

NI AUTÉNTICAS NI PURAS. FRICCIONES DE LA MEMORIA Y LA HISTORIA EN EL PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL BACALAO MADRILEÑO

NEITHER AUTHENTIC NOR PURE. FRICTIONS OF MEMORY AND HISTORY IN THE HERITAGE PROCESS OF THE BACALAO MUSIC

Eduardo Leste

 <https://orcid.org/0000-0002-0957-9253>

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Portugal.

E-mail: josdeleste@madrid.uned.es

DOI: <https://doi.org/10.36132/vkph8d67>

Recibido: 07 marzo 2023 / Revisado: 22 abril 2023 / Aceptado: 27 abril 2023 / Publicado: 15 febrero 2024

Resumen: Este trabajo pone en cuestión los relatos sobre el pasado de las músicas del bacalao que han surgido en los últimos años vinculados a su proceso de patrimonialización. De este modo, el artículo recurre a la memoria y a la historia para reconstruir su relato musical, centrándose en el caso madrileño, y mostrar que la autenticidad y la pureza no fueron características de las mismas. En realidad, fue más bien al contrario: las músicas del bacalao recurrieron a la remezcla, la intertextualidad o el sampleo como estrategia de hibridación que una serie de jóvenes utilizaron para entrar en la modernidad.

Palabras clave: memoria, historia, patrimonialización cultural, bacalao, hibridación

Abstract: This article aims to question the discourses about the past of the bacalao music that have emerged in recent years linked to a process of patrimonialization. In this way, the article resorts to memory and history to show that authenticity and purity were not characteristic of these musics, but rather the opposite: the bacalao musics resorted to remixing, intertextuality or sampling as a hybridization strategy that a series of young people followed to enter modernity. Authenticity and purity therefore seem to have more to do with the heritage needs of the present than with the realities of the past.

Keywords: memory, history, cultural heritage, bacalao, hybridization

“Todo principio tiene un elemento de recolección”¹

INTRODUCCIÓN

En las culturas occidentales, las ideas de pureza, de lo no mezclado, de lo homogéneo, constituyen valores que sustentan un discurso hegemónico que hace que parezca “natural” que solo haya un dios, un pueblo, una nación, un líder o que los sucesos tengan un solo origen. Por otro lado, estas ideas suelen aparecer vinculadas a otras, como la de autenticidad, ya que, para que alguien o algo diga la verdad debe mostrarse real, es decir, debe mostrar su esencia, aparecer en estado puro. Autenticidad y pureza, por tanto, son para nosotros las dos caras de una misma moneda en cuyo canto parece situarse la propia idea de esencia. Sea como sea, estas ideas, más allá de constituir un referente cultural hegemónico de la cultura occidental, parece que se excitan, como ya señaló Mary Douglas², cuando se producen cambios contextuales capaces de alterar el orden político, social o económico, momentos en los que no es raro que aparezcan discursos que señalan los peligros de perder, precisamente, la autenticidad y la pureza: es la forma en la que el poder trata de sostener un cierto orden. En este sentido, no es de extrañar que en las sociedades capitalistas haya proliferado, al menos desde el inicio del colonialismo³ pero especialmente desde finales de los años sesenta del siglo XX⁴, la preocupación por estas ideas⁵: queremos viajes “auténticos”, comidas “auténticas”, deportes “auténticos” y, desde luego, queremos músicas auténticas, puras. La autenticidad y la pureza parece que nos hacen sentir bien. Adquirirlas nos permite situarnos dentro de un sistema, nos otorga una sensación de realidad y nos coloca momentáneamente sobre los demás, a pesar de que esto suponga vivir

en un marco de continua competencia⁶, de producir un espacio/tiempo hiperreal⁷ y de reproducir el estilo epistémico hegemónico.

Un campo que no es ajeno a estas dinámicas es, como acabo de señalar, el de la música. En este sentido, dentro del rock⁸ o del pop⁹ han surgido disputas por la autenticidad, y lo mismo ocurre con la música electrónica de baile, que es la ocupa el centro del análisis de este artículo. De esta forma, la música bacalao o, mejor dicho, las músicas del bacalao¹⁰, están siendo objeto de un proceso de autenticación y purificación que está transformando radicalmente su significado¹¹. En este sentido, periodistas como Joan Oleaque¹² y, sobre todo, Jordi Costa¹³, han revisado este fenómeno distinguiendo entre el bacalao de los años ochenta y el bakalao de los noventa. De este modo, desde su punto de vista, el bacalao habría estado caracterizado por músicas supuestamente auténticas, puras y “no comerciales”, que habrían circulado al margen de los medios, mientras que el bakalao habría estado marcado por “músicas comerciales” y poco auténticas que acabaron, junto con los medios de comunicación, con la “pureza” musical del período anterior. El bakalao, por tanto, ha quedado como una música maldita, degenerada, impura, poco auténtica y, además, muy escasamente tratada en estos trabajos. De hecho, las músicas del

¹ Connerton, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge UP, 1989.

² Douglas, Mary, *Pureza y peligro un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

³ Said, Edward, “Cultura, identidad e historia”, en Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 37-53.

⁴ Boltanski, Luc y Chiapello Ève, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2001.

⁵ Frigolé, Joan, “Retóricas de la autenticidad en el capitalismo avanzado”, *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 33 (2014), pp. 37-60.

⁶ Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Barcelona, Paidós, 1998.

⁷ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

⁸ Schaap, Julian y Berkers, Pauwke, “‘You’re Not Supposed to Be into Rock Music’: Authenticity Maneuvering in a White Configuration”, *Sociology of Race and Ethnicity*, 6/3 (2020), pp. 416-430.

⁹ Val Ripollés, Fernán del, “El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock”, en Javier Noya y Fernán del Val Ripollés (coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 145-158.

¹⁰ La etiqueta “bacalao” surgió en Valencia para referirse a las distintas músicas electrónicas de baile que sonaban en las discotecas, aunque posteriormente los medios generalistas la usaron para hablar del fenómeno en su conjunto (cf. Oleaque, Joan, *En éxtasi: drogas, música màkina i ball: viatge a les entranyes de “la festa”*, Barcelona, Aras libres, 2004).

¹¹ Leste, Eduardo, “La escena nostálgica neobakala: transformación y ritualización musical de la cultura juvenil bakala”, *Etnográfica*, 3 (2021), pp. 707-728.

¹² Oleaque, Joan, *En éxtasi...*, op. cit.

¹³ Costa, Luis, *¡Bacalao!: Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*, Barcelona, Contra Ediciones, 2016.

bakalao solo han encontrado algo de espacio en el trabajo de Mariblanca¹⁴ que, por cierto, evita hablar de bakalao para referirse a los años noventa, recurriendo a la etiqueta de “electrónica” en una clara estrategia de legitimación¹⁵ que sigue reproduciendo el estigma del bakalao. Sea como sea, Mariblanca no puede evitar acabar su libro sin reflexionar sobre la gran preocupación del presente, es decir, la autenticidad y pureza, y, en este sentido, señala que, cada vez más, importa “el parecer que el ser”¹⁶.

La preocupación por la autenticidad y la pureza, en cualquier caso, no es sólo cuestión de periodistas musicales, sino que también atañe a los aficionados de la escena neobakala madrileña que, guiados por la nostalgia, también se encuentran inmersos en su propio proceso de purificación y autenticación. Como he señalado en otras ocasiones¹⁷ los neobakalas construyen su identidad en torno a un discurso musical que presenta “la música bakalao” (sin muchas distinciones entre la “c” y la “k”) como algo auténtico y puro. De este modo, los neobakalas oponen su discurso musical a otras escenas, protagonizadas muchas veces por jóvenes o migrantes, a las que no consideran auténticas, entre otras cosas por considerarlas “comerciales”, como la EDM, el trap o el reggaeton. Se trata de músicas que, desde el punto de vista de los neobakalas, son consideradas simples, machaconas o excesivamente sexualizadas. Por otro lado, los neobakalas han ritualizado la música de sus fiestas creando un canon musical en el que la pureza es una exigencia central: en sus fiestas solo debe sonar la música del pasado¹⁸.

Periodistas y neobakalas, como vemos, están creando un relato sobre el pasado del que, de una u otra forma, ellos son propietarios o autoridades. Estos actores, por tanto, participan de un proceso de patrimonialización¹⁹ que trans-

forma las músicas del bakalao en un patrimonio cultural que sirve para crear una jerarquía en el presente. Jerarquía según la cual quienes formaron parte del bakalao quedarían por encima de quienes lo hicieron del bakalao, y quienes tuvieran alguna relación con el fenómeno en su conjunto quedarían por encima de otras escenas musicales. Ahora bien, ¿tienen base histórica estas jerarquías?, ¿realmente podemos hablar de músicas puras y auténticas como señalan, de una forma u otra, tanto los neobakalas como Costa²⁰ cuando nos referimos a las músicas del bakalao, ¿realmente se pueden vincular estas ideas de autenticidad y pureza a contextos carentes de medios y a una disposición anti-comercial, sobre todo cuando hablamos de los años ochenta?, ¿no se estará malinterpretando e inventando el pasado en este proceso de patrimonialización?

Para responder a estas preguntas, la memoria²¹ y la historia²² constituyen dos recursos imprescindibles para poner de relieve que este tipo de reconstrucciones nostálgicas o pretendidamente históricas²³ representan casos en los que se están inventando tradiciones²⁴ que tienden a reproducir el discurso del poder²⁵. De esta

patrimonial feminista”, en Iñaki Arrieta Urtizberea (Coord.), *El género en el patrimonio cultural*, Vizcaya, Universidad del País Vasco, 2017; Sucarrat, Meritxell y Carbonell, Eliseu, “Introducción”, *AIBR*, 2 (2022), pp. 259-269.

²⁰ Costa, Luis, *¡Bakalao!...*, op. cit.

²¹ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, México, FCE, 2001.

²² El término más preciso puede que sea el de historiografía, como señalaba Aróstegui en: Aróstegui, Julio, *La investigación histórica, Teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995. Ahora bien, en este momento me refiero al concepto de historia de Pierre Nora en tanto que relato crítico y contextualizado: Nora, Pierre, *Pierre Nora en les lieux de mémoire*, Santiago de Chile, LOM.

²³ La “historia oral” de Costa (2016) es más bien una colección de fuentes orales que una interpretación crítica y contextualizada de las mismas que nos acercan a una historia cultural (Llona, 2012).

²⁴ Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

²⁵ Cuando los neobakalas se refieren al reggaeton como música machacona, simple y excesivamente sexualizada recurren a las mismas estrategias de dominación que ellos padecieron. De hecho, son las mismas palabras que Jesús A. Lacoste, Director del Instituto para el Estudio de las Adicciones, usó en 1998 para describir el bakalao. Discurso en Lacoste, Jesús, A., “Nuevas drogas, nuevas músicas. La Ruta del Bakalao”, *lasdrogas.info*, disponible en: <https://www.lasdrogas.info/opiniones/nuevas-drogas-nuevas-mu->

¹⁴ Mariblanca, José, *El trueno que sigue al rayo*, Madrid, La fonoteca, 2020.

¹⁵ Leste, Eduardo, “Los discursos de legitimidad en la música electrónica”, *Actas del VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, 2015, pp. 145-155.

¹⁶ Mariblanca, José, *El trueno...* op. cit., pp. 160.

¹⁷ Leste Moyano, Eduardo, “Identidad, memoria y nostalgia de la escena neobakala madrileña”, *Revista de Antropología Social*, 1 (2020), pp. 1-14.

¹⁸ Leste, Eduardo, “La escena nostálgica neobakala”, op. cit.

¹⁹ Prats, Llorenç, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997; Jiménez-Esquinas, Guadalupe, “El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica

forma, a lo largo de las siguientes páginas podremos ver que, lejos de estas miradas retrospectivas, las músicas del bacalao ni buscaron la autenticidad y la pureza, ni podemos entenderlas al margen de dinámicas comerciales y de la acción de los medios, como ya señalara Thornton²⁶ al hablar de los clubs británicos. De hecho, como veremos más adelante, si dejamos de lado estas variables no podemos entender la acción de unos jóvenes que buscaron crear espacios de autonomía frente a los adultos. El análisis histórico de las músicas del bacalao, por tanto, de lo que nos informará es de la estrategia de hibridación²⁷ que un grupo subalterno, los jóvenes²⁸, siguieron para, con su apuesta por lo sintético, lo intertextual y la remezcla²⁹, entrar en modernidad después de la Transición. Dicho de otro modo, la historia de estas músicas, vinculadas a vinilos de importación que los jóvenes traían de Bélgica, Londres o Alemania, es una historia de interconexiones y relocalizaciones que nos habla de la incorporación de estos jóvenes al proceso de globalización³⁰. El relato histórico de las músicas del bacalao, por tanto, funcionará como metáfora del cambio cultural y como un elemento de fricción³¹ frente a una nostalgia que rehace el pasado para acomodarlo a una necesidad actual de autenticidad y pureza que, paradójicamente, ellos contribuyeron a complicar.

Para llevar a cabo esta tarea recurriré a los recuerdos que obtuve de las entrevistas en profundidad que realicé a varios DJ's, productores, vendedores de discos o participantes de aquellos años. Entre ellos están DJ Antonio (propietario

[sicas-la-ruta-del-bacalao/](#)

²⁶ Thornton, Sarah, *Club cultures: music, media and subcultural capital*, Cambridge, Polity Press, 1996.

²⁷ García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989; García Canclini, Nestor, "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5 (1997), pp. 109-128.

²⁸ Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, 1998.

²⁹ Lessig, Lawrence, *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*, Barcelona. Icaria, 2012; Ordóñez Eslava Pedro, "Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 95-114; Ordóñez, Pedro, *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*, Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).

³⁰ Appadurai, Arjun, *La Modernidad Desbordada*. FCE y Trilce, 1996.

³¹ Ordóñez, Pedro, *Apología...* op. cit.

y DJ de Planta Baja, N-III y Attica), DJ Santi (productor, DJ y propietario del club Specka), DJ Rosy (productora, DJ y también propietaria del club Specka), Fan Del Kaos (vocalista de Flash Cero y vendedor de discos), HD Substance (productor y DJ), Oscar Mulero (productor y DJ), Ricardo Blanco (promotor de eventos), Master Bon Z (DJ y vendedor de discos) y DJ Voltereto. Desde el punto de vista musical, para preparar las entrevistas fui analizando sesiones de las discotecas del bacalao madrileñas y valencianas colgadas en Youtube de las que extraje una primera base para elaborar las preguntas. Antes de empezar con el relato histórico, en cualquier caso, es importante puntualizar que no sigo la división músico-temporal del fenómeno hecha por Costa, sino la que ya he presentado en otros trabajos³². De este modo, a lo largo de las siguientes páginas hablaré de: las músicas del bacalao que, enmarcadas entre 1985 y 1989, abarcaron la Electronic Body Music (EBM), el new beat y el postpunk; las músicas del bakalao que, situadas entre 1990 y 1992, comprendieron el hardcore, el trance, el dance e incluso algo de new beat y EBM que todavía se seguía produciendo; y las del vakalao que, yendo de 1993 a 1996, incluyeron las nuevas versiones de la músicas trance, el gabber y el dance. De entre estas tres versiones pondré especial énfasis en visibilizar las del bakalao y el vakalao, que han quedado un tanto invisibilizadas por los distintos estigmas. Hacer esto, además, me permitirá complejizar y completar las representaciones que hasta ahora he hecho del fenómeno en las que, al haber tomado como referencia el concepto de cultura juvenil³³, me he centrado en otros planos estéticos.

1. LAS MÚSICAS DEL BACALAO MADRILEÑO: 1985-1989³⁴

"[...] yo estaba en la Guardia Real y en la Guardia Real un compañero mío era de Valencia y bueno, [me] fui a Valencia y conocí

³² Leste, Eduardo, *Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica*, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

³³ Feixa, Carles, *De jóvenes...* op. cit.

³⁴ La mayor parte de las referencias musicales citadas se pueden escuchar en Youtube: Eduardo Leste, "Bacalao valenciano (1980-1984)" [lista de reproducción], disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQcN3sJ_f8x1a_2U3kD6BFJnGI-vl y Eduardo Leste, "Bacalao valenciano (1985-1987)" [lista de reproducción], disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQcN3sJN8QuXO-HsBHBGamEvrLm6h>

el rollo de Valencia [...] luego fue muy fácil [...] contactar con Fran Lenaers, el que pinchaba en Spook, contactar Zic Zac [donde] traían música belga y alemana. Luego volví a Madrid y monté Planta Baja”³⁵.

Entre 1985 y 1989 las músicas del bacalao madrileño estuvieron muy vinculadas a las del valenciano con lo que, para hablar de Madrid, antes hay que hablar de Valencia, donde a principios de los años ochenta los DJ’s de las discotecas Barraca, Chocolate y Spook Factory³⁶ comenzaron a innovar musicalmente. Y esto no tanto por combinar el postpunk de Tuxedomoon o Cabaret Voltaire con el technopop de Depeche Mode — grupos de amplia difusión mediática que actuaron en La Edad de Oro, Aplauso o Rockopop de TVE en un momento en que España necesitaba proyectar una imagen de modernidad³⁷—, como por dar cada vez más protagonismo a los sintetizadores y a los ritmos percusivos. Algunos ejemplos de estos temas más sintéticos y percusivos que podían sonar en Valencia en 1983 o 1984, podían ser “Los niños del parque” de Liaisons Dangereuses, “Clash” de la formación japonesa Logic System o “How Much They Are” de Full Circle, grupo formado por un ex de PiL y otro de la banda de krautrock Can.

A estos temas se sumó en Valencia, a partir de 1984, la EBM, un nuevo estilo musical que, reformulando el postpunk y la música industrial³⁸ con una potente caja de cuatro por cuatro, empastó a la perfección con todo lo anterior. Así llegaron a Valencia Front 242 y, con ellos, el sello belga Play It Again Sam, que había empezado editando new wave pero que pronto alojó la EBM. El sello Play It Again Sam no obstante, no sólo albergó música belga, porque en él encontraron cabida grupos franceses, británicos o alemanes. En Play It Again Sam publicaron Borghesia, Trisomie 21, Click Click, Crash Course in Science o Revolting

³⁵ Entrevista a DJ Antonio, entrevista personal, 23 de octubre de 2015.

³⁶ Frente a la representación del Bacalao valenciano como hace Costa (2016) como una cultura no comercial, conviene destacar que estos locales estaban pensados para albergar, ya a principios de los años ochenta, a miles de personas.

³⁷ Fouce, Héctor, *El futuro ya está aquí*, Madrid, Velecio, 2006.

³⁸ Front 242, banda de referencia de la EBM, por ejemplo, bebió de la música industrial de finales de los setenta (de grupos como Cabaret Voltaire o The Human League) y de la banda de postpunk Suicide de la que tomó sus característicos gritos reverberados.

Cocks. El sello llegó a ser tan importante que abrió oficinas en buena parte de Europa, España incluida. En Valencia, por tanto, cuajó la EBM cuya dureza estaba marcando un futuro que no tardaría en llegar, porque alrededor de 1988 comenzó a llegar a Valencia el new beat procedente de Bélgica.

El new beat simplificó el ritmo de la EBM eliminando cualquier tipo de referencia al rock y haciéndola aún más sintética. En este sentido, el new beat apostó por un bombo de cuatro por cuatro todavía más protagonista que bebía de la música house que, a su vez, había sido desarrollada en sus inicios en clubes gays frecuentados por afroamericanos y latinos en Chicago y Nueva York³⁹ a partir de la música disco. Dentro de este new beat, hecho ya íntegramente con sintetizadores y sin apenas presencia vocal, estaría la formación Amnesia que a finales de los ochenta dio a luz sus primeros trabajos, “Ibiza” y “Celsius”, o Public Relations que sacó su segundo trabajo, “Eighty Eight” en el sello belga R&S Records del que hablaré un poco más adelante.

Como señala la cita que encabeza este apartado el madrileño DJ Antonio conoció estas músicas en Valencia y decidió traerlas a Madrid, donde abrió hacia 1986 un pequeño local llamado Planta Baja y poco después N-III. Estos proyectos encontraron buena acogida entre una segunda oleada de góticos y nuevos románticos madrileños (Leste y Del Val) que fueron conociendo lo que sucedía en Valencia por medio de estos locales y de cintas de música que empezaban a circular, a veces, por medio del Servicio Militar Obligatorio. El bacalao, como vemos, no vivió al margen de mediaciones, algo que queda especialmente claro cuando estos jóvenes recuerdan cómo recolectaban imágenes de los medios para construir su estética:

“Era una cultura que a pesar de no haber Internet estábamos totalmente en la movida, comprando el Bravo de Alemania, el New Musical Express, íbamos a los quioscos de Callao a comprar revistas de importación para ver las fotos, los posters”⁴⁰.

Por tanto, a partir de las imágenes que circulaban por los medios, de los viajes a Valencia y de la apertura de los primeros locales, en Madrid

³⁹ Reynolds, Simon, *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, Contra, 2014.

⁴⁰ Entrevista a HD Substance, entrevista personal, 31 de marzo de 2015.

empezó a configurarse una estructura productiva a través de la cual se fueron produciendo estas hibridaciones músico-estéticas que fueron configurando el bacalao. Esta incipiente estructura, además, se extendió pronto con la apertura de la discoteca Specka en los bajos de la calle Orense y poco después, con la inauguración de la sesión matinal de Attica, un local que venía de poner funky para los militares de la base de Torrejón. A estas primeras discotecas se sumó también Voltereta, en la Plaza de Emilio Jiménez Millas, en el centro de la ciudad y, por otro lado, aparecieron las primeras tiendas de música madrileñas que, sin estar especializadas en músicas electrónicas de baile, como la valenciana Zic Zac, disponían de vinilos de importación relacionados con esta música:

“[...] íbamos a comprar discos a Tony Martín, a Discoplay, Madrid Rock o Discos del Sur. Había secciones con vinilos de importación como en el Corte Inglés mismo de Sol que importaban buena música”⁴¹.

La creación de esta primera estructura productiva con sus hibridaciones resultantes no tuvo, en cualquier caso, solo una importancia simbólica sino que también la tuvo material. De este modo, tiendas y discotecas sirvieron como fuente de ingresos para unos jóvenes cuya situación era más bien precaria. Baste recordar que, pese a que el período de 1985 a 1989 fue de crecimiento económico, el paro entre los jóvenes era bastante elevado (Navarro López y Mateo Rivas). En este sentido, esta incipiente fuente de ingresos fue una forma en la que algunos jóvenes pudieron ganarse la vida. Ingresos, además, obtenidos en un espacio más bien propio.

Las músicas del bacalao, como vemos, fueron el resultado de una estrategia de hibridación según la cual los jóvenes usaron distintos medios, recolectando músicas (y estéticas) de algunos de ellos, como las del postpunk que circulaba por TVE, llevándolas un poco más allá al entrelazarlas con la EBM y el incipiente new beat. Musicalmente, por tanto, el bacalao fue una mezcla de mezclas y el resultado de la circulación y adopción de contenidos donde las ideas de autenticidad y pureza no parecen tener demasiada cabida. De hecho, la apuesta por músicas hechas, cada vez más, con sintetizadores, de lo que nos habla no es de la importancia de lo auténtico,

⁴¹ Entrevista a HD Substance, entrevista personal, 31 de marzo de 2015.

sino de lo sintético y lo intertextual: la EBM o el new beat no fueron músicas puras y auténticas sino sintéticas e intertextuales. Ambas estaban hechas con sintetizadores y se hicieron a partir de otras músicas. Y lo mismo sucede con el technopop de uno de los grupos que también estuvo presente en este primer bacalao, Depeche Mode, que no dudó en utilizar el ritmo de “When the Levee Breaks” de Led Zeppelin para producir “Never Let Me Down” de 1987⁴². Por último, si de lo que hablamos es de la dimensión comercial, el número y la capacidad creciente de las discotecas madrileñas de lo que nos informa es, precisamente, de un proceso de comercialización (controlado más bien por los jóvenes).

2. LAS MÚSICAS DEL BAKALAO MADRILEÑO: 1990-1992⁴³

Pregunta. ¿Cómo es tu primer acercamiento?

Respuesta. Pues, ¡lo típico!, el hermano mayor era uno de estos que iba con los pelos cardados y los “pantacas” de cuero y nosotros íbamos donde iban los mayores, y empezábamos a escuchar esta música, ¡nos fascinaba!-. [...] un primer acercamiento fue por ahí, luego pues... nos escapábamos por la noche y después pues... “mi hermano tiene una cinta..”, “el flix tiene una cinta de no sé donde”⁴⁴.

[A finales de los ochenta] empieza a verse gente que pincha, con skills, como Jorge de Voltereta increíble pinchando, la gente del Specka... Santi, Rosy...

Entre 1989 y 1990 fueron llegando al bacalao madrileño nuevas cohortes de jóvenes que, como Óscar Mulero, conocieron el bacalao por medio de cintas y de seguir a esos hermanos mayores que iban “con los pelos cardados y los pantacas de cuero”, es decir, por los góticos y

⁴² Malins, Steve, *Depeche Mode: A Biography*, Maryland, Cooper Square Press, 2001.

⁴³ La mayor parte de las referencias musicales citadas se pueden escuchar en Youtube: Eduardo Leste, “Música bakalao en Madrid (1988-1992, todavía vinculado a Valencia)” [Lista de reproducción], disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQc-N3sJs_gq_YljiRrOc97SZXjyH y Eduardo Leste, “Música bakalao en Madrid (1992, desvinculada de Valencia)”, disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQcN3sLDxdsBhwcbQfWDcCvlinG->

⁴⁴ Entrevista a Óscar Mulero, entrevista personal, 6 de mayo de 2016.

nuevos románticos que componían el bacalao y que habían producido su estética a partir de posters o programas de TVE. Con este público nuevo (que se sumó al anterior), los DJ's del bacalao (DJ Santi y DJ Rosy, por ejemplo) fueron introduciendo nueva música en sus sesiones, como recordaba HD Substance, y ya empezaban a demostrar *skills*⁴⁵. Como veremos en las siguientes páginas, los DJ empezaron a ganar presencia, algo que podía verse también en los nuevos programas musicales para jóvenes que sustituyeron a los anteriores, que organizaban concursos de DJ's y que, por supuesto, también sirvieron para popularizar esta nueva figura en un momento en el que todavía era necesario proyectar una imagen de modernidad. Estos programas fueron La quinta marcha de Telecinco —en cuya cabecera sonaba el new beat de A Split Second— y Ponte las Pilas de TVE donde Nando Dixkontrol, DJ y promotor de la discoteca Psicodromo de Barcelona tenía su propio espacio. En parte, fue en este entramado de medios donde apareció el bakalao, cuya estética se confeccionó a base de marcas de ropa que los jóvenes recolectaron, una vez más, de los medios⁴⁶.

Desde el punto de vista musical, durante los primeros compases del bakalao, Valencia y Madrid permanecieron estrechamente relacionadas. De esta forma, en ambas ciudades el new beat mantuvo su influencia, especialmente durante 1990, cuando salieron al mercado una multitud de producciones como “Warbeat” de Bassline Boys, que en realidad era una remezcla de un tema de Funkmiester de 1984, “War Dance”. Por otro lado, tanto en Madrid como en Valencia circulaban sonidos producidos en Inglaterra, Alemania o Nueva York. Es el caso de A Homeboy, A Hippie and a Funky Dred, que destacaron en este tiempo con su “Total Confusion”, de Konzept, que colocaron su “Hypnautic Beats” en muchas pistas de baile, de Klangwerk, que destacó con “Die Kybernauten” o de Frankie Knuckles, cuyo “Your Love” es recordado por varios entrevistados. En Klangwerk, por cierto, ya destacaba Torsten Fenslau que también formaba parte de Abfahrt o Force Legato. Con diferentes pseudónimos, Fenslau produjo música que sonó asiduamente en Valencia y Madrid como “Alone It's Me”, “System” o “Die Schwarze Zone”. Este es el tipo de

música al que Reynolds se refiere como techno brutalista centroeuropeo o hardcore⁴⁷.

De todas formas, estas novedades que fueron encontrando cabida en el bakalao no desplazaron por completo a temas de años anteriores, que empezaban a convertirse en “clásicos”. En este sentido, Nitzer Ebb o Amnesia siguieron encontrando cabida en las pistas de las discotecas de los bakalao. Lo viejo empezaba a amalgamarse con lo nuevo, donde, además, ahora cabían también las novedades de grupos vinculados al new rock como los Sisters of Mercy, que editaron “More” en 1990.

Por otro lado, a estas bandas se sumaron producciones españolas que sonaron tanto en el bakalao valenciano como en el madrileño. Es el caso, por ejemplo, de Megabeat, formación que integraba a Julio Nexus, que provenía del tecnopop de Última emoción, a Gani Manero, que había estado vinculado al postpunk de The Mole Stones, y a Fran Lenaers, DJ de Spook Factory. Entre 1990 y 1991 la banda valenciana lanzó temas como “Balada para Jet Harris” o “Es imposible no puede ser”, discos que no dejaban de samplear melodías de temas postpunk para producir nuevas piezas. “Es imposible no puede ser” lo hizo de “How Much They Are” de Full Circle, “Balada para Jet Harris” lo hizo de Apple Boutique, “Neue Dimensionen” de Techno Bert tomó la melodía de “Happy House” de Siouxsie and the Banshees y Ram-J hizo lo mismo para producir “Intro” al copiar la melodía de “El amor brujo” de Manuel de Falla.

Dentro de esta producción local también destacó Quality, un sello madrileño en el que aparecieron los primeros trabajos de Nacho Division o Kike Boy. Por otro lado, además, algunas de las discotecas de los bakalao comenzaron a producir música. Así lo hizo en Madrid la discoteca Specka, que en 1991 sacó al mercado un disco llamado Don't Stop, en el que participaron Rosa Cubillo (DJ Rosy), Santiago Villajos (DJ Santi) y JJ Fax. Del mismo modo, la discoteca valenciana Espiral, lanzó al mercado el tema “Dune”. Detrás de Dune, por cierto, se encontraba el productor valenciano Germán Bou, que estaba detrás también de Boa Club, Achtung!! y Chimo Bayo.

En 1991 todas estas músicas que giraban, unas más y otras menos, alrededor del new beat, saltaron a un público todavía más mayoritario. De

⁴⁵ Se refiere a hacer sonar dos o tres temas al mismo tiempo con el beat sincronizado.

⁴⁶ Leste, Eduardo, “Identidad...”, op. cit.

⁴⁷ Reynolds, Simon, *Energy Flash... op. cit.*

este modo, “Así me gusta a mí” de Chimo Bayo alcanzó el disco de oro en 1991 y el dance de 2 Unlimited se coló en las listas de Los 40 Principales, donde fueron número 1 Depeche Mode o C+C Music Factory⁴⁸.

Este éxito de, al menos, algunas de las músicas del bakalao, configuró una estructura productiva bastante peculiar en la que jóvenes productores más bien anónimos en aquel tiempo en España como Germán Bou, Sven Vath o Torsten Fenslau llevaban a cabo una estrategia anticomercial según la cual producían música con distintos alias sin informar al público (con la consiguiente dificultad de crear una marca estable), que luego era aprovechada por grandes discográficas o emisoras de radio dirigidas por adultos que pescaban en este mercado para sacarle mucho más partido. Es el caso, por ejemplo, del sello catalán Max Music que vio el potencial de toda esta música y lo empaquetó en los *Máquina total*, que fue todo un fenómeno de ventas en España.

Otro aspecto importante de estos años es que, a partir de 1992, algunos clubes de Madrid comenzaron a separarse de Valencia. Mientras en Valencia y algunos locales de Madrid las guitarras del postpunk comenzaron a ser reemplazadas por el dance y lo que se conoció como *cantaditas*⁴⁹, tanto en su versión Rozalla como en su versión 2 Unlimited, en Madrid algunas de las discotecas bakalas se decantaron por el hardcore británico y la emergente música trance. Esto, no obstante, no debe llevarnos a pensar en un bakalao madrileño anticomercial frente a un bakalao valenciano comercial. De este modo, en Madrid había discotecas como Radical que apostaban por la fórmula valenciana e incluso la propia discoteca Attica incluyó estas músicas en su planta superior. Allí podían sonar temas de Spanic como “Bring on the Night” que, muy en la línea de todo lo anterior, era una remezcla de The Police. Por otro lado, además, en estos años cuajaron en Madrid proyectos más vinculados al house como King of House o Morocco que, si bien cabe la tentación de desligarlos del bakalao (entre otras cosas por su apertura al público LGTB), lo cierto es que compartían DJ’s con discotecas tan prominentemente bakalas como Attica, como sucedía con Óscar Mulero. El baka-

lao madrileño, como vemos, fue bastante plural aunque esta pluralidad empezaba a dar lugar a la fragmentación. Sea como sea, esta pluralidad musical, llevó incluso a incluir el proto reggaeton de El General que, como recuerdan algunos bakalas, llegó a sonar en la propia Attica.

Veamos, en cualquier caso, en qué consistió el hardcore, que tan buena acogida tuvo en el bakalao madrileño. En los años 1988 y 1989 Inglaterra estaba metida en el acid house, las raves y los veranos del amor. Durante estos años la mayor parte de la música que sonaba en Inglaterra era house de Chicago, el garage de Nueva York y el techno de Detroit⁵⁰. Sin embargo, no tardaron en aparecer producciones británicas que, en los años siguientes “aumentaron la temperatura de la música hasta el sofoco”⁵¹: una vez más, el bombo se hizo más protagonista. Y esto no se hizo a partir de la nada, sino que fue el resultado de entreverar múltiples influencias musicales. De este modo, Richard H. Kirk, Mark Bell y Gez Varley, que estaban detrás de Sweet Exorcist, LFO y Tricky Disco respectivamente habían tenido previamente relación con la música industrial, el break y el reggae⁵².

También dentro del hardcore, en este caso centroeuropeo, habría que situar una nueva oleada de sonido creada por dos neoyorquinos, Joey Beltram y Edmundo Pérez, conocidos como Second Phase. Este nuevo sonido quedó sintetizado en un disco titulado “Mentasm” y fue luego copiado y sampleado por infinidad de formaciones. En este sentido, el sonido mentasmático lo podemos encontrar copiado en “Energy Overload” de Rave Crusader o en “Dominator” de Human Resource.

Por otro lado, este hardcore británico y centroeuropeo, tan influido e influyente, tuvo consecuencias inesperadas y es que, el sello británico Warp, que se había situado en esta línea, empezó a dar cabida a sonidos más refinados para diferenciarse del propio hardcore. El recopilatorio *Artificial Intelligence* (1992), donde participaron Speedy J, Aphex Twin o Autechre, en el que se exploraban nuevas texturas sonoras,

⁴⁸ Disponible en *los40.com*, <http://los40.com/lista40/numeros1/1991> [Consultado el 02 de abril de 2017]

⁴⁹ La música dance se caracterizó por incluir una base electrónica de cuatro por cuatro sobre la que se cantaba, muchas veces a modo de remezcla, música pop.

⁵⁰ Reynolds, Simon, *Energy Flash...* op. cit. Algunas de estas referencias se pueden escuchar en Youtube: Eduardo Leste, “Acid house puesto en raves británicas (1987-1989)” [Lista de reproducción], disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQC-N3sKYSzkSwhhzo_TFfVgFsm8G

⁵¹ Reynolds, Simon, *Energy Flash...* op. cit.

⁵² Reynolds, Simon, *Energy Flash...* op. cit.

hay que entenderlo en esta línea⁵³. Este giro de Warp, además, fue clave para el desarrollo de la música trance que, con un bombo bien marcado, apostó por la texturología de este ambiente. Esta música tuvo muy buena acogida en los dos sellos nacidos en estos años, como Dance Opera que surgió en Bélgica en 1990 editando cosas como "Powerplant" de Ravebusters, o la discográfica alemana Overdrive, que nació con sonidos más mentasmáticos como "Tribal Ghost" o "Turntable Hoschis". El bakalao, una música tan viva, sintética, dinámica y ecléctica como el bakalao, no tardó en incorporar estas músicas de procedencia británica, belga, alemana, neoyorquina o española. Música, por otro lado, producida por blancos, negros, latinos, gays, heteros (y muy pocas mujeres).

Todas estas músicas se filtraron a través de estructuras productivas previas, como las discotecas Specka y Attica, a las que, a partir de 1990, se fueron sumando otras nuevas: Eklosión, Saratoga, Kitsch, Zentral, Xkandalo, Provisional, Friends, TNT, La industria, Radical, Splash o New World. La mayoría de estas salas se encontraban en el centro de Madrid pero algunas de ellas, las más grandes, se colocaron fuera de la ciudad, especialmente en el corredor del Henares, una de las zonas industriales de Madrid, donde estaban Attica, Radical y La Industria. El bakalao empezaba a deslizarse del centro de la ciudad hacia los barrios obreros.

De estas discotecas que aparecieron en estos años, hubo una que tuvo especial relevancia musical que sirve para seguir ilustrando estos lugares como espacios donde se canalizaron y cruzaron músicas, ideas, proyectos. Esta discoteca fue New World, situada, como Voltereta, en la Plaza de los Cubos. New World había abierto a finales de 1989 y estaba pensada para un público generalista o más bien pijo. Esta discoteca contrató al DJ de Voltereta, Voltereto, que se unió a un equipo de DJ's formado, entre otros, por Yuriy, Sam Foudeh y R Gallery. Los dos primeros años de New World estuvieron protagonizados musicalmente por el pop, new beat o la EBM pero, tras pasar el verano de 1991 en Ibiza, Voltereto, uno de sus DJ's, propuso iniciar una sesión matinal. Vista la buena acogida de after hours madrileños como Attica sus propietarios decidieron extender la sesión de noche y contratar dos DJ's que habían trabajado ese mismo verano en Attica:

"Yo venía de Ibiza flipado y miraba las paredes, el color marrón y les decía, "Tíos esto es el Space de Ibiza", hay que abrirlo por la mañana, de after. Y como la cosa no iba [bien] se decidió abrir de after. Y yo le quería dar un rollo...bueno el Space de Ibiza [...] más houseero [...] pero no sé quién decidió traer a Yke y Mulero que venían de Attica y yo me fui a Provisional"⁵⁴.

Fue a través de estos DJ's, de Yke y Mulero, de sus compras en la tienda de discos Mad House y de sus viajes a Londres que el hardcore británico y centroeuropeo empezó a cuajar en Madrid:

"[En New World] Se iban poniendo cosas muy burras!, se ponían, cosas que habíamos comprado en Londres y cosas que habíamos escuchado en Attica"⁵⁵.

La sesión matinal de New World, como vemos, nació de un cruce de ideas y músicas y a través de ella llegó a Madrid el hardcore y el bleep de Warp y Rising High junto con un techno alemán que auguraba la eclosión del trance, como "Mismoplastico" de Virtualismo. En cualquier caso, discotecas como New World o Attica fueron testigo de cómo la figura de los DJ's empezó a cambiar, pasando de simples empleados de sala a incipientes estrellas.

A estas discotecas, por otro lado, se fueron sumando las primeras tiendas especializadas en estas músicas, como Mad House y Quality, tiendas que coexistieron con las anteriores. Estas tiendas sirvieron como puntos de distribución de novedades de otros países y permitían a sus trabajadores viajar a otros países para realizar las compras, incrementándose con esto el intercambio cultural.

Por otro lado, desde el punto de vista material, estas tiendas, sellos y discotecas, permitieron a más jóvenes encontrar una forma de tener ingresos en un tiempo de expansión económica pero de precariedad laboral juvenil⁵⁶. Estos ingresos, además, y como en el caso del bakalao, se conseguían en un espacio más bien propio (aunque incipientemente disputado por las grandes dis-

⁵³ Reynolds, Simon, *Energy Flash...* op. cit.

⁵⁴ Entrevista a DJ Voltereto, entrevista personal, 6 de junio de 2015.

⁵⁵ Entrevista a Óscar Mulero, entrevista personal, 6 de mayo de 2015.

⁵⁶ Navarro López, Manuel y Mateo Rivas, María José, *Informe Juventud en España*, Publicación Madrid, Instituto de la Juventud, 1993

cográficas) en el que cabían relaciones públicas, camareros, porteros, vendedores de discos, productores, promotores, artistas gráficos o DJ's:

“[...] por aquella época [...] trabajaba en un taller por las mañanas cambiando aceite y lavando coches, [Pero aprendí a pinchar] Entonces yo hacía mis cuentas y dije ¡hostia!, -pues es una buena pasta- y lo dejé [el taller] por poner música en el sitio este”⁵⁷.

Como vemos, analizar las músicas del bakalao de los años noventa y no despreciarlas por ser “comerciales” como hacía Costa nos permite seguir ilustrando las hibridaciones que los jóvenes siguieron llevando a cabo en estos primeros años noventa, como podemos ver en la producción, circulación y adopción del hardcore, del bleep, del house, del incipiente trance, del dance o incluso del primer reggaeton. De este modo, estos jóvenes continuaron construyendo sus espacios con sus músicas y, en esta labor, usaron elementos que recogían de los medios y que, de nuevo, llevaron más allá. Las músicas del bakalao, por tanto, tuvieron una dimensión mediática y comercial, como las del bacalao, aunque esto conviviera con prácticas no tan comerciales como las de sus productores, que cambiando constantemente sus nombres hacían imposible fijar marcas. Sea como sea, ambos aspectos convivieron en las músicas del bakalao, a veces como expresión de la tensión entre jóvenes que buscaban crear sus espacios y adultos que intentaban sacar provecho de los propios jóvenes. Por otro lado, las músicas del bakalao volvieron a colocarse en las antípodas de la autenticidad y la pureza, como hemos visto en el constante uso de sampleados y remezclas: Bassline Boys, Techno Bert, Spanic, Rave Crusader o Megabeat, como otros tantos, recurrieron a estas técnicas para hacer su música. Del mismo modo, el primer trance no habría surgido sin sus conexiones con el ambiente (y sin la propia expansión del hardcore) y la discoteca New World nunca habría sido lo mismo sin haber constituido un cruce de caminos que reformulaba flujos globales en entornos locales. Las músicas del bakalao, como las del bacalao, estuvieron plagadas de hipertextualidad, interacciones y, por supuesto, siguieron siendo básicamente sintéticas y eclécticas.

⁵⁷ Entrevista a Óscar Mulero, entrevista personal, 6 de mayo de 2016.

3. LAS MÚSICAS DEL VAKALAO MADRILEÑO: 1993-1996⁵⁸

“[...] me hice muy amigo de él y me empezó a dar cintas y, fue como a mí me empezó a molar esa movida”⁵⁹.

El bakalao, como acabamos de ver, encontró cierta cobertura en la televisión, en programas como La quinta marcha que se hacían eco de estas músicas. Durante el bakalao, por tanto, esta cobertura fue de tipo más bien promocional pero, a partir de 1993, el enfoque cambió. En 1993 terminó la emisión de La quinta marcha y periódicos como El Mundo, necesitados de noticias durante el verano⁶⁰, aprovecharon la relación del bakalao con ciertas sustancias⁶¹ para construir un pánico moral. Ya no se necesitaba usar a los jóvenes para proyectar modernidad sino para reforzar la imagen del gobierno del PSOE o del PP. En cualquier caso, este pánico moral no hizo más que atraer a más jóvenes ávidos de aventuras especialmente intensas⁶². De nuevo, estos medios controlados por adultos volvieron a jugar un papel relevante en la transformación del bakalao en vakalao y, junto a ellos, otros medios, como las cintas, siguieron jugando un papel transmisor, como recordaba Sergio.

Desde el punto de vista musical, este nuevo período musical estuvo marcado por el crecimiento de la música trance en sus diferentes versiones (el goa trance, el hard trance o el techno-trance) además de otras novedades más cercanas al dance.

Las primeras producciones netamente trance, y que para los entrevistados constituyen referencias indiscutibles tanto del bakalao como del vakalao, fueron las de The Age of Love y Dance 2 Trance. The Age of Love fue publicado en el se-

⁵⁸ La mayor parte de las referencias musicales citadas se pueden escuchar en Youtube: Eduardo Leste, “Música vakalao en Madrid (1993-1996)” [Lista de reproducción], disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL35wnUQcN3slzpd3V5Y9CdZlIua0KZJ-tAQ>

⁵⁹ Entrevista a Sergio, entrevista personal, 20 de octubre de 2015.

⁶⁰ Oleaque, Joan, *En éxtasi...* op. cit.

⁶¹ La asociación entre drogas y bakalao era cierta. Ahora bien, la interpretación de esta asociación se hizo para construir un pánico moral y desde una política en la que a los ciudadanos sólo se les permiten ciertos estados afectivos, corporales, sensibles y de conciencia.

⁶² Leste, Eduardo. *Memoria y nostalgia...* op. cit.

llo belga DiKi Records, aunque fue producido por dos italianos, Giuseppe Chierchia y Bruno Sanchioni, que venían de hacer italo, disco y house. Dance 2 Trance, por su lado, se trató de una pareja alemana formada por Dag Lerner y Rolf Ellmer que, en 1990 lanzaron “Dance 2 Trance” y “We Came In Peace” .

Como los productores del bakalao, esta pareja alemana no pareció muy interesada en fijar una marca, publicando también con el pseudónimo de Peyote, que apareció en el sello belga R&S. Bélgica y Alemania se consolidaron, por tanto, como centros productores de esta música que circuló por toda Europa, dando lugar a discográficas como Harthouse. Este primer trance, en cualquier caso, no tardó en mezclarse con el hardcore dando lugar a un trance más rápido y potente (el hard trance), sobre todo desde 1993, ejemplo del cual son “Human” de Resistance D, “Velocity” de Future o “Do You Feel (Like I Do)” de Jim Clarke. Todos ellos fueron referencias claras del vakalao según algunos entrevistados.

El trance, en cualquier caso, no puede identificarse solo con Bélgica o Alemania, ya que en Inglaterra también lo produjeron discográficas como Platipus o Rising High, donde publicaron Union Jack o Friends, Lovers & Family. Además, en Francia, también aparecieron formaciones que abordaron este estilo y que también sonaron en las pistas vakalas. Productores como Robert Leiner, Fred Tassy, Master DJ o Emmanuel Top, que no dudó en samplear el tema “Black Polished Chrome” de Jim Morrison en “Turkish Bazar”, y sellos como UFK también sonaron en Madrid:

“[Toulouse] sí que nos marcó, nos dio un giro y dijimos ¡uau! ¿que estamos haciendo?, ¡esto es lo que queremos hacer!, empezábamos a escuchar gente como Rob Cooper, como Francesco Farfa”⁶³.

A este trance los vakalas sumaron, además, el goa trance, otro claro ejemplo de hipertextualidad e hibridación sonora. En este sentido, para entender este estilo musical hay que tener en cuenta que Goa fue un punto de referencia de la contracultura donde, desde los años setenta, fueron proliferando las fiestas en las que sonaban diferentes músicas psicodélicas que podían incluir a Pink Floyd, Tangerine Dream o Kraf-

twerk⁶⁴. Fue a partir de estas fiestas que, en los años ochenta, este conglomerado de hippies, freaks, new agers y personas desencantadas que vivían en Goa comenzaron a sumar, no sin oposición de los puristas, otras músicas como el italo, la EBM o el postpunk. Fue de esta amalgama, pinchada muchas veces por DJ’s como Goa Gil⁶⁵, de donde salió el primer goa trance que, incluyendo arpegios que trataban de emular a algunas músicas populares de la India, tuvo como referencias a “Jungle High” o The Overlords, que en 1991 publicó su tema “Sundown”. También dentro del goa trance habría que destacar sellos como Dragonfly, creado por Martin Glover, ex bajista del grupo de postpunk Killing Joke. Todos ellos apostaron por incluir.

Pese a que el trance fue, quizás, el estilo dominante del vakalao, esto no quiere decir que esta fuera la única música electrónica de baile que adoptaron estos jóvenes. De este modo, el gabber, una reformulación del hardcore, bastante más intensa y rápida, también cuajó en las pistas de los vakalas. Producido sobre todo en Holanda, el gabber dejó producciones como las de Nasty Django o RMB que aparecieron en recopilatorios como Thunderdome, que llegó a tener un cierto éxito comercial.

Junto al trance y el gabber, músicas en las que las voces humanas (de haberlas) cumplían una función subsidiaria del sonido, las músicas del vakalao también incluyeron producciones españolas que, lindando con estos estilos, se denominaron makina. Aquí podrían encajar las producciones de José Ramón López Fernández que, como otros tantos productores, publicó con diferentes nombres: Ram-J, Quadra Beat o Paranoic Situation. Del mismo modo, Nacho Division siguió trabajando en este tiempo, sacando seis discos en Quality, como “Meditation” o “Es Telar” y lo mismo sucedió con Kike Boy, que lanzó “Basic” o DJ Sylvan, que publicó “Guitar Spell”. Sea como sea, a esta música española los vakalas sumaron el dance de Jam and Spoon, que en 1993 editaron “Right in the Night”, de Capella, que en 1994 sacaron “U & Me”, de Sensity World, que en 1995 publicaron “Get It Up” (remezcla a su vez de un grupo de new wave) o de Kadoc que en 1996 lanzaron The Nightrain. Mucha de esta música, por

⁶³ Entrevista a Óscar Mulero, entrevista personal, 6 de mayo de 2016.

⁶⁴ St. John, Graham, “DJ Goa Gil. Kalifornian Exile, Dark Yogi and Dreaded Anomaly”, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3/1 (2011), pp. 97–128.

⁶⁵ St. John, Graham, “DJ Goa Gil...”, op. cit.

otro lado, encontró cabida en los nuevos recopilatorios controlados por grandes discográficas regidas por adultos como Maquina Total, Bolero Mix o Lo + Duro.

Los DJ's del vakalao, la mayoría de los cuales provenían del bacalao y del bakalao, adoptaron, en mayor o menor medida, estos estilos para producir el suyo. Por lo general, esto lo hicieron en las mismas discotecas del bakalao, como Attica, Specka o Radical, que siguieron abiertas en este tiempo. Junto a ellas, no obstante, surgieron nuevas salas como Kea, Over Drive, The Omen, Epsilon, Now, Racha, Fun Factory o Space of Sound, que entraron a formar parte de las estructuras productivas del vakalao. A estas discotecas, no obstante, se incorporaron más en las zonas industriales madrileñas, consolidando el desplazamiento del fenómeno hacia zonas obreras. En el polígono Urtinsa, en Alcorcón, se situó Revolcón y DJ Muerto retomó el proyecto de Voltereta apostando por el trance y el techno americano.

Por otro lado, muchas de estas salas tenían una capacidad más o menos grande, con aforos que solían superar las 500 personas y que podían llegar a las 1.500. Era el caso, por ejemplo, de Over Drive. Con esto, estos jóvenes fueron ampliando sus espacios de autonomía material y simbólica ya que, como recordaba Óscar Mulero en su entrevista, en esta época empezaron a ser capaces de controlar más el negocio y, en lugar de trabajar para el dueño de una sala, la alquilaban y se quedaban con los beneficios que se repartían, de nuevo, entre camareros, relaciones públicas y personal de sala. A esto, además, tendríamos que sumar nuevas tiendas de discos que, situadas en el barrio de Malasaña, se sumaron a las anteriores, como Phrenetic o Disorder.

El vakalao, como vemos, se convirtió en una pequeña industria de la que estos jóvenes pudieron obtener recursos en plena crisis económica⁶⁶. No obstante, los gobiernos del PSOE y del Partido Popular decidieron perseguir este fenómeno en pleno pánico moral. De este modo, mediante la aplicación de la Ley Corcuera y de sanciones administrativas, estos partidos políticos acabaron con buena parte de la estructura productiva de estos jóvenes, que se vieron en serios problemas ganarse la vida:

“Hubo una época después de Over que se cerraron muchas discotecas de Madrid [...]

⁶⁶ Leste, Eduardo. *Memoria y nostalgia...* op. cit.

al final hubo un vacío de unos años, por lo menos dos años en Madrid no había discotecas con esos estilos musicales ni se podía contratar a ese tipo de artistas y en mi caso tuve que buscarme la vida porque al llevar ese estilo de música pues el empresario no quería”⁶⁷.

Sea como sea, las músicas del vakalao funcionaron de manera análoga a las del bacalao o el bakalao. De este modo, estas músicas siguieron siendo fundamentalmente sintéticas y estuvieron plagadas de intertextualidad, de remezclas y de sampleados, como hizo Emmanuel Top con Jim Morrison. Las músicas del vakalao, resultado de la adaptación de unos flujos que atravesaban Bélgica, Alemania, Holanda, España e incluso India no dejaron de ser una nueva mezcla de mezclas. Lo hemos visto, por ejemplo, en el caso del goa trance, surgido otra vez de una amalgama de influencias. Y en cuanto a la dimensión comercial o mediática de estas músicas se produjo una situación paradójica y es que, si bien desde los jóvenes siguieron usando sus propios medios y expandieron su estructura productiva (afianzando con esto su independencia) lo cierto es que, en su relación con los medios que controlaban los adultos, se encontraron con su oposición frontal. Fue así como la estrategia de hibridación de estos jóvenes enfiló su final.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo del artículo, hablar de autenticidad y pureza cuando nos referimos a las músicas del bacalao, del bakalao o del vakalao no tiene demasiado sentido ya que fueron músicas sintéticas, hechas a partir de múltiples influencias y plagadas de sampleados o remezclas. Las músicas del bacalao, por tanto, no buscaron la autenticidad y la pureza como pretenden Costa⁶⁸ o muchos neobakalas, sino que recurrieron a todo lo contrario: lo sintético y lo ecléctico. Fueron, como he señalado, el resultado de una estrategia de hibridación mediante la cual los jóvenes entraron en la modernidad creando espacios simbólicos y materiales propios. Algo que, por cierto, hicieron adaptando toda una serie de flujos globales. Por tanto, construir relatos patrimonializantes, basados en la proyección de necesidades y demandas del presente, como la autenticidad o pureza, no lleva a reconstruir

⁶⁷ Entrevista a Ricardo Blanco, entrevista personal, 20 de marzo de 2015.

⁶⁸ Costa, Luis, *¡Bacalao!...*, op. cit.

el pasado, sino a inventarlo: el resultado es un relato hiperreal. Es más, transformar el pasado musical de las músicas del bacalao en estos términos supone invertir su significado⁶⁹ para crear jerarquías en el presente⁷⁰ alineándose con los discursos del poder.

En esta estrategia de hibridación, los jóvenes recolectaron el material músico-estético que tenían a su alcance en la que los medios jugaron un papel fundamental. Lo que sucedió en los años ochenta, por tanto, no se puede entender como una creación no mediatizada y no comercial, es decir, pura y auténtica, como parece desprenderse del relato de Costa. Como hemos visto, el bacalao, en cualquiera de sus versiones, siempre tuvo una dimensión mediática y comercial. De hecho, introducir esta variable en el análisis del fenómeno nos ha informado de las particulares relaciones establecidas entre jóvenes y adultos. En este sentido, mientras los jóvenes usaron unos medios, como la televisión o las cintas, y crearon unas estructuras productivas, como las discotecas, para crear sus propios espacios, los adultos hicieron lo mismo pero con diferentes intereses. Esbozar un bacalao en los ochenta puro, auténtico, no mediatizado y no comercial frente a un bakalao de los noventa comercial, mediatizado, impuro y degenerado solo contribuye a perpetuar el estigma que crearon ciertos medios e instituciones cuando el fenómeno ya no interesaba y, además, estaba compuesto mayoritariamente por clases obreras.

⁶⁹ Frigolé, Joan y Roigé, Xavier, "Introducción. La patrimonialización de la cultura y la naturaleza", en Xavier Roigé, Joan Frigolé y C. Mármol (Coords.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural*, Valencia, Germania, 2014.

⁷⁰ Leste, Eduardo, "La escena nostálgica neobakala...", op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun, *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, FCE y Trilce, 1996.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Boltanski, Luc y Chiapello Ève, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Connerton, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge UP, 1989.
- Costa, Luis, *¡Bacalao!: Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*, Barcelona, Contra Ediciones, 2016.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Fouce, Héctor, *El futuro ya está aquí*, Madrid, Velecio, 2006.
- Frigolé, Joan y Roigé, Xavier, “Introducción. La patrimonialización de la cultura y la naturaleza”, en Xavier Roigé, Joan Frigolé y C. Mármol (Coords.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural*, Valencia, Germania, 2014, pp. 9-28.
- Frigolé, Joan, “Retóricas de la autenticidad en el capitalismo avanzado”, *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 33 (2014), pp. 37-60.
- Gamella, Juan F., y Arturo Álvarez Roldán, *Las rutas del éxtasis. Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*, Ariel, 1999.
- García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García Canclini, Nestor, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 5 (1997), pp. 109-128.
- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, 2002.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe, “El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista”, en Iñaki Arrieta Urtizberea (Coord.), *El género en el patrimonio cultural*, Vizcaya, Universidad del País Vasco, 2017, pp. 19-48.
- Lessig, Lawrence, *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*, Barcelona, Icaria, 2012.
- Leste, Eduardo, “Los discursos de legitimidad en la música electrónica”, *Actas del VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, 2015, pp. 145-155.
- *Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica*, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- “Identidad, memoria y nostalgia de la escena neobakala madrileña”, *Revista de Antropología Social*, 1 (2020), pp. 1-14.
- “La escena nostálgica neobakala: transformación y ritualización musical de la cultura juvenil bakala”, *Etnográfica*, 3 (2021), pp. 707-728.
- Leste, Eduardo, y Val, Fernán Del, “Más allá del postpunk. New romantics y góticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta”, *Resonancias*, 45 (2019), pp. 215-39.

- Malins, Steve, *Depeche Mode: A Biography*, Maryland, Cooper Square Press, 2001.
- Mariblanca, José, *El trueno que sigue al rayo*, Madrid, La fonoteca, 2020.
- Navarro López, Manuel y Mateo Rivas, María José, *Informe Juventud en España*, Madrid, Instituto de la Juventud, 1993.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Oleaque, Joan, *En èxtasi: drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de la “festa”*, Barcelona, Aras llibres, 2004.
- Ordóñez Eslava Pedro, “Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 95-114.
- Ordóñez, Pedro, *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*, Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).
- Prats, Llorenç, *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Reynolds, Simon, *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, Contra, 2014.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, México, FCE, 2001.
- Rodríguez Osuna, Jacinto, “Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996”, *Política y Sociedad*, 26 (1997), pp. 113-24.
- Said, Edward, “Cultura, identidad e historia”, en Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 37-53.
- Schaap, Julian y Berkers, Pauwke, “‘You’re Not Supposed to Be into Rock Music’: Authenticity Maneuvering in a White Configuration”, *Sociology of Race and Ethnicity*, 6/3 (2020), pp. 416–430.
- Sucarrat, Meritxell y Carbonell, Eliseu, “Introducción”, *AIBR*, 2 (2022), pp. 259-269.
- St. John, Graham, “DJ Goa Gil. Kalifornian Exile, Dark Yogi and Dreaded Anomaly”, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 3/1 (2011), pp. 97–128.
- Thornton, Sarah, *Club cultures: music, media and subcultural capital*, Polity Press, 1995.
- Usó, Juan Carlos, *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*, Barcelona, Taurus, 1996.
- Val Ripollés, Fernán del, “El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock”, en Javier Noya y Fernán del Val Ripollés (coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 145-158.

