

# Música moderna: la *new wave* en el contexto español



Sara Arenillas Meléndez

Universidad de La Laguna, Tenerife, España  
sarenill@ull.edu.es

Recibido: octubre de 2023  
Aceptado: diciembre de 2023

## Resumen

En el trabajo se reflexiona sobre la *new wave* como género musical y sus problemas a la hora de trasladarla al contexto español a través del caso particular de la Movida y del grupo Radio Futura. Se abordan elementos como el pastiche, la ironía y las negociaciones sobre el concepto de modernidad surgidas en el entorno de los ochenta. La metodología aplicada tiene en cuenta estrategias procedentes de los estudios culturales, así como otras extraídas de la musicología tradicional para el análisis de ciertos elementos musicales. Así, en una primera sección se abordan los problemas y contradicciones de la *new wave* y su conflictiva relación con la posmodernidad. En un segundo apartado, se examina el caso concreto de Radio Futura como banda que adaptaba, en sus inicios, este género al ámbito español. Por último, se analizan a través de la canción "Enamorado de la moda juvenil", aspectos propios de la *new wave*, como la herencia del punk o la articulación de ironía, y se problematiza su funcionamiento fuera de las escenas anglosajonas.

**Palabras clave:** *new wave*, posmodernidad, ironía, la Movida, Radio Futura

## Música moderna: a *new wave* no contexto español

### Resumo

O trabalho apresentado reflete sobre a *new wave* como género musical e os seus problemas quando se trata de a transferir para o contexto espanhol através do caso particular de la Movida e do grupo Radio Futura. São abordados elementos como o pastiche, a ironia ou as negociações sobre o conceito de

modernidad que surgieron en el contexto de los años ochenta. La metodología aplicada considera estrategias de los estudios culturales, así como otras extraídas de la musicología tradicional para el análisis de determinados elementos musicales. Así, en una primera sección se abordan los problemas y contradicciones de la *new wave* y su relación conflictiva con la posmodernidad. En una segunda sección, se examina el caso específico de Radio Futura como banda que inicialmente adaptó este género al contexto español. Por último, se analizan aspectos de la *new wave* como la herencia del punk o la articulación de la ironía a través de la canción "Enamorado de la moda juvenil", y se problematiza su funcionamiento fuera de los contextos anglosajones.

**Palabras-clave:** *new wave*, posmodernidad, ironía, *la Movida*, Radio Futura

---

## ***Música moderna: The New Wave in the Spanish Context***

### **Abstract**

This research reflects on the *new wave* as a musical genre and its problems when it comes to locating it into the Spanish context through the particular case of *la Movida* and the Radio Futura group. Features such as pastiche, irony, or negotiations around the concept of modernity that appeared in the eighties are approached. The methodology used considers tools taken from cultural studies, popular music studies, as well as others borrowed from musicology, particularly for the analysis of some musical elements. At first, contradictions inside the *new wave* as a musical genre and its struggling relationship with postmodernity are addressed. Secondly, the example of Radio Futura is analysed as one of the groups that put the *new wave* into the Spanish popular music scenes of the eighties. Finally, through the song "Enamorado de la moda juvenil" features such as the new wave's punk legacy or irony are analysed to think about how these elements work outside the British and American contexts.

**Keywords:** New wave, modernity, irony, *la Movida*, Radio Futura

---

### **Introducción**

Desde el inicio de las investigaciones sobre músicas populares urbanas en el ámbito anglosajón, la preocupación por su categorización en géneros y estilos musicales ha sido una constante. Uno de los primeros en abordar la cuestión fue Franco Fabbri, quien en 1982, en "A theory of musical genres: two applications", ya hacía hincapié en la importancia de los procesos de

mediación y la naturaleza “ideológica” de los géneros musicales, en cuanto a que son creados por una comunidad sociocultural. Fornäs siguió esta línea, aludiendo a que en los géneros musicales se dan cita aspectos de subjetividad tanto social (intersubjetividad), como individual (subjetividad) (1995, pp. 111-112). Por su parte, Simon Frith en *Performing rites: On the value of popular music* (1996) dedica un capítulo a estudiar los géneros musicales: en él, señala que éstos son creados para organizar o bien el mercado, o bien los procesos de ejecución y de escucha. Afirma, asimismo, que los géneros musicales son fenómenos más complejos de lo que la industria desearía, y que deben ser entendidos dentro de un doble acto social y cultural (Frith, 1996, pp. 89-90). Allan F. Moore también dedicó varios textos al estudio de los géneros musicales, centrándose en la diferenciación entre género y estilo (1993, 2001). Además, criticó que a veces no se tuvieran suficientemente en cuenta las prácticas musicales que ayudan a definirlos (Moore, 1993, p. 15). Sin embargo, Fabian Holt en *Genre in popular music* (2007) opina que, a pesar de las disquisiciones musicológicas, los términos “género” y “estilo” a menudo se usan de forma similar, siendo, por tanto, intercambiables (p. 12). Para Holt, los géneros musicales son un producto útil como herramienta de análisis, pero no se puede obviar que surgen de procesos de mediación dinámicos y en constante cambio, lo que hace que su definición sea siempre provisional (2007, pp. 14-15).

En el ámbito de habla hispana, se han realizado, igualmente, aportaciones a la cuestión de los géneros musicales: destacan los trabajos de Ugo Fellone (2018, 2022), Iván Iglesias (2021) –con su reflexión sobre las formas de hacer historiografía en el jazz y el rock–, o Pedro, Piquer y del Val (2018), quienes ponen el acento en el concepto de escena y su utilidad para resolver algunos de estos problemas. El primero en acercarse a la noción de “escena” fue Will Straw, quien la definió como un espacio cultural en el que coexisten diferentes prácticas musicales, que interactúan dentro de una sucesión de procesos de diferenciación (1991, p. 373). A Straw le siguieron trabajos como el de Sara Cohen (1991), centrado en Liverpool, o Barry Shank (1994), focalizado en Austin. Por su lado, en el libro colectivo *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (2004), Bennet y Peterson realizan una clasificación de las escenas en: local, translocal y virtual. No obstante, Pedro, Piquer y del Val (2018) creen que esta distribución es demasiado cerrada para aplicarse a la heterogeneidad de los contextos actuales, y, por ello, proponen el término “glocal”. En cualquier caso, como señala Straw en “Scenes and sensibilities” (2006), a pesar de los problemas que tiene el concepto de escena, este sigue siendo útil al permitir abordar cuestiones

relacionales en lugares socioculturales en donde las fronteras están un tanto difuminadas. Por su parte, Iglesias ha señalado que se hace necesario construir una historia del jazz y del rock que, siguiendo una “narrativa rizomática”, “revele el tiempo como un constructo social, pero lo mantenga como real” sin dejar totalmente de lado “las mediaciones sociales del sonido” (2021, pp. 249-250). Subraya, asimismo, la dificultad de examinar los géneros e historias de la música popular con perspectiva transnacional sin que ello suponga una distorsión desmesurada de la visión sobre el objeto de estudio (Iglesias, 2021, p. 254). El trabajo aquí presentado pretende reflexionar sobre estos problemas a través del caso concreto de la *new wave* dentro del panorama español de los años ochenta.

La *new wave* o “nueva ola” es una de las corrientes de música popular urbana más difíciles de categorizar por carecer de rasgos formales, a nivel musical, estables y homogéneos: así, en *Are we not new wave?: Modern pop at the turn of the 1980s* (2011), Cateforis apunta que la *new wave* es uno de los géneros musicales que menor atención ha acaparado debido a su heterogeneidad y aparente falta de coherencia interna (2011, pp. 9-12). A pesar de ello, académicos como John Covach (2003) o Charles Kronengold (2008) han examinado también la *new wave*, tratando de ofrecer herramientas para analizarla. En el ámbito español, la *new wave* fue uno de los géneros con mayor presencia dentro del contexto de la Movida en los primeros años de los ochenta. Este género ha sido ampliamente estudiado desde fuera y dentro de la academia, aunque no siempre atendiendo a sus características sonoras concretas de manera detallada. Así, existen trabajos sobre él desde los estudios culturales –Fouce (2006)–, la sociología –Val (2017)–, la literatura y los estudios hispánicos –Bermúdez (2009), Larson (2001) o Pérez (2014)– y el periodismo –José Manuel Lechado, *La movida: una crónica de los 80* (2005), o Víctor Lenore, *Espectros de la movida: por qué odiar los 80* (2018)–. El interés hacia esta parte de la música popular urbana española ha surgido también desde el ámbito internacional, como prueba la monografía *Toward a Cultural Archive of La Movida: Back to the Future* de Nichols y Song (2014).

Uno de los grupos que más destacó dentro de la Movida fue Radio Futura. En su etapa inicial, desde su formación a finales de los setenta por los hermanos Santiago y Luis Auserón, y Herminio Molero, hasta la salida de este último en 1981, fueron una de las agrupaciones con más relación estilística con la *new wave* extranjera. En esta fase inicial del grupo se pueden rastrear estrategias similares a las de bandas de la nueva ola americana como Devo o The Cars, a diferencia de otros representantes de la Movida, como Tino Casal, que miraban más a la *new wave* británica (Arenillas Meléndez y Díaz González, 2019).

Como veremos, según Cateforis la articulación de una idea concreta de modernidad era el rasgo que unificaba y permeaba a toda la *new wave*: el discurso de Radio Futura en sus inicios sigue esta línea, titulando su primer disco LP *Música moderna* (Hispavox, 1980). Este trabajo incluyó el tema “Enamorado de la moda juvenil”, que se convirtió en un icono de la época<sup>1</sup> y, por ello, es el escogido en este estudio para intentar ilustrar y problematizar el acercamiento a algunos de los rasgos formales de la *new wave*.

El objetivo principal de este trabajo es, por tanto, reflexionar sobre las características de *la new wave* como género musical y su problematización a través del caso de España. Ello se hará, en primer lugar, a través de la observación de la articulación de la idea de modernidad, mediatizada por las corrientes de la posmodernidad, y sus posibles paralelismos con el caso de la Movida. Después, se escoge el ejemplo particular de Radio Futura para desgranar y examinar cuestiones formales a nivel musical y de agencia. Así, se analizarán aspectos tanto musicales, de carácter técnico (instrumentación, rasgos armónico-tonales, rítmica, etc.), como discursivos (generación de ironía, connotaciones y articulación de la modernidad y posmodernidad, etc.). La metodología empleada pretende, desde una perspectiva holística, poner en práctica tanto recursos y estrategias procedentes de los estudios culturales, que ayudan en la relación y ubicación contextual, como otros de tipo formal tomados de la musicología tradicional, como el análisis armónico-tonal. Las fuentes que se han utilizado han sido hemerográficas (prensa), sonoras (fonogramas) y audiovisuales (grabaciones de actuaciones en directo). Así mismo, se ha recurrido a monografías como *Música moderna* (Márquez, 1981) o *La transición y su doble. El rock y Radio Futura* (Tango, 2006), para la recolección de datos de tipo biográfico sobre Radio Futura.

Para la elaboración del examen concreto de la *new wave*, se han tomado como guía: el trabajo de Covach (2003) –que compara las estrategias de The Foreigner (encasillados en el AOR) con las de uno de los grupos icónicos de la *new wave* americana, The Cars–; el artículo de Cateforis sobre los estadounidenses Devo (2004) –en el que argumenta cómo estos articulaban la ironía y el *avant-garde* que definía a la *new wave*–, así como su mencionada monografía sobre la *new wave* (2011); y el examen de Kronengold (2008) de los préstamos que tanto la *new wave* como el AOR tomaron de la música disco. Estos autores se basan en el concepto de

<sup>1</sup> El propio Héctor Fouce tituló su conocido estudio sobre la Movida como *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural* (2006) en alusión a la letra de esta canción.

género musical utilizado de forma laxa; así, Cateforis y Covach atienden a aspectos tanto culturales como contextuales y musicales, mientras que Kronengold alude más a cuestiones de producción. Ninguno aplica el concepto de escena a la *new wave*, que, sin embargo, podría ser aplicable a la Movida (Val, 2017). En este artículo, nos centraremos, no obstante, en examinar cuestiones formales y discursivas que pongan de relieve cómo la *new wave* anglosajona pudo tener su correspondencia en la España de principios de los ochenta.

Por último, para el análisis de la relación entre la posmodernidad y la modernidad, se han escogido los conocidos textos de Jameson (1983) y Foster (1983), así como aquellos de Grossberg (1989, 1992). Por último, para el estudio de la articulación de la ironía en la música, se han seguido los trabajos de Linda Hutcheon (1995) y Katherine Turner (2015). De este modo, se pretende armar una propuesta que contribuya a completar el conocimiento sobre este período de la música española desde una perspectiva integradora, que ayude a entenderla mejor tanto a ella como a la forma en que se crea la conceptualización de géneros musicales complejos y heterogéneos, como la *new wave*.

## Modernidad y posmodernidad: problemas en torno a la *new wave* y la Movida

La *new wave* es una corriente de la música popular urbana que surge a finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX en Estados Unidos, como consecuencia de la llegada del punk británico al país y que, después, tiene su réplica en el Reino Unido con la eclosión de los *new romantics* (Cateforis, 2011). El punk había sido percibido por los estadounidenses como demasiado “combativo” para la radio comercial y, por ello, la industria americana apostó por grupos como Devo, The Cars o Talking Heads que, aunque compartían el poder y la energía del punk, tenían un sonido más accesible y no adoptaban una actitud de denuncia política explícita (Cateforis, 2011, pp. 2-3).<sup>2</sup> Así, la *new wave* se ha entendido a menudo como una “secularización” de los ideales del punk, al incorporarlo simplemente como un estilo sonoro más (Charles Kronengold, 2008, p. 46) –“*Punky but Chic*” (“Punky, pero Chic”), como extrae Cateforis de un recopilatorio sobre la época (2011, p. 10).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Theo Cateforis describe cómo fue el presidente de Sire Records, Seymour Stein, quien envió una carta abierta a los programadores de las radios FM para indicar que la etiqueta que debía aplicarse a los grupos que estaban surgiendo no era “punk”, sino “*new wave*” (2011, p. 25).

<sup>3</sup> Los datos del álbum están recogidos en la página *Discogs*. Acceso: 21 de marzo de 2023. <https://>

La *new wave* se caracterizaba por ser un género con una visión moderna y alternativa a las convenciones predominantes en el rock, al ser, en parte, una reacción al rock progresivo y estilos emparentados con la era *hippie* (Cateforis, 2014; Covach, 2003, p. 174). Esta resistencia se construía a través de la ironía hacia las normas que definen a un género: en palabras de Kronengold, “la nueva ola trata las convenciones como un mal necesario, intenta ironizar sobre ellas, o las utiliza sin reconocer su condición de convenciones” (2008, p. 61).<sup>4</sup> Este rasgo ha complicado el acercamiento a la *new wave* como género musical a través de aspectos puramente sonoros, ya que la generación de ironía, como veremos, se haya ligada a las particularidades del contexto y la audiencia. Así, bajo el paraguas de la *new wave* se englobaba una mezcla híbrida de modernidad y nostalgia, que incluía musicalmente tanto la vuelta a estilos de los cincuenta y sesenta –como el *rockabilly*, el *surf rock* (B-52’s) o el *power pop* (Knack)–, como el futurismo de las melodías del *synth pop* (Human League, Culture Club, etc.) (Cateforis, 2004, 2011, 2014). Es por ello que, para Covach, la mayor ironía de la *new wave* era que se negaba a volver al pasado al tiempo que celebraba elementos de la era *pre-hippie* (2003, p. 195). En términos musicales, gran parte de la *new wave* tendía a absorber los ritmos sincopados (*upbeat*) y bailables de músicas afroamericanas como el *disco*, el *funk* y el *reggae* (Cateforis, 2004; Kronengold, 2008). Éstos eran utilizados, por un lado, para recuperar la energía y la frescura del rock anterior al ascenso de la contracultura y del rock progresivo –convirtiéndolo, de nuevo, en una música para bailar–, y, por el otro, para causar ironía a través de la disrupción de determinadas convenciones presentes en los géneros musicales.<sup>5</sup>

La relación entre la *new wave* y la posmodernidad, que estaba en plena efervescencia a principios de los ochenta, es otra de las cuestiones que se plantean autores como Cateforis o Covach a la hora de enfrentarse a ella (2011, p. 4; 2003, pp. 175-179). Uno de los primeros textos de referencia sobre la posmodernidad fue “Postmodernism and consumer society” (1983) de Frederic Jameson, contenido en *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (1983), editado e introducido por Hal Foster. Para Foster, existe un posmodernismo de reacción y un posmodernismo de

[www.discogs.com/es/Variou-Punky-But-Chic-The-American-New-Wave/release/2938344](http://www.discogs.com/es/Variou-Punky-But-Chic-The-American-New-Wave/release/2938344)

<sup>4</sup> “[...] *new wave* treats conventions as a necessary evil, or attempts to ironize them, or uses them without acknowledging their status as conventions” (Kronengold, 2008, p. 61).

<sup>5</sup> Por ejemplo, la versión que Devo realiza de “Satisfaction” de los Rolling Stones, ejemplifica, para Cateforis, este proceso, al imbuir a la canción de ritmos sincopados propios del *funk* y del *reggae*, que chocan con los tartamudeos y la melodía disruptiva de la voz. Así, se efectúa un doble rechazo: hacia la “naturalidad” del baile que se presupone inherente a las músicas afroamericanas y hacia la autenticidad expresiva que el rock clásico había visto en ellas (Cateforis, 2004).

resistencia: en el primero –el posmodernismo de reacción– habría una vuelta a las verdades de la tradición (en el arte, en la familia, etc.), siendo el modernismo en él eliminado o reducido a un manierismo estilístico (como si fuese un error cultural); el segundo –el posmodernismo de resistencia– surge como una contra-práctica no sólo a la cultura oficial del modernismo, sino también a la “falsa normatividad” de este posmodernismo reaccionario. Este postmodernismo de resistencia realizaría una deconstrucción crítica de la tradición modernista, cuestionando, en lugar de explotando, sus códigos culturales (Foster, 1983, p. xii).

Jameson, por su parte, pone en juego uno de los conceptos más utilizados para hablar de los productos que rodean a la posmodernidad: el pastiche. Jameson cree que lo más angustiante de la posmodernidad es su eliminación de los límites entre la alta y la baja cultura: ello ha producido una no-existencia de las categorías estéticas y, por tanto, la imposibilidad de la presencia de formas como la parodia, puesto que no quedaría ya estilo o género artístico sobre el que ejercer la ironía o la sátira. Sería entonces cuando surge el pastiche: este imitaría un estilo o género y sus peculiaridades, pero de forma neutral, sin el impulso irónico y generador de contenido de la parodia. El pastiche, según Jameson, sería entonces una simple imitación vacía, una máscara, que es todo lo que se podría hacer ante el fracaso de la innovación estética. Esto supondría la muerte del individuo, así como del arte asociado con y que es producto de él (Jameson, 1983, pp. 112-116).

Para Jameson, el *punk* y la *new wave* –con grupos como The Clash o Talking Heads–, en la baja cultura, y compositores como John Cage en la alta cultura, eran parte de las nuevas formas de cultura popular asociadas con la posmodernidad (1983, p. 111). Jameson piensa que el cambio estético-cultural de la posmodernidad habría tenido su inicio en los sesenta, cuando el modernismo empieza a insertarse dentro de la academia y a ser considerado como clásico. La posmodernidad sería, por tanto, producto del capitalismo tardío que siguió a la Segunda Guerra Mundial y que, para él, ha producido una desaparición de la historia que ha sumido a la sociedad en la amnesia y en la vivencia dentro de un “perpetuo presente” (Jameson, 1983, p. 125).

El texto de Jameson ha sido recogido y contestado en diferentes ocasiones. Por ejemplo, Gracyk cree que el rock ha participado del pastiche desde el momento en que Elvis Presley “transformó una melodía de *bluegrass* en algo con estilo de *rhythm and blues*”,<sup>6</sup> por lo que no cree que el pastiche sea un elemento de él que haya traído la posmodernidad (1996, p. 220).

<sup>6</sup> “[...] transformed a bluegrass tune with rhythm-and-blues styling” (Gracyk, 1996, p. 220).



Por su parte, Lawrence Grossberg –uno de los académicos más optimistas al respecto de las posibilidades de los productos culturales de la posmodernidad–, es crítico con las posiciones de Foster y Jameson: en “Putting the Pop back into Postmodernism” (1989), reprocha que sus visiones, por un lado, ignoran el placer y la importancia que los productos culturales de la sociedad de consumo posmoderna tienen en la vida diaria de las personas y, por otro, no dejan ningún espacio para la contradicción y la posible negociación y confrontación política dentro de y a través de estos objetos (1989, pp. 172-174). Para Grossberg, los debates sobre la posmodernidad han fallado en analizar el lugar que ocupan verdaderamente estos productos en el día a día de la gente e ignoran lo que autores como Benjamin pusieron sobre la mesa: que las negociaciones de poder se internan cada vez más en el dominio de la vida cotidiana y del sentido común, y luchan dentro de y por él (1989, p. 177).

Así, Grossberg considera que lo que verdaderamente determina la sensibilidad posmoderna es un creciente y abrumador sentido de la ironía (1992, p. 209). Para él, la sensibilidad posmoderna estaría caracterizada por un “nihilismo irónico” o “auténtica inautenticidad” (Grossberg, 1992, p. 224). Desde este punto de vista, la apreciación de Jameson de que los productos culturales de la posmodernidad estarían únicamente impregnados de pastiche y vacuidad, no sería acertada. En este sentido, tanto Cateforis como Covach aluden a la heterogeneidad y la reutilización ecléctica de materiales artísticos por parte de la *new wave*, pero sin poner en el centro el concepto de pastiche: Cateforis señala que la etiqueta “*new wave*” podía aplicarse a estilos y prácticas musicales muy dispares (2011, p. 10), que reutilizaban de forma irónica géneros del pasado para rechazar las extravagancias del rock de los sesenta (2011, p. 2); y Covach apunta que los “*new wavers*” contraponían una estética posmoderna al modernismo contracultural del movimiento *hippie*, a través de *collages* que contenían géneros musicales anteriores a 1967 (2003, p. 178). Estos autores consideran, como se ha apuntado, que la ironía es uno de los rasgos definitorios de la *new wave* (Cateforis, 2011, p. 2; Charles Kronengold, 2008, p. 44): Covach explica que la *new wave* era “más orientada al pop, menos enfadada y agresiva, y marcadamente irónica en sus aproximaciones a la música rock y su cultura” que el punk (2003, pp. 173-174).<sup>7</sup> Se podría entender, bajo estas perspectivas, a la *new wave* como un género musical conectado con el denominado posmodernismo de resistencia, que utilizaría la ironía de la sensibilidad posmoderna y el eclecticismo –no el pastiche– para llevar a

<sup>7</sup> “New wave was more pop-orientated, less angry and aggressive, and markedly ironic in its approach to rock music and culture” (Covach, 2003, p. 174).

cabo una deconstrucción del modernismo presente en algunas corrientes del rock anteriores a ella.

Sin embargo, Cateforis cree que la habitual definición de la *new wave* como posmoderna debido a su relación irónica con el modernismo latente en corrientes pasadas de la música popular no es totalmente acertada (2011, p. 4). Para él, la posmodernidad puede considerarse más una variación que una ruptura con el “largo alcance histórico” de la modernidad y subraya que la *new wave* “fue ampliamente reconocida y etiquetada como un movimiento musical moderno, *no* posmoderno”<sup>8</sup> (Cateforis, 2011, pp. 4-5).<sup>9</sup> Así, la *new wave* lo que haría es explotar una idea concreta de modernidad que sería la que produciría esa sensación de vivir actualizado con e inmerso en un “perpetuo presente”, no la amnesia histórica y el vacío cultural que apunta Jameson. Cateforis define así a la modernidad de la *new wave*:

Ser moderno es ser joven. Es estar a la moda, tener cierto sentido estético visual. Ser moderno es mirar hacia el futuro, ser futurista. Lo moderno es aquello que es contemporáneo, es el ahora y, por tanto, lo más relevante. Ser moderno es destacar entre la multitud de forma original. Ser moderno es estar en la cresta de una nueva ola [*new wave*] (Cateforis, 2011, p. 3).<sup>10</sup>

Como se ha enunciado, en el contexto español el fenómeno más cercano a la absorción de la *new wave* en los ochenta es la Movida. Héctor Fouce anota que su período de cristalización es desde 1977, cuando cobran notoriedad personajes como Fernando “el Zurdo” Márquez o Alaska, hasta 1979, cuando se homenajea al fallecido baterista del grupo Tos en la Escuela de Caminos de Madrid (2006, pp. 22-24). Por tanto, cronológicamente los inicios de la Movida se sitúan en paralelo a la eclosión de la *new wave* en el mundo anglosajón, lo que la convierte en un posible ejemplo de transnacionalidad de este género musical.

El término “nuevo” y/o “moderno”, a través de conceptos como “nuevo pop”, “nueva ola” y “*new wave*”, aparece de manera constante para referirse

<sup>8</sup> “[...] *new wave* was overwhelmingly recognized and labelled as a modern, *not* a postmodern, musical movement” (Cateforis, 2011, pp. 4-5).

<sup>9</sup> En este sentido, es interesante reflexionar sobre las conexiones que ha tenido el punk y John Cage con vanguardias como el dadaísmo y su modernismo (Laing, 1985, pp. 96-98; Pérez Díaz, 2009).

<sup>10</sup> “To be modern is to be young. It is to be fashionable, to have a certain sense of visual style. To be modern is forward looking, futuristic. The modern is that which is contemporary, is now and therefore most relevant. To be modern is to stand out from the crowd in a novel way. To be modern is to be on the crest of a *new wave*” (Cateforis, 2011, p. 3).

a la Movida en la prensa española de principios de los ochenta. Ejemplos de ello son la noticia de José Manuel Costa en *Disco Actualidad*, “El nuevo pop madrileño” (1980), la aparecida en el número 50 de *Star* en 1979, firmada por Juan Antonio Maillo, “¡Esta es la New wave madrileña!”, o la publicada en *Popular 1* en 1979 por Antonio Oteyza, rotulada “La New Wave Madrileña”. Incluso en junio de 1985 aparece en *Rolling Stone* un reportaje firmado por Bob Spitz acerca de la Movida titulado “The new Spain” (“la nueva España”). Igualmente, Jesús Ordovás señalaba en “La Nueva Ola Madrilenya” (1979) a grupos como Radio Futura, Paraíso, Nacha Pop, Zombies o Alaska y los Pegamoides como representantes de ella.

En estas noticias encontramos, asimismo, apreciaciones sobre la Movida que coinciden con lo apuntado por los académicos extranjeros sobre la *new wave*. De esta manera, Jordi Tardá, José María Esteban y Joan Singla, en “Nuevas olas (Española & Inglesa)”, en el número 90 de *Popular 1*, de 1980, señalan que “[...] la mayoría de los grupos [...] suena a años sesenta [...]”; y, José María Marco, antiguo colaborador en la revista *Dezine*, apunta décadas más tarde: “Tenía mis preferencias musicales, como es natural, pero lo importante para mí era que la música que sonara no fuera ni pareciera *hippie* [...]”. Al igual que ocurría con la *new wave* anglosajona, la discusión sobre el carácter moderno/posmoderno de la Movida aparece de manera recurrente. Es el caso de la columna de José Tono y Borja Casani “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?”, publicada en el número 1 de *La Luna de Madrid*, en 1983, donde señalaban: “Sobre todo ahora que Madrid [...] ha concluido sin mayores estragos su proceso de modernización. [...] en Madrid todos los fenómenos han podido ser visualizados en un tiempo récord... provocando [...] el delirio. Una imagen falsa y lúdica del mundo. Una agradable mitificación de lo moderno”. Igualmente, aparece en 1985 un monográfico en la misma revista titulado “Ser moderno”, donde varios personajes de la época disertaban sobre lo que este término significaba.

La Movida presenta algunos problemas de definición compartidos con la *new wave* anglosajona, pero también tiene particularidades propias que hacen difícil considerarla como un simple trasvase geográfico. Debido a que fue a finales de los setenta cuando, gracias a dejar atrás la dictadura franquista, se produce un mayor acceso a los productos culturales del exterior, dentro de la Movida coexistían grupos ligados al punk, al *glam*, etc., con otros más cercanos a lo que era la *new wave* americana –como Radio Futura– y británica (Fouce, 2006, pp. 42, 53; Val, 2017). También resulta problemático trazar un paralelismo con la propuesta de Covach de presentar la *new wave* como reacción al modernismo de la contracultura del movimiento *hippie* y el rock de los setenta. Si bien es cierto que algunas escenas

anteriores a la Movida, como el rock andaluz o los cantautores, tenían relación discursiva con la contracultura y el rock progresivo anglosajón (García Peinazo, 2017), y que Fouce contrapone el discurso hedonista y lúdico de la Movida a las manifestaciones de politización de éstas (2006, pp. 29, 43),<sup>11</sup> esta afirmación ha sido matizada. Así, para autores como Del Val o Pavlovic no es que los productos culturales de la Movida fuesen totalmente apolíticos, sino que su forma de negociar estas cuestiones era más bien mediante prácticas culturales (por ejemplo, visibilizando identidades de género no normativas a través de lo performativo), que del manifiesto y la militancia política explícita (Pavlovic, 2003; Val, 2017). Esto coincide con la visión optimista sobre el potencial real de subversión y el valor político de los productos culturales de la posmodernidad que propone Grossberg (1992). En el caso español, además, se ha señalado que la adopción e imitación de corrientes del pop y el rock anglosajón tenía la finalidad de mostrar un país culturalmente a la altura del resto de naciones democráticas europeas –lo cual tenía una utilidad política, en tanto en cuanto España era un país que trataba de dejar atrás una dictadura (Fouce, 2008; Val, 2009).

Sin embargo, la Movida sí comparte con la *new wave* la contradicción de ser etiquetada a menudo como posmoderna (Fouce, 2006, p. 37) a pesar de ser percibida mejor como una “celebración de la modernidad”.<sup>12</sup> Igualmente, parte de los representantes de la Movida incluían en su discurso elementos puestos en juego por la *new wave* anglosajona, como la ironía o el culto a lo joven, lo urbano y el consumismo del capitalismo tardío que impregnaba el paso a los ochenta (Fouce, 2006, pp. 133-134, 140-41, 159). Así, para Fouce la Movida apostaba también por el “perpetuo presente” al que alude Jameson: por “una temporalidad en la que el presente se constituye en el tiempo de la vivencia por antonomasia” (2006, p. 139).

## La *new wave* en España: el caso de Radio Futura

Radio Futura nace, según Cristina Tango, “en el momento más eufórico y espontáneo del renacimiento cultural, artístico y musical de una sociedad española en aras de la *postmodernidad*, [...]”, que para ella suponía la Movida (2006, p. 66). Debido a la relevancia de su trayectoria en los ochenta, Radio Futura es señalado como un grupo con un papel clave en la formación de las escenas de la música popular urbana española: Lechado

<sup>11</sup> Fouce señala que en la Movida: “la música pasa de ser la denuncia y la llamada a la acción [política], a tener una función lúdica y celebratoria” (2006, p. 129).

<sup>12</sup> Fouce titula así el cuarto capítulo de su monografía sobre la Movida (2006, pp. 119-182).

creo que Radio Futura “marcó el camino” de otros grupos de pop españoles (2005, p. 55), y el integrante destacado de la Movida y líder de La Mode, Fernando “el Zurdo” Márquez, opina que eran un “Talking Heads para todos [...] el primer grupo de la nueva ola capaz de tutear en todos los idiomas a Triana, Bloque, Burning y otros grupos establecidos” del panorama musical del momento (1981, p. 69).

Radio Futura surge a raíz del encuentro entre los hermanos Santiago y Luis Auserón, y Herminio Molero (Uribe, 2003, pp. 130-131). Molero había trabajado en el laboratorio de música electrónica Alea, que dirigía por entonces el compositor de vanguardia Luis de Pablo (Fouce, 2006, p. 93; Márquez, 1981, p. 62). Santiago Auserón había estudiado Filosofía en Francia, es al volver a España, en la primavera de 1977, cuando comienza a escribir junto a su hermano en la revista musical *Disco Exprés*, bajo el pseudónimo “Corazones Automáticos”. En este magazín publican reportajes sobre bandas como Elvis Costello o Talking Heads, pertenecientes a la incipiente *new wave* americana (Márquez, 1981, pp. 62-63; Ordovás, 1980, p. 27; Tango, 2006, p. 67; Val, 2017, pp. 307-311). Molero estaba inmerso, por entonces, en un proyecto de música electrónica experimental apadrinado por los productores Honorio Herrero y Luis Gómez-Escolar, miembros de la discográfica CBS (Márquez, 1981, p. 62). Molero presentó estos trabajos en la sala M&M a principios de 1978, entrevistado poco después por Quico Rivas para *Disco Exprés* entró, gracias a ello, en contacto con los hermanos Auserón. A inicios de 1979, los tres ponen en marcha Orquesta Futurama, el germen de Radio Futura (Márquez, 1981, p. 63; Ordovás, 1980, pp. 27-28). En Orquesta Futurama se encontraban también el guitarrista Enrique Sierra y Javier Pérez Grueso (Tango, 2006, p. 66). La banda cambió el nombre a “Radio Futura” en honor a una radio italiana antes de realizar, en el otoño de 1979, sus primeras apariciones en un encuentro sobre ciencia ficción en el Ateneo de Madrid y en el programa de televisión *Imágenes* (Fouce, 2006, p. 24; Márquez, 1981, pp. 64-65).

En noviembre de 1979, gracias a Honorio Herrero, firman un contrato con Hispavox y sustituyen a Nacha Pop como teloneros, en Badalona, de uno de los iconos de la *new wave* americana, Elvis Costello (Alonso, 2008; Márquez, 1981, pp. 64-65; Ordovás, 1980). Graban entonces su primer disco, *Música moderna*, que es terminado en febrero de 1980 (Márquez, 1981, p. 65). La plantilla con la que lo grabaron estaba compuesta por el propio Herminio Molero (sintetizadores y teclados), Enrique Sierra (guitarra solista), Santiago Auserón (voz y guitarra rítmica), su hermano Luis Auserón (bajo), Javier Pérez Grueso (voz), y Carlos “Solrac” Velázquez (percusión) (Márquez, 1981, pp. 64-65; Tango, 2006, pp. 69-71). El disco se publica en mayo de ese año, 1980,

y de él se extraen *singles* como “Divina / Interferencias” (Hispavox, 1980) o “Enamorado de la moda juvenil” (Hispavox, 1980). Radio Futura realiza varias giras por el territorio nacional presentándolo y es cuando comienzan los problemas entre los miembros del grupo (Márquez, 1981, pp. 66-67). A principios de 1981, Luis Auserón abandona el grupo, que ofrece entonces su última actuación con él en la madrileña sala Sol. Después, se escinden: Molero abandona el proyecto y el resto continua bajo el mismo nombre, pero como cuarteto (Márquez, 1981, p. 68; Tango, 2006, p. 71). Radio Futura continuará su trayectoria en la década de los ochenta, publicando trabajos como “La estatua del Jardín Botánico/Rompeolas” (FLUSH! Records, 1982) –producido por Jaime Stinus– o *La ley del desierto La ley del mar* (Ariola, 1984), hasta su disolución en 1992 (Lechado García, 2005, pp. 54-55; Tango, 2006, p. 74). Por cuestiones de extensión y de objetivos, este artículo se ha centrado en la primera etapa de Radio Futura con Molero, ya que es en donde mejor se puede apreciar y poner en discusión algunos elementos de la *new wave* y su adaptación al contexto de España.

El anuncio de modernidad que, como hemos visto, Cateforis subraya como adjetivo central en la definición y categorización de la *new wave*, es uno de los elementos propios de esta primera etapa de Radio Futura. Así, el periódico *ABC*, en 1980, titulaba una reseña sobre el grupo: “Radio Futura: un acertijo moderno” (Cuesta, 1980); y Molero declaraba en una entrevista para *Sal común*: “Nos hemos puesto a hacer música moderna para nosotros y los que quieran oírla” (Ordovás, 1980, p. 28). Asimismo, cabe recordar que el título del primer álbum de la banda, *Música moderna*, era indicativo de este énfasis en la presumida modernidad de su propuesta. La alusión a la radio en el nombre del grupo también mostraba similitudes con el discurso de la *new wave*: en ella, eran frecuentes las citas a elementos del pasado “moderno” inmediatamente anterior que eran los años cincuenta, como la radio o el plástico.<sup>13</sup>

Cateforis señala que en la estética visual de la *new wave* predominaban las vestimentas “en colores sólidos complementarios”, sobre todo en rojo, negro y blanco (2011, p. 33). Para él, el énfasis de la *new wave* en estos colores planos y en formas y líneas geométricas indicaba, por un lado, la influencia de ciertos movimientos de vanguardia (como el minimalismo), y, por el otro, las “[...] formas de la ciudad urbana moderna [...]” (2011, pp. 33-34).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Las referencias a la radio pueden verse, por ejemplo, en el tema de The Buggles, “Video Killed The Radio Star”, uno de los temas de referencia de la *new wave* (Cateforis, 2011, pp. 6-9).

<sup>14</sup> “On the other hand, the dark reds and blacks and geometric forms of their clothes had an even more general resonance, easily suggestive of the very hues and shapes of the modern urban city, with its endless succession of brick buildings and dark skyscrapers” (Cateforis, 2011, pp. 33-34).

La portada del primer álbum de Radio Futura tiene una estética similar a la descrita por Cateforis: en ella, los integrantes del grupo aparecen vestidos con camisetas y pantalones rojos y negros, y se contraponen sobre un fondo amarillo.<sup>15</sup> Las letras del grupo tienen, además, una tipografía que incluye figuras como el triángulo y el círculo. Las formas geométricas también están presentes en los círculos concéntricos dibujados sobre los rostros de los integrantes de la banda (véase Figura 1).



**Figura 1.** Portada de *Música moderna* (Hispavox, 1980) de Radio Futura, donde se puede observar el uso de colores sólidos y primarios (rojo, amarillo, negro y blanco), y de formas y tipografía de letra geométrica, lo que encajaba con la estética de la *new wave* anglosajona.

Otro aspecto que, según Cateforis, definía a gran parte de la *new wave* y por el que cree que, como se ha indicado, no se debe entender a esta tanto como una ruptura con el modernismo, sino como la rearticulación de

<sup>15</sup> La mezcla de los colores rojo, negro y amarillo es usada con frecuencia también por Devo (Cateforis, 2004, p. 564).

algunos de sus elementos, era su comprensión del rock como una forma de entretenimiento con reminiscencias vanguardistas. Esto se apreciaba especialmente en bandas como Devo (Cateforis, 2004, p. 564) y artistas como Gary Numan (Cateforis, 2011, pp. 169-170). La *new wave* volvía la mirada a movimientos como el futurismo italiano, de los que recogía el énfasis en lo conceptual y la inclinación a lo interdisciplinar, entendido como innovación y ruptura por la eliminación de la tradicional separación entre artes (Cateforis, 2004, p. 566). Estos elementos también pueden rastrearse en el caso de Radio Futura: Jesús Ordovás en *Sal común* los presentaba como “un grupo de pop-rockeros [...] intelectuales”, seguidores de Elvis Costello y “vanguardistas” (Ordovás, 1980, p. 26). El intento de asociar la propuesta de Radio Futura con estos *-ismos* inclinados a difuminar los límites del arte era evidente, asimismo, en la figura de Molero, tanto por su citada trayectoria en Alea, como por poseer una carrera como pintor de vanguardia (Márquez, 1981, p. 62). Recordar, igualmente, que, a pesar de ser un grupo de música, la primera actuación de Radio Futura fue en el programa *Imágenes*, que estaba dedicado a las artes visuales. La exhibición del deseo de interdisciplinaria es puesta de manifiesto por Santiago Auserón al titular uno de sus libros como *La imagen sonora* (1998).<sup>16</sup> También es clara la inspiración en el futurismo por parte de los primeros Radio Futura: antes de configurar el grupo, Molero había realizado grabaciones electrónicas de corte experimental con títulos de novelas de Julio Verne (Márquez, 1981, p. 62); y, como mencionamos, la primera actuación de la banda se produjo en un evento de ciencia ficción. En este sentido, es ilustrativa la portada del número 33 de mayo de 1984 de *Rock Especial*, donde aparece una fotografía en primer plano de Enrique Sierra bajo el rótulo “La España Galáctica” (Arenas, 1984).

Otro elemento en el que se mostraba el conflicto en la *new wave* entre la vanguardia y la supuesta vacuidad de los productos posmodernos era en las relaciones que se daban en ella entre la electrónica y el baile. Covach indica que en la *new wave* abundaban los sonidos y timbres mecánicos de sintetizadores (2003, p. 176). Sin embargo, mientras que la segunda ola de la *new wave*, localizada en el Reino Unido, estaba llena de las melodías bailables y pegadizas del *synth pop*, la electrónica en muchos de los grupos americanos era un elemento disruptivo del baile, que escenificaba la inclinación a lo conceptual de las vanguardias modernistas (Cateforis, 2011, pp. 47-52). Así, los movimientos nerviosos, convulsivos y seudorrobóticos de formaciones como Devo o Talking Heads ponían de manifiesto lo que los críticos

<sup>16</sup> El nombre completo del libro es *La imagen sonora: notas para una lectura filosófica de la nueva música popular* (Auserón, 1998).



aseveraban: que la *new wave* era “música con la que puedes bailar y pensar, pensar y bailar, bailar y pensar, hasta el infinito” (Ken Tucker en: Cateforis, 2011, p. 94).<sup>17</sup> Este aspecto también puede encontrar cierto paralelismo con Radio Futura en sus inicios: por ejemplo, en las primeras ejecuciones de “Enamorado de la moda juvenil” en televisión se observa como Molero realiza gestos estremecidos y sacudidas nerviosas, a la vez que los “ruidos” de su sintetizador desdibujan los ritmos sincopados del conjunto.<sup>18</sup> Por ello, Emilio Cid señala (en línea con lo que los críticos extranjeros apuntaban sobre la *new wave*) que Molero era un “hombre que no vivía de la música más que como idea y [a quien] a la hora de practicarla realmente le faltaba una relación físico-corporal” (Emilio Cid en: Tango, 2006, p. 69). Cateforis relaciona estos movimientos convulsos y mecanizados de las primeras bandas americanas de la *new wave* con la escenificación velada de la neurosis: sería el sino de los tiempos modernos, producto de la vida ajetreada y rápida en los grandes núcleos urbanos (2011, pp. 76-77).<sup>19</sup> Esta *performace* de la neurosis podría haber sido emulada en esta corporalidad “robotizada” y “anti-natural” de Molero.

No obstante, así como existen estas similitudes entre el discurso temprano de Radio Futura en el contexto de la Movida y el de algunas bandas de la *new wave* americana, también hay rasgos diferenciadores que ponen de manifiesto la necesidad de entender de forma transversal los procesos de translocalización de las músicas populares urbanas.

Para Cateforis, la escenificación de la neurosis y la acentuación de lo cerebral a través del vanguardismo en la *new wave* reflejaría una especie de “nueva masculinidad”, más asociada con la hipotética racionalidad de los blancos de clase media, que con la corporalidad y la sexualización de otros géneros musicales relacionados con la autenticidad marginal de los afroamericanos (2011, pp. 74, 81-83). Esto no sería potencialmente trasladable al caso de Radio Futura, ya que el desarrollo de géneros de música afroamericana en España como el jazz y el *blues* no tenía las mismas

<sup>17</sup> “As rock critics at the time were quick to point out, the novel appeal of groups like the Talking Heads and Devo was precisely that they made `music to which you can dance and think, think and dance, dance and think, ad infinitum” (Ken Tucker en: Cateforis, 2011, p. 94).

<sup>18</sup> Se puede consultar la actuación de Radio Futura en 1980, en el programa *Imágenes*, interpretando “Enamorado de la moda juvenil” entre el minuto seis y nueve, en: Radio Futura. 1980. «RADIO FUTURA - Directo (II) programa IMÁGENES (1980)». *Imágenes* (Rtve). Acceso 22 de marzo de 2023: <https://youtu.be/1leYbVWF4v8>.

<sup>19</sup> Cateforis dedica el tercer capítulo de un libro sobre la *new wave*, titulado “From Neurasthenia to Nervousness: The Whiteness of the New Wave”, al estudio de este aspecto en el grupo Talking Heads (2011, pp. 71-94).

características, ni significaba culturalmente lo mismo que en Estados Unidos (Iglesias, 2017; Pedro, 2021).

Por otra parte, como hemos indicado, Covach sostiene que la *new wave* se oponía a los valores contraculturales del movimiento *hippie* y su influencia en el período 1967-1977 (2003, pp. 174, 178). Esto podría apreciarse también en el caso de Radio Futura: los hermanos Auserón mostraban distancia con manifestaciones ligadas a la contracultura dentro de España, demandando lo que ellos entendían que debía ser “un pop internacional” (Val, 2017, p. 310). Del Val recoge la crítica que contribuyeron a realizar bajo el seudónimo de “Corazones automáticos”, en *Disco Exprés*, al festival español Canet Rock, que estaba inspirado en otros extranjeros de marcada perspectiva contracultural como Woodstock:

En Canet se perdió la posibilidad de tomar parte en la cultura móvil, sin territorio propio, una vida sin límites. Canet podía haber sido el extranjero, ese lugar, en cualquier parte, [...] En España, el pop que aún no ha nacido sufre de esa debilidad de querer ser. No es ése el camino. Falta el trabajo secreto que produciría el “extranjero” desde dentro. [...] romped con el provincianismo de vuestras conciencias. La esencia del pop es la universalidad. La verdadera fuerza, lo extranjero, es, dentro de cada uno, también lo más cercano. Siempre... (Luis Calpena, José María Martí Font y “Corazones Automáticos” –Santiago y Luis Auserón– citado en: Val, 2017, pp. 310-311).<sup>20</sup>

En el tema “Enamorado de la moda juvenil”, que analizaremos en el siguiente apartado, se hace referencia explícita a la urbe madrileña: las últimas frases de la primera estrofa señalan, “te diría lo que ocurrió/ al pasar por a la puerta del Sol”. Quizá emulando lo que percibían que revelaban los grupos extranjeros, Radio Futura trataba de asociarse con la novedad, la vanguardia y el cosmopolitismo de la capital del país, contraponiéndose a la mirada hacia lo rural y la naturaleza existente en iniciativas como la de Canet Rock, que trataba de trasladar los valores de la contracultura anglosajona al contexto nacional. Esto puede explicar lo que los hermanos Auserón verbalizaban en *Disco Exprés* sobre que había que producir “extranjero” –es decir, esta articulación concreta de modernidad que percibían en la *new wave* extranjera– “desde dentro” –adaptada al caso de España–. No obstante, como veremos a continuación, al igual que ocurría

<sup>20</sup> La crítica original fue publicada en 1978, en el número 487 de *Disco Exprés*, bajo el título “Canet rock: el festival de los locos” (pp. 20 y 28, citado en Val, 2017, p. 311).

con otros géneros como el rock andaluz,<sup>21</sup> esta traslación del discurso de la *new wave* al contexto de España tiene unas particularidades y una problemática propias.

### **“Enamorado de la moda juvenil”: “*post-punk*”, ironía y modernidad**

En este apartado vamos a analizar el caso concreto del tema de Radio Futura “Enamorado de la moda juvenil”, enfocándonos en sus posibles conexiones estilísticas con la producción de la *new wave* anglosajona, especialmente de la vertiente americana.

Covach (2003) señala que la *new wave* sustituía las canciones largas y los extensos solos instrumentales de géneros como el rock progresivo por piezas breves, llenas de melodías y motivos fácilmente recordables que la acercaban al pop. De la misma forma, mientras que las letras de los grupos afines a la contracultura trataban “grandes temas” como la religión, el Estado y la política o el futuro de la humanidad, desechando textos que hablaran del amor romántico juvenil, la *new wave* volvía la mirada a este último tipo de líricas (Covach, 2003, p. 176). Como indicamos, Cateforis señala que ser moderno en la *new wave* se articulaba mostrando un estilo visual *fashion*, futurista y “a la última” (2011, p. 3). Estos dos elementos, la vuelta al chicle pop de letras sobre el amor romántico adolescente y el “estar a la moda” como índice de juventud y de actualización con el presente, están contenidos en la letra de “Enamorado de la moda juvenil”. El propio Molero al presentar la pieza en *Imágenes* indicaba que era: “la canción más moderna que tenemos”.<sup>22</sup> El estribillo señala: “Y yo caí/ enamorado de la moda juvenil/ de los precios y rebajas que yo vi. /Enamorado de ti./ Sí, yo caí/ enamorado de la moda juvenil/ de los chicos, de las chicas, de los maniquís./ Enamorado de ti”.

Armónicamente, “Enamorado de la moda juvenil” posee cierta similitud con “Just what I needed”, de los estadounidenses The Cars, canción que tanto Covach como Cateforis señalan como uno de los *hits* más representativos de la *new wave* (Cateforis, 2011, p. 28; Covach, 2003, pp. 190-194).

<sup>21</sup> Diego García Peinazo señala que, a pesar de su insistencia por considerarse “rock con raíces” españolas, los propios representantes del rock andaluz bebían a partes iguales tanto de la cultura andaluza y del flamenco, como de bandas británicas de rock progresivo como King Crimson (2017, pp. 329-338).

<sup>22</sup> Se puede consultar la actuación de Radio Futura en 1980, en el programa *Imágenes*, con Herminio Molero realizando estas declaraciones en torno al minuto seis, en: Radio Futura. 1980. «RADIO FUTURA - Directo (II) programa IMÁGENES (1980)». *Imágenes* (Rtve). Acceso 20 de marzo de 2023: <https://youtu.be/1leYbVWF4v8>.

Ambos temas poseen una introducción sobre los acordes Mi y Do# ejecutados en forma de *power chords* (como Mi5, o E5, y Do#5 o C#5) por la guitarra eléctrica (véase la Figura 2).



**Figura 2.** Transcripción de la introducción de “Enamorado de la moda juvenil” de Radio Futura, donde se puede apreciar el uso de los *power chords* Mi5 y Do#5, la combinación entre pares de corcheas que enfatizan el pulso (dos primeros compases) y rítmicas sincopadas y a contratiempo.<sup>23</sup>

Las dos canciones están en Mi mayor, aunque, como analiza Covach, una característica de “Just what I needed” es su ambigüedad tonal, al parecer oscilar entre esta tonalidad y su relativa Do# menor (2003, p. 191). Como la canción de The Cars, “Enamorado de la moda juvenil” de Radio Futura juega con esta indefinición armónica; así, tanto las estrofas 1 y 2, como los estribillos y los solos, se articulan sobre la progresión Mi – Do# m – La – Si. Únicamente los finales de la estrofa 1 y 2 añaden unos compases al final en los que se incluye el giro Mi – Si (I – V), que refuerza el anclaje sobre Mi mayor. Asimismo, la tercera estrofa suprime el acorde de Do# m, construyendo su progresión enteramente sobre Mi mayor mediante la secuencia Mi – Si – La – Si (I – V— IV – V). De este modo, y al igual que la canción de The Cars, a pesar de su aparente sencillez y repetitividad, “Enamorado de la moda juvenil” incluye cierta variedad y riqueza armónica. Para Covach, esta aparente simplicidad en la armonía es una característica de la *new wave* relacionada con su retorno a estilos del rock y el pop anteriores a la era de la contracultura *hippie* y el rock progresivo (2003, pp. 185, 193-194).

Como señalamos, a menudo la *new wave* es tratada como la “prima blanda” del punk y esto es palpable no sólo en estrategias como la producción en compañías independientes, sino también en la propia música (Cateforis, 2011, pp. 11, 28). Uno de los elementos que exponen esta conexión es el hecho de que, aunque las canciones de la nueva ola tienen un carácter pop, poseen un tempo considerablemente acelerado que es herencia del punk (Cateforis, 2011, pp. 1-2, 66). “Enamorado de la moda juvenil” en su versión de estudio tiene una velocidad aproximada de 147 bpm, pero si se atiende a las primeras

<sup>23</sup> Todas las transcripciones presentadas en este trabajo son de elaboración propia.

interpretaciones del tema para la televisión su tempo aumenta hasta los 160 bpm, el más frecuente dentro de la *new wave*.<sup>24</sup>

Dentro del punk, era frecuente la figuración en pares de corcheas a tempo rápido y a un pulso en las partes de la guitarra y del bajo (Laing, 1985, p. 61). Grupos de la *new wave*, como Devo, mezclaban este tipo de elementos “punk” con rítmicas sincopadas y notas a contratiempo que eludían los tiempos fuertes (Cateforis, 2004, pp. 571, 574-575). Radio Futura sigue esta línea: por ejemplo, en la introducción de “Enamorado de la moda juvenil” mezclan la figuración en pares de corcheas a tempo rápido y a un pulso (en los dos primeros compases), con la inclusión de síncopas y notas a contratiempo (véase Figura 2).

Por otra parte, las rítmicas que juegan con la acentuación en la *new wave* eran préstamos de géneros afroamericanos como el *funk*, el disco y el sonido Motown (Cateforis, 2004, p. 583; Kronengold, 2008, pp. 60-68). La acentuación de las partes débiles del compás y la exhibición de un ritmo a contratiempo es palpable también en las líneas del bajo de “Enamorado de la moda juvenil”: tanto el Riff 1 que acompaña a las dos primeras estrofas (véase Figura 3), como el Riff 2 (véase Figura 4), que supone la base de los estribillos y los solos, presentan síncopas y notas picadas que marcan y generan variaciones en la acentuación. Además, en el Riff 2 del bajo es evidente otro de los elementos habituales en la *new wave*: la inclusión de melodía en las partes de este instrumento. Tal es así que, si examinamos la transcripción del estribillo, se aprecia cómo el bajo ejecuta un motivo más melódico que la propia voz (véase Figura 4).

<sup>24</sup>Se puede consultar la actuación de Radio Futura en 1980, en el programa *Imágenes*, interpretando “Enamorado de la moda juvenil” entre el minuto seis y nueve, en: Radio Futura. 1980. «RADIO FUTURA - Directo (II) programa IMÁGENES (1980)». *Imágenes* (Rtve). Acceso 20 de marzo de 2023: <https://youtu.be/1leYbVWF4v8>.

Música moderna: la *new wave* en el...  
Sara Arenillas Meléndez

**Figura 3.** Transcripción del Riff 1 de las estrofas 1 y 2 de “Enamorado de la moda juvenil” de Radio Futura, donde se aprecia la inclusión de síncopas y notas picadas y a contratiempo.

**Figura 4.** Transcripción del estribillo de “Enamorado de la moda juvenil” de Radio Futura, donde se puede ver el Riff 2 en el bajo y su carácter melódico.

Como hemos enunciado, la ironía es uno de los elementos en que los autores se ponen de acuerdo en que define a la *new wave*. Katherine Turner en su prólogo a *This is the sound of irony: music, politics and popular culture*, señala que incluso entre los académicos de música hay dudas acerca de si la música puede crear o no ironía (2015, p. 3).<sup>25</sup> No obstante, autores como Muecke apuntan que artes no representativas como la música sí pueden

<sup>25</sup> Esto es debido a que la ironía se basa en la no concordancia entre lo que se dice (la palabra) y cómo se está diciendo (la entonación); el problema es que lo que la música dice es ya una cuestión de entonación, y es un material que se resiste a la especificidad de las palabras (Turner, 2015, p. 3).

ser irónicas: primero, a través de incongruencias de sus propiedades formales y, segundo, mediante parodias de los clichés, manierismos, etc., de estilos pasados (Muecke, citado en Turner, 2015, p. 3). Por lo tanto, no hay impedimento para que pueda existir ironía en la música, pero en ésta la ironía normalmente se construye sobre materiales con una convencionalidad clara y con una referencia semántica fija e inmediatamente reconocible (Johnson, citado en Turner, 2015, p. 3). Asimismo, Stan Hawkins subraya que la ironía se ha convertido en un elemento central de la música pop a partir de los años ochenta (Hawkins, citado en Turner, 2015, p. 5).

El pasaje de este tema de Radio Futura que mejor articula la ironía que caracterizaba a la *new wave* es la sección final de la segunda estrofa. La letra de esta parte dice: “Yo vi/a la gente joven andar/con tal aire de seguridad/que yo/en un momento comprendí/que el futuro ya está aquí”. Este fragmento se halla en su mayoría sobre un bajo sincopado. Sin embargo, al llegar a los cuatro últimos compases –donde la voz canta: “el futuro ya está aquí”–, introduce la típica sensación de energía y aceleración del punk mediante la mencionada figuración en pares de corcheas y la acentuación insistente de cada pulso (véase Figura 5).

**Figura 5.** Segunda estrofa de “Enamorado de la moda juvenil”, donde se puede apreciar el cambio a pares de corcheas con la acentuación de cada pulso en los últimos compases, donde la voz señala que “el futuro ya está aquí”.

Como apuntamos, parte de la ironía de la *new wave* era el tratar el punk “como un estilo más”, desproveyéndole de su carácter combativo. Esto es claro en el cierre de esta estrofa: mientras que el punk adoptaba un nihilismo extremo orientado a la confrontación, un “no hay futuro para ti”,<sup>26</sup> Radio Futura celebraba en estos compases finales de manera clara e “incongruente”, ya que lo hacía sobre una base musical propia de y que recordaba al punk, que “el futuro ya está aquí”. De este modo, el grupo participaba de la ironía de la *new wave* sobre su estilo hermano, el punk, al tiempo que se enmarcaba visiblemente dentro de la celebración de la modernidad “futurista” y del presente que la definía.

Linda Hutcheon considera que la ironía es una construcción sociopolítica ligada a un contexto y que ocurre dentro de comunidades discursivas: la ironía existe dentro de una relación entre el irónico y las audiencias (Hutcheon, 1995, pp. 2-4, 16). Este enfoque sobre la ironía como proceso comunicativo (el emisor irónico y la audiencia receptora que lo “capta”), es significativo porque encaja perfectamente con la dicotomía intérprete/oyente. Asimismo, Hutcheon (1995) sostiene que las comunidades preexistentes hacen posible la ironía como medio de comunicación, en lugar de plantear que la ironía misma es la que crea la comunidad. Turner opina que esto representa un buen modelo para la música: los seguidores de un género, estilo o grupo interpretan con éxito la ironía sobre él basándose en una comprensión compartida de su o sus *modus operandi* (Turner, 2015, p. 7). Así pues, el giro hacia la ironía dentro de un contexto musical se produce cuando es “captado” por el oyente y, para ello, es necesario que conozca previamente los signos o marcadores del género musical, estilo banda, etc., sobre el que se está ejerciendo la ironía –es decir, siguiendo a Turner y Hutcheon, que forme parte de la comunidad preexistente que los sabe (Turner, 2015, p. 9; Hutcheon, 1995). En este sentido, cabe preguntarse si el público español era capaz de percibir la ironía sobre el punk en esta frase musical de Radio Futura, dado que este género llega al país prácticamente a la vez que la propia *new wave*, siendo entonces, quizá, poco o nada conocido por la audiencia española. Por lo tanto, cabe imaginarse que este tal vez no tendría el efecto irónico (al menos no de forma generalizada) que sí podría haberse producido más eficazmente en un contexto anglosajón. Esto demuestra que los géneros musicales y sus migraciones han de verse de forma holística y contextual, especialmente en el caso de géneros complejos como la *new wave*, que no se definen exclusivamente por unos patrones sonoros o estructuras musicales unívocas.

<sup>26</sup> Consigna extraída de la letra de “God Save the Queen”, uno de los temas más representativos de Sex Pistols.



## Conclusiones

En este trabajo hemos reflexionado sobre la *new wave* como género musical a través de su traslación al contexto español. Así, se han señalado algunas contradicciones y negociaciones intrínsecas a la *new wave* (moderna/ posmoderna, bailable/ cerebral, vanguardia/ música pop, etc.), y sus particularidades dentro y fuera de España. Hemos estimado aspectos propios de la *new wave* anglosajona en el caso concreto del grupo de la Movida, Radio Futura. En el tema “Enamorado de la moda juvenil” esta formación muestra, al igual que referentes extranjeros de la nueva ola, énfasis no sólo en la modernidad, sino en una idea particular de ésta, mediatizada por el contexto del capitalismo tardío –consumismo masivo (“moda juvenil”), vivencia en grandes núcleos urbanos (Madrid, capital del país) y el presente como único futuro inmediato y tangible (“el futuro ya está aquí”, es el propio presente).

Asimismo, se ha analizado y problematizado el término *pastiche* propuesto por Jameson, que a menudo se ha aplicado a los productos surgidos dentro de la posmodernidad. Se ha trabajado el elemento de la ironía, común a toda la *new wave* y, en este sentido, se ha reconsiderado la pertinencia de pensar estos productos de consumo como simples *pastiches* desprovistos de contenido. Hemos tratado de encajar todo ello dentro del contexto español y reflexionado sobre la significación particular que tendría en la propuesta de Radio Futura: aunque en ella sí existen paralelismos musicales y conceptuales con los grupos anglosajones (especialmente con los americanos), las estrategias de esta banda pudieron no haber tenido la misma efectividad ni significación, al ser articuladas dentro de un ámbito geográfico diferente a aquel en el que tuvieron su origen. Elementos como la ironía sobre el punk probablemente funcionarían diferente a nivel de agencia en el caso español, británico y americano. Este estudio pretende, por tanto, abrir incógnitas sobre cómo acercarse a géneros musicales complejos –como la *new wave*–, dado que la operatividad de algunos de sus géneros musicales en diferentes espacios geográficos a través de una perspectiva que atienda a todos los aspectos que los condicionan.

## Bibliografía

- » Arenillas Meléndez, S. y Díaz González, D. (2019). Tino Casal y la modernización del pop español en los años ochenta. *Anuario Musical*, 74, 105-120.
- » Auserón, S. (1998). *La imagen sonora: Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*. Valencia: Episteme.
- » Bennett, A. y Peterson, R. A. (2004). Introducing Music Scenes. En *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (pp. 1-15). Nashville: Vanderbilt University press.
- » Bermúdez, S. (2009). Memoria y archivo: La Movida, Alaska y procesos de arqueología cultural. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 171-181.
- » Cateforis, T. (2004). Performing the Avant-Garde Groove: Devo and The Whiteness of the New Wave. *American Music*, 22(4), 564-588.
- » Cateforis, T. (2011). *Are we not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- » Cateforis, T. (2014). "New Wave". En *Grove Music Online*. doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2267342>
- » Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- » Covach, J. (2003). Pangs of History in Late 1970s New-Wave Rock. En A. F. Moore (Ed.). *Analyzing Popular Music* (pp. 173-195). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. En D. Horn y P. Tagg (Eds.). *Popular Music Perspectives* (pp. 52-81). Göteborg, London: IASPM.
- » Fellone, U. (2018). Genealogía y género musical: el caso del *post-rock*. En A. M. Botella Nicolás y R. Isusi Fagoaga (Eds.). *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia* (pp. 209-219). Valencia: Universidad de Valencia.
- » Fellone, U. (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El Oído Pensante*, 10(1), 59-85.
- » Fornäs, J. (1995). The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre. *Popular Music*, 14(1), 111.
- » Foster, H. (1983). Postmodernism: A Preface. En H. Foster (Ed.). *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. ix-xvi). Seattle: Bay Press.
- » Fouce, H. (2006). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural*. Madrid: Velecío Editores.
- » Fouce, H. (2008). Emociones en lugar de soluciones música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 12.

- » Frith, S. (1996). Genre Rules. En *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (pp. 75-95). Oxford: Oxford University Press.
- » García Peinazo, D. (2017). *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: SEdeM.
- » Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. London: I. B. Tauris.
- » Grossberg, L. (1989). Putting the Pop Back into Postmodernism. *Social Text*, 21, 167-190.
- » Grossberg, L. (1992). Rock, Posmodernity and Authenticity. En *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (pp. 201-239). London, New York: Routledge.
- » Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: Chicago Press.
- » Hutcheon, L. (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- » Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: CSIC.
- » Iglesias, I. (2021). Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock. *El Oído Pensante*, 9(1), 233-265.
- » Jameson, F. (1983). Postmodernism and Consumer Society. En *The Anti-aesthetic: Essays in Postmodern Culture* (pp. 111-125). Port Townsend: Bay Press.
- » Kronengold, C. (2008). Exchange Theories in Disco, New Wave, and Album-Oriented Rock. *Criticism*, 50(1), 43-82.
- » Laing, D. (1985). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland: PM Press.
- » Larson, S. (2001). 'Resulta que posmodernidad equivale a pintarse el pelo de verde', or getting over Spanish Postmodernism. *Monographic Review/ Revista Monográfica*, 17, 104-118.
- » Lechado García, J. M. (2005). *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- » Lenore, V. (2018). *Espectros de la movida: por qué odiar los 80*. Madrid: Akal.
- » Márquez, F. (2009 [1981]). *Música moderna*. Madrid: Libros Walden.
- » Moore, A. F. (2002 [1993]). *Rock: The Primary Text*. Farnham: Ashgate.
- » Moore, A. F. (2001). Conventions in Music-discourses: Style and Genre. *Music and Letters*, 82(3), 432-442.
- » Nichols, W. J. y Song, H. R. (Eds.). (2014). *Toward a Cultural Archive of La Movida: Back to the Future*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press.
- » Pavlovic, T. (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany: State University of New York Press.

- » Pedro, J. (2021). *El blues en España: hibridación y diversidad cultural desde los orígenes al auge de la escena madrileña*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- » Pedro, J., Piquer Sanclemente, R. y Val Ripollés, F. del. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Etno: Cuadernos de etnomusicología*, 12, 63-88.
- » Pérez Díaz, P. (2009). Música y situacionismo. De John Cage al «punk rock». *Revista de Musicología*, 32(2), 579-590.
- » Pérez, J. (2014). Queer Traces in the Soundtrack of la Movida. En W. J. Nichols y H. R. Song (Eds.). *Toward a Cultural Archive of la Movida* (pp. 135-154). Fairleigh: Dickinson University Press.
- » Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The Rock 'n' Roll scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- » Straw, W. (1991). Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- » Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *Compos*, 6, 1-16.
- » Tango, C. (2006). *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- » Turner, K. L. (2015). Introduction: The Sound of Irony/The Irony of Sound. En K. L. Turner (Ed.). *This is the Sound of Irony: Music, Politics and Popular Culture* (pp. 1-16). Farnham: Ashgate.
- » Uribe, M. (2003). *Polvo, niebla, viento y rock: cuatro décadas de música popular en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja.
- » Val, F. del. (2009). ¿Movida promovida? El uso político de la cultura popular en la Transición. *VII Congreso Internacional ULEPICC: Políticas de cultura y comunicación*, 924-940.
- » Val, F. del. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: SGAE.

## Hemerografía

---

- » Alonso, R. (2008, noviembre 6). Radio Futura. Uno de los grupos más influyentes en la historia de la música española, pioneros del rock latino. *La fonoteca*. Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/radio-futura>
- » Arenas, M. Á. (1984, mayo). Radio Futura. La filosofía impura. *Rock Especial*, 33, 8-10.
- » Costa, J. M. (1980, julio-agosto). El Nuevo Pop madrileño. *Disco Actualidad*, 7, 5.
- » Cuesta, T. (1980, mayo 18). Radio Futura: un acertijo moderno. *ABC (Edición de Madrid)*, 43.
- » Maillo, J. A. (1979, octubre). ¡Esta es la New Wave madrileña! *Star*, 50, 14-16.
- » Ordovás, J. (1980, junio). Radio Futura. La imaginación al pop. *Sal común*, 29, 26-28.
- » Ordovás, J. (1979, febrero, primera quincena). La Nueva Ola madrizenya. *Disco Exprés*, 495, 23-26.
- » Oteyza, A. G. (1979, noviembre). La New Wave madrileña. *Popular* 1, 77, 60-61.
- » Spitz, B. (1985, 6 de junio). The New Spain. *Rolling Stone*, 33-34.
- » Tardá, J., et al. (1980, diciembre). Nuevas Olas (Española & Inglesa). *Popular* 1, 90, 64-93.
- » Tono, J., y B. Casani (1983, noviembre). Madrid 1984: ¿la Posmodernidad? *La Luna de Madrid*, 1, 16-7.
- » VVAA (1985, enero). Ser moderno. *La Luna de Madrid*, 14, 8-12.

---

## Biografía / Biografia / Biography

### Sara Arenillas Meléndez

Doctora en Musicología (Oviedo, 2017), y Premio Extraordinario de Doctorado (Oviedo, 2019). Su tesis sobre el desarrollo del *glam* en España fue premiada por la Fundación SGAE (2017) y ha sido publicada por la Sociedad Española de Musicología (2020). Ha participado en diferentes congresos y publicado en revistas como *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2016) o *Anuario Musical* (2019). Ha sido docente del Máster en Industria Musical de UNIR (2020-21), y pertenece a los grupos de investigación GIMCEL y CUCRA. Desde 2021 es Profesora Ayudante de Doctor del área de Música de la Universidad de La Laguna (ULL). Sus principales líneas de investigación son las músicas populares urbanas, los estudios culturales y los estudios de género.