Luigi Quadranti es nombrado en *ES* a propósito de su obra “Las líricas españolas”, en relación a la guerra civil y el exilio, resaltando su militancia socialista y su apoyo a “las fuerzas democráticas españolas en el exilio y muy particularmente al PSOE y a la UGT” (Reverter, 10-VI al 16-VI-1981: 44).

3.2. *El rock y el punk en los órganos de expresión de la izquierda postfranquista*

Tanto *MO* como *ES* desarrollan en la segunda mitad de los setenta intentos de instrumentalización y argumentación política del rock y el punk, fuese o no explícitamente política la propuesta musical de las bandas. En este sentido, en su estudio sobre las interacciones entre rock y política, Mark Pedelty y Kristine Weglarz distinguen entre el rock explícitamente político y lo político en el rock (2013: xi). Así, destacan que los significados del rock son tan variados como la cultura política en sí misma, por lo que no pertenece a una sola ideología, institución o grupo (2013: xii). Sin embargo, apuntan que aunque políticamente polisémico, el rock politizado ha estado mucho más relacionado con la izquierda que con la derecha (2013: xxi).

En el artículo de *MO* “Rock del Este, Rock del Oeste” se menciona, de nuevo mediante planteamientos homológico-estructuralistas, que no se le puede pedir a los grupos de rock del Este (alude directamente a URSS, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia) que imiten y adopten la misma estética visual y poética porque no han vivido las circunstancias que el órgano de expresión comunista destaca como “decadentes de occidente”, como el paro, la sanidad o la educación (Tena, 1-V al 7-V-1980: 63). Hay que considerar que la valoración de *MO* sobre este “rock del Este” adolece de gran reduccionismo: en el caso concreto del área soviética, si bien la nueva generación rock en la URSS de los años ochenta hizo uso del canto en ruso (Zaytseva: 2008: 653) y reaccionó contra la influencia de Occidente (2008: 664), en la década precedente se había desarrollado un proceso de occidentalización intensa que afectó no sólo a la música sino también a la literatura, la danza, el cine o la vestimenta (2008: 654).

En 1980, *MO* habla con recelo de una progresiva oficialización del rock por parte del Estado (Tena, 18-VII al 24-VII-1980: 31). Sin embargo, se irá produciendo un apoyo paulatino a estas músicas por parte del PCE, canalizado por los jóvenes de las formaciones políticas de izquierda, como demuestran las referencias en las que se

menciona la realización de mesas redondas coordinadas por las Juventudes Comunistas con el rock como tema de debate. Carlos Tena lo expresa así en *MO*:

Tuve la oportunidad de asistir como coloquante a una mesa redonda sobre la nueva ola rockera en el local de las Juventudes Comunistas (...) No hay que meter en el mismo saco a toda la gente que se integra en la música joven española en los ochenta, ni buscarle el lado reaccionario donde sea con tal de descalificarles. No es justo ni lógico... y, si me apuran, ni marxista (...) De igual forma que la lucha por el cambio social adquiere formas distintas dependiendo de una realidad concreta, así la expresión de dureza y protesta no tiene que pasar obligatoriamente por el cantautor con armónica y guitarra o por el grupo de rock heavy (17-X al 23-X-1980: 28).

Como puede observarse, en esta valoración se incluyen dos planos principales de proyección de lo político en la música, los cantautores y lo que el órgano denomina “rock heavy”. En este sentido, hay que destacar que algunos grupos de rock urbano como Asfalto, insertos en la Nueva Ola, compartieron la dimensión de crítica social, de manera análoga a los cantautores españoles, aunque diferenciándose de estos en el marcado carácter suburbano y de desencanto (Fouce y Val, 2013: 128).

Por su parte, el discurso político sobre el rock en el órgano de expresión del PSOE comienza comentando las relaciones entre rock y violencia, posicionándose a favor de la no-criminalización del rock: “El rock no es salvaje. El público de rock no es salvaje (...) el rock, la rebeldía social y moral del rock, no consiste en la autodestrucción de los que lo fomentan. Sería darles todo hecho a los represores y puritanos de siempre” (Miguel, 16-XII-1979: 21)⁶. *MO* también defiende que no se criminalice el rock, a propósito de un concierto de Lou Reed en Madrid: “quien esgrime aquello de que el rock es sinónimo de violencia me recuerda a los que prohibían los recitales de los cantautores, alegando que eran mítines políticos. Obviamente el que politizaba el asunto era el censor, no el artista, y menos el respetable” (Tena, 11-VII al 17-VII-1980: 31).

Por su parte, el punk, considerado como un campo cultural y como forma global de comunicación, con capacidad de articular ideologías de distinto signo (Dunn, 2008), adopta una posición poliédrica en las primeras referencias encontradas en los órganos de expresión del PCE y el PSOE, coincidentes con la llegada del fenómeno a España. El órgano de expresión socialista alude al género en 1978, como un producto diseñado desde las empresas multinacionales del disco para obtener beneficios. Así, se describe el término a través de lo sucio, despolitizado y degenerado:

Poco importa que la música sea la de siempre, que sus letras sean incoherentes, que la industria los convierta en arma arrojadiza, que El Corte Inglés presente la moda *rock & roll* y el personal consuma anfetaminas, que lleven símbolos nazis y agujas en el paladar. Lo que importa es su osadía, su política de puertas abiertas, el hedor que respiran sus canciones (Llagger, 2-IV-1978: 23).

⁶ En el mismo número, además de incorporar una crítica de la película *Quadrophenia* (López Alonso, 16-XII-1979: 22), el artículo “Once muertos por el rock” (16-XII-1979: 22) seguiría la misma línea valorativa sobre el género.

Así, *MO* denuncia que el género, ofrecido como transgresor y combativo, está plenamente controlado por los poderes dominantes (Tena, 6-X al 12-X-1977: 17), y contraponen éste a la nueva canción latinoamericana y a los cantautores (García Peinazo, 2012: 126).

La figura de Ramoncín es la primera que hace vincular la idea del rock y el discurso político en *MO*, en cuyas páginas se menciona que no es “punk” y se le considera “rockero castizo”: “pero Ramoncín y su grupo no son nada de eso. Son algo bastante mejor: puro rock ‘castizo’, por primera vez” (Martín, 22-XII al 28-XII-1977: 16). El PCE proyecta sobre Ramoncín las aspiraciones de la clase trabajadora bajo la marginalidad de los barrios pobres madrileños de manera análoga a los presupuestos homológicos sobre el punk en Reino Unido destacados por Dick Heddige (2004: 91): “evidentemente, lo suyo es algo mucho más sencillo y elemental que todo eso a lo que se le intenta comparar, y de ahí viene el éxito: del grito de los barrios y de la agresividad de la ciudad, que lleva, tal cual, a sus canciones” (Martín, 22-XII al 28-XII-1977: 16). Aunque Ramoncín se esmera en resaltar que es “apartidista”, que pasa de “nombres y de siglas”, y que “lo único que le preocupa es ser manipulado de alguna forma”, el párrafo final de la entrevista cierra así: “No es por coba, ni eso, pero Santiago Carrillo es el único con talla de gobernante, y hasta con un toque de punk. Pero yo paso de poder y de gobernantes ¿eh?, que quede bien claro”. Es de destacar que esta entrevista tuvo su contestación en el siguiente número de la publicación, con una “Carta a *MO*” titulada “El progre de Ramoncín”, un alegato a favor de los cantautores en el que se criticaba que *MO* hubiese salido en defensa de Ramoncín (Gómez, 29-XII-1977 al 4-I-1978: 6).

El interés de *MO* de separar a Ramoncín de la estética punk a través de la etiqueta “rock castizo” tal vez podría aludir a una diferenciación con el denominado “rock con raíces” precedente, y a la asociación de casticismo con lo urbano y marginal en la transición, sin utilizar el término punk, que tal vez incomodaba a ciertos modelos ideológicos de la izquierda a la altura de 1977. Así, la Nueva Ola y la Movida, canalizadas entre otros por el punk, se caracterizaron por una clara confrontación con el compromiso político y una oposición con la actitud estética y enunciativa de los cantautores (Fouce, 2006: 34; Fouce y Val, 2013: 130), proyectando tanto una “imagen del fracaso de la transición” como una representación de libertad y modernidad (Fouce, 2004: 58). Sin embargo, como puede comprobarse a través del acercamiento de Ramoncín a Santiago Carrillo, la apropiación del punk por parte de los órganos de expresión reduce el grado de despolitización explícita de estas músicas.

ES, por su parte, recoge en el artículo de opinión “¡Ramoncín, al Real!” (Llagger, 23-IV-1978: 18) la voluntad del PSOE de que la cultura popular ocupase espacios dedicados a otras músicas, por medio de la asociación algo reduccionista de la cultura académica con la “alta cultura” y con el conservadurismo. A este respecto, Jesús Aguirre comenta en sus memorias:

Ramoncín hizo un silogismo en Bárbara: el Teatro Real es de todos los españoles; yo soy español; luego el teatro Real es mío (...) Me apresuré en dejar se filtrase mi respuesta. El Teatro Real es de todos los españoles; si Ramoncín actúa en él, no será, después, de ninguno, porque destrozará la sala. Ramoncín,

español respetable, más sólo un español, no actuará en nuestro primer anfiteatro musical (Aguirre, 1988: 70).

4. Consideraciones finales

El análisis de los órganos de expresión del PSOE y el PCE, considerados “artefactos híbridos” y fronterizos, tanto en el tratamiento de la ideología –entre la propaganda y la comunicación política– como en la amplia recepción de diferentes músicas, permiten dilucidar formas de instrumentalización y apropiación de la música durante la transición. Estas fuentes no sólo aportan una información relevante para el estudio de las concomitancias entre lo musical y la argumentación política, sino que abren el espectro hacia la posibilidad de que diferentes géneros y estilos musicales puedan ser susceptibles de un análisis desde lo político, superando por ende la dicotomía reduccionista entre música académica y música popular. Además, se aproximan a una definición muy acotada de lo político en música, relacionada con la forma en que los partidos políticos proyectan sus postulados ideológicos a través de la referencia a la música.

Aunque estas cuestiones puedan resultar obvias, las investigaciones sobre las interacciones entre música y política durante los años posteriores a la muerte de Franco han priorizado el estudio de la música popular, como si ésta tuviese el “patrimonio exclusivo” de la articulación, negociación y representación ideológica. Esta situación se debe fundamentalmente a dos factores: por una parte, el tardofranquismo y los primeros años de la transición implicaron una fuerte politización explícita de la figura del cantautor -sumado a diversas formaciones de folk-, como agente ideológico de la izquierda, lo cual ha motivado una invisibilidad de las posibilidades de una dimensión política de otras músicas; a esta coyuntura se une una centrada atención a buscar lo político en el texto literario de las canciones, en el “bricolaje estético” o en la retórica y estética visual, entre otros. Sin embargo, el examen de los órganos de expresión permite comprobar cómo diferentes géneros, estilos y prácticas musicales convergieron a través de su argumentación política. Así, la música motivó la representación simbólica de cuestiones en la izquierda de la transición como la descentralización del poder, la democratización de las estructuras políticas y sociales o las reivindicaciones identitarias de los nacionalismos sub-estatales.

Dada la dimensión caleidoscópica de las interacciones entre lo político y lo musical durante el periodo, el análisis de los órganos de expresión de la izquierda postfranquista expuesto aquí intenta llenar un vacío en torno a la tipología y tratamiento de las fuentes. Así, las investigaciones sobre prácticas culturales en las producciones discográficas y en revistas musicales especializadas pueden verse enriquecidas con las posibilidades expansivas que brindan la tipología de fuentes analizada en este trabajo. Sin embargo, sigue siendo imprescindible que se complete con otras fuentes y propuestas metodológicas, incluido el examen de otros órganos de expresión de formaciones políticas de diferentes tendencias, lo que podría aportar contrastados resultados en torno a la instrumentalización de la música como forma de argumentación política.

Por último, consideramos que el planteamiento de estudios sobre la música de este periodo debe trascender los postulados que desde el presente tan sólo legitiman a las músicas de politización visible, en detrimento de otras dimensiones posibles de entender lo político en música. Por ello, el manejo de los órganos de expresión para la investigación de las interacciones entre música, poder e ideología se torna necesario y a su vez complementario a otros textos culturales con mayor tradición analítica en las investigaciones sobre lo político en música durante la transición.

Referencias bibliográficas:

Aguirre, Jesús (1988). *Memorias del cumplimiento. 4. Crónica de una Dirección General*. Madrid: Alianza Tres.

Alonso, Celsa (2010). "Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación". En ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. Madrid: ICCMU, 205-231.

Andrade, Juan Antonio (2005). "Renuncias y abandonos en la evolución ideológica durante la transición a la democracia: una propuesta para el estudio del IX Congreso del PCE y el Congreso Extraordinario del PSOE". En *HAOL. Historia Actual Online*, 8, 43-50.

— (2007). "Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio político en el PSOE durante la transición a la democracia". En *HAOL. Historia Actual Online*, 14, 97-106.

— (2012a). "Cambio ideológico en tiempos de cambios políticos: la problemática relación de la izquierda con su ideario durante la transición". En Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (coords.): *Novísima: II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 433-440.

— (2012b). *El PCE y el PSOE en [la] transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.

Balfour, Sebastián y Quiroga, Alejandro (2007). *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*. Barcelona: Península.

Bourdieu, Pierre (2012) (1979). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Buch, Esteban (2002). "Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et metaphors politiques". En *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4, 1001-1028.

Burke, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.

Cureses, Marta (2007). *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: ICCMU.

Delporte, Christian (2003). "Pour une histoire de la propagande et de la communication politique". En *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 80, Spécial : *Propagande et communication politique dans les démocraties européennes (1945-2003)*.

Dunn, Kevin C. (2008). "Never Mind the Bollocks: The Punk Rock Politics of Global Communication". En *Review of International Studies*, 34, 193-210.

Esteban, José María y Ruiz, January (2013). "El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro". En Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 173-185.

Fouce, Héctor (2004). "El punk en el ojo del huracán: De la Nueva Ola a la Movida". En *Revista de Estudios de Juventud*, 64, 57-65.

— (2006). *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Madrid: Velecío.

— (2009). "De la agitación a la Movida. Políticas culturales y música popular en la Transición española". En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 143-153.

Fouce, Héctor y Pecourt, Juan (2008). "Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición". En *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12.

Fouce, Héctor y Val, Fernán del (2013). "La Movida: Popular Music as the Discourse of Modernity in Democratic Spain". En Fouce, Héctor y Martínez, Silvia (eds.). *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 125-134.

Fubini, Enrico (2007). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza.

Fulcher, Jane F. (2011). "Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry". En Fulcher, Jane F. (ed.). *The Oxford Handbook of The New Cultural History of Music*. New York: Oxford University Press, 3-14.

García Peinazo, Diego (2012). "La Nueva Canción Latinoamericana en *El Socialista y Mundo Obrero*. Música y discurso político durante la transición (1973-1982)". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 113-142.

Glynn, Mary Ann (2000). "When Cymbals become Symbols: Conflict over Organizational Identity within a Symphony Orchestra". En *Organization Science*, 11/3, 285-298.

González De Andrés, Enrique (2012). "*Mundo Obrero* como portavoz del PCE (1973-1977). El retrato de Dorian Grey". En Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego. *Coetánea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño, Universidad de la Rioja, 321-332.

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

Jameson, Frederic (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

López Hernández, María Teresa (2007). *Relaciones de género y medios de comunicación comunistas: Gaceta y Mundo Obrero (1970-1982)* [Tesis Doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Medina, Ángel (2008). "Gestión musical en la transición democrática: el caso de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (1981-1986)". En Alonso, Celsa,

Gutiérrez, Carmen Julia, Suárez-Pajares, Javier (eds.). *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 435-449.

— (2010). “Acotaciones musicales a la transición democrática en España”. En Alonso, Celsa et alii: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. Madrid: ICCMU, 267-282.

Méndez Rubio, Antonio (2013). “Bailando con la destrucción: Sobre cultura común y música popular en la Transición Española (1977-1987)”. En *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 1, 15-36.

Party, Daniel (2014). “Rapahel is Different: Spanish Canción Melódica Under Late Francoism”. En Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (eds.). *Music and Francoism*. Tumbout: Brepols Publishers, 285-300.

Pedelty, Mark y Weglarz, Kristine (2013). “An Introduction to Political Rock: History, Genre, and Politics”. En Pedelty, Mark y Weglarz, Kristine (ed.). *Political Rock*. Burlington: Ashgate, xi-xxv.

Pérez-Villalba, Esther (2007). *How Political Singers Facilitated the Spanish Transition to Democracy, 1960-1982. The Cultural Construction of a New Identity*. New York: The Edwin Mellen Press.

Pinilla García, Alfonso (2008). “Historia del Tiempo Presente y transición política española. Una visión transdisciplinar”. En Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds.): *Crisis, dictaduras, democracias. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de la Rioja, 105-114.

“Programa de música para un modelo socialista”, Rafael Ballesteros (ed.): *Propuestas culturales PSOE*, Madrid, Mañana, 1978, [consultado en la Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias].

Reig, Ramón (1998). *Medios de comunicación y poder en España. Prensa, radio, televisión y mundo editorial*. Barcelona: Paidós.

Ruiz Romero, Manuel (2002). “Prensa política en la transición: Andalucía según *El Socialista* (1977-1982). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 7-8, 281-304.

Serna, Justo y Pons, Anacleto (2013). *La historia cultural: autores, obras, lugares*. Salamanca: Akal.

Storey, John (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.

Street, John (2012). *Music and Politics*. Cambridge: Polity.

Val, Fernán del (2011). “Pasotismo, cultura *underground* y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. En *Injuve. Revista de Estudios de Juventud*, 95, 74-91.

— (2013). “El rock español de los 80. Del ‘underground’ a la institucionalización”. En Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 39-52.

VV.AA. (2011). *El Socialista (1886-2011): prensa y compromiso político*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.

Werner Henze, Hans (1982). *Music and Politics. Collected writings, 1953-1981*. London: Faber & Faber.

Zaytseva, Anna (2008). “La légitimation du rock en URSS dans les années 1970-1980. Acteurs, logiques, institutions”. En *Cahiers du Monde Ruse (EHESS)*, 49/4, 651-680.

Referencias hemerográficas:

Alonso Cuadrado, Javier (2-X-1977). “Política cultural: la música, hacia una alternativa socialista”. *El Socialista*, 24, 20.

“Aquí estoy, con mi gente” (27-VII-1977). *Mundo Obrero*, 30, 4.

“Artistas y escritores, ante las urnas” (8-VI-1977). *Mundo Obrero*, 23, 14.

Bilbatúa, Miguel (2-VII 8-VII-1982). “Danza Nacional de Cuba. La raíz del folklore”. *Mundo Obrero*, 183, 30.

Bilbatúa, Miguel (3-IX al 9-IX-1982). “La obra de Alicia Alonso”. *Mundo Obrero*, 26.

“Cantes del pueblo para el pueblo” (28-III al 3-IV-1977). *Mundo Obrero*, 12, III.

Castro, Adrian de (1-VI al 7-VI-1978). “Juan Sebastián Bach, un músico asalariado”. *Mundo Obrero*, 23, 20.

Coca, Alejandro (30-VIII-1977). “Devolverle al pueblo lo que el pueblo me dio”. *Mundo Obrero*, 35, 7.

Coria, Miguel Ángel (10-VI al 16-VI-1980). “El gobierno, en solfa”. *El Socialista*, 157, 37.

— (13-V al 19-V-1980). “Contra los cotos privados”. *El Socialista*, 153, 40.

— (5-XI al 11-XI-1980). “Un estreno de Olavide”. *El Socialista*, 178, 31.

Daudet, Elvira (12-IV al 18-IV-1979). “Cada tierra tiene su música propia y cada labor su canto”. *Mundo Obrero*, 18, 24-25.

Dédalo, Esteban (8-XII al 14-XII-1977). “Un gran artista que trabaja para el pueblo”. *Mundo Obrero*, 49, 18.

E.D. (6-X al 12-X-1977). “Vamos a descentralizar la música”. *Mundo Obrero*, 40, 18.

E.L.O. (3-VIII-1977). “El bailarín Antonio Gades, un comunista sin carnet”. *Mundo Obrero*, 31, 10.

“El paraíso perdido de la cultura oficial: música, ópera, ballet” (14-VIII-1977). *El Socialista*, 17, 12.

Figueroa, Carlos (26-I al 1-II-1978). “El caso Frühbeck de Burgos. Una falsa polémica”. *Mundo Obrero*, 4, 18.

García Pelayo, Gonzalo (17-I-1975). “La música clásica”. *Disco Expres*, 308, 3.

Gato, Miguel (14-IV al 20-IV-1982). “Miguel Ángel Coria: la música como camino”. *El Socialista*, 253, 12.

— (24-II al 2-III-1982). “Manuel Gerena: el cante como lucha”. *El Socialista*, 246, 50.

- Gómez, Andrés (29-XII-1977 al 4-I-1978). "El progre de Ramoncín". *Mundo Obrero*, 52, 6.
- González Dorner, Fernando (24-VII-1977). "El olvido de la música clásica". *El Socialista*, 14, 15.
- Llaguer, El (23-IV-1978). "¡Ramoncín, al Real!". *El Socialista*, 53, 18.
- (2-IV-1978). "Puritanismo y 'Punk'". *El Socialista*, 50, 23.
- López Alonso, Rodrigo (16-XII-1979). "Quadrophenia: la rabia adolescente". *El Socialista*, 139, 22.
- "Manolo Sanlúcar, una guitarra rebelde" (20-VII al 26-VII-1978). *Mundo Obrero*, 30, 18.
- Martín, Aurora (22-XII al 28-XII-1977). "Ramoncín, un rockero 'castizo'". *Mundo Obrero*, 51, 16.
- M.R. (2-XII-1979). "Carlos Cruz de Castro y el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea". *El Socialista*, 137, 19.
- Miguel, Antonio de (16-XII-1979). "Violencia y rock". *El Socialista*, 139, 21.
- "Música para soñar despiertos" (16-VIII-1977). *Mundo Obrero*, 33, 13.
- "Ofertas de Otoño" (3-XI al 9-XI-1977). *Mundo Obrero*, 42, 18.
- "Once muertos por el rock" (16-XII-1979). *El Socialista*, 139, 22.
- "Paseo por el Teatro Real" (24-XI al 30-XI-1982). *El Socialista*, 285, 46-48.
- "Por el cambio. Programa Electoral del Partido Socialista Obrero Español". Archivo Histórico de la *Fundación José Barreiro*, Caja 81-G.
- "Prosigue la polémica sobre el cambio de director de la Nacional" (3-I-1978). *ABC (Madrid)*, 35.
- Pygmalion, Georges (5-II-1978). "La Orquesta Nacional y la crisis del monopolio dictatorial". *El Socialista*, 42, 22.
- Reverter, Arturo (10-VI al 16-VI-1981). "Luigi Quadranti: Homenaje musical a la resistencia española". *El Socialista*, 209, 44.
- (20-V al 26-V-1981). "¿Y después de Ros Marbá...?". *El Socialista*, 206, 46.
- (22-XII al 28-XII-1982). "El adiós de Markevitch". *El Socialista*, 289, 44-45.
- Ripoll, José Ramón (14-XII al 20-XII-1978). "Hilarión Eslava, un músico olvidado". *Mundo Obrero*, 2, 27.
- Sorel, Andrés (21-VIII-1977). "Festivales de Granada: la anticultura popular". *El Socialista*, 18, 12.
- Tena, Carlos (10-X al 16-X-1980). "Adiós a los clásicos". *Mundo Obrero*, 96, 28-29.
- (11-VII al 17-VII-1980). "¿Rock-Violencia?". *Mundo Obrero*, 83, 31.
- (17-X al 23-X-1980). "Pop-Coz". *Mundo Obrero*, 97, 28.
- (18-VII al 24-VII-1980). "Rockeros culturales". *Mundo Obrero*, 84, 31.

— (1-V al 7-V-1980). “Rock del Este, Rock del Oeste”. *Mundo Obrero*, 73, 63.

— (1-VII al 7-VII-1980). “Radio-3, enlatada”. *Mundo Obrero*, 86, 31.

— (6-X al 12-X-1977). “Juventud: Pim, pam... Punk”. *Mundo Obrero*, 40, 17.

“Todo el sentir de un pueblo” (30-V al 5-VI-1977). *Mundo Obrero*, 21, IV.

“Un engaño cultural” (8-IX al 14-IX-1977). *Mundo Obrero*, 36, 19.

“¿Una política cultural?” (8-IX al 14-IX-1977). *Mundo Obrero*, 36, 18.

Vázquez Montalbán, Manuel (8-XII al 14-XII-1977). “Nos quieren dar cultura”. *Mundo Obrero*, 49, 6.