

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Músicas populares y conflictividad laboral.
El rock en Asturias durante la reconversión industrial (1985-2000).

Trabajo Fin de Grado
Historia y Ciencias de la Música

Carlos Parrondo Lombardía
Tutora: Celsa Alonso González

Curso 2021/2022
Oviedo, julio de 2022

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Justificación del tema	5
1.2 Estado de la cuestión	6
2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....	7
3. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOECONÓMICO Y MUSICAL	10
3.1 La reconversión industrial en Asturias: causas, desarrollo y conflictos laborales. 10	
3.2 Llegada del punk a España e influencias del <i>Rock Radical Vasco</i>	12
4. MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD LABORAL EN ASTURIAS: ANÁLISIS DE CASOS.....	15
4.1 Ilegales - <i>El norte está lleno de frío</i> del álbum <i>Todos están muertos</i> (1985).....	15
4.2 Dixebra - <i>Nun llores</i> del álbum <i>Dieron en duru</i> (1997)	21
4.3 El <i>hardcore</i> político en Asturias (1990-2000): <i>la generación del odio</i>	33
4.3.1 Escuela de Odio - <i>Asturies arde</i> del álbum <i>Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo</i> (2000).....	37
CONCLUSIONES.....	46
BIBLIOGRAFÍA	49
VIDEOGRAFÍA.....	52
DISCOGRAFÍA SELECCIONADA.....	52
ANEXO	53

O nos salvamos con el alma colectiva o con el alma individual nos vamos todos al infierno.

Luis Redondo. Trabajador naval.
Secretario general de la Corriente Sindical d'Izquierda (1981-1998).

Los nacionalismos y las religiones son enfermedades artificiales creadas para evitar que la gente tenga conciencia de clase.

Jorge Martínez (Ilegales).

Without people, you're nothing.

Joe Strummer (The Clash).

AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar, quisiera destacar el papel que han tenido varias personas a lo largo de estos años de carrera universitaria y cuya influencia ha sido fundamental para la elaboración de este trabajo. Gracias a mis profesores, Celsa Alonso y Eduardo Viñuela, cuyas enseñanzas sobre músicas populares resultaron excelentes y transformaron mi manera de percibir las y disfrutarlas para siempre. Agradecer a mis compañeros musicólogos, especialmente a Violeta Rubio, Jonathan Mallada, Cristian Suárez y Sara Arenillas, por el incondicional apoyo que me ofrecieron en los momentos más difíciles, y por demostrarme que la amistad es lo más valioso que me puedo llevar de la facultad. Gracias a mi familia. Nunca encontraré palabras suficientes para mi tía, mi primo, mis abuelas y mis padres, quienes me brindaron todas las oportunidades posibles. Gracias a mi hermana, quien supo transmitirme su pasión por la música desde que éramos niños.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

El presente trabajo pretende realizar un acercamiento musicológico a las diferentes escenas del rock asturiano que han estado vinculadas al movimiento obrero durante la reconversión industrial. Por su limitada extensión, el desarrollo planteado girará en torno a tres ejemplos representativos de artistas o bandas de rock que han narrado en sus letras algunos de los conflictos laborales que estallaron en Asturias a finales del siglo XX.

Con el final de la dictadura franquista, en 1975 se inicia un periodo de reforma que instaaura la monarquía parlamentaria en 1978. La transición democrática provoca un relevo en el escenario político que debe enfrentarse a las consecuencias derivadas de la crisis del petróleo en el ámbito económico. En una época de grandes cambios, tanto Asturias como otras comunidades del Estado, se vieron afectadas por una serie de políticas que plantearon un proceso de reconversión que durará varias décadas, transformando profundamente la realidad socioeconómica de estas regiones. Este proceso tuvo sus consecuencias directas en el tejido industrial, puesto que el sector secundario se vio enormemente perjudicado al traducirse en cierres de fábricas y numerosos despidos.

La magnitud de la desindustrialización fue tan elevada, que tuvo una repercusión directa sobre la música que merece ser considerada. Muchos artistas han reflejado en sus canciones la cruda realidad a la que tuvo que enfrentarse la sociedad asturiana durante estos años marcados por una conflictividad laboral constante. La tensión vivida en las calles será un tema recurrente en las letras de las bandas asturianas más comprometidas políticamente, llegando incluso a despertar el interés de otros músicos de ámbito nacional e internacional. Esta lucha del movimiento obrero no solo queda ejemplificada en los protagonistas de huelgas y movilizaciones, sino que, en algunos casos, a través de textos y prácticas musicales se construye un relato estrechamente relacionado con las épicas del pasado —revolución de octubre de 1934, oposición al franquismo, etc.— en un intento de perpetuar la memoria colectiva.

Considero que realizar un estudio sobre este tema es necesario —o, como mínimo, interesante— por su importancia, debido a la trascendencia que muchas de estas canciones han tenido para la sociedad asturiana: basta con observar cómo algunos estribillos son frecuentemente utilizados como consignas políticas en manifestaciones de diferentes colectivos vinculados a la clase trabajadora. Realizar una aproximación musicológica a esta cuestión es imprescindible, puesto que las referencias académicas disponibles que he podido encontrar parten del campo de la Historia Contemporánea, y

para realizar un análisis completo conviene añadir todo aquello que pueda aportar nuestra disciplina, dado que la música popular es un fenómeno masivo y tiene un importante significado político.

1.2 Estado de la cuestión

Las primeras publicaciones que recogen una cronología del rock en Asturias se remontan a la década de 1990. *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* (Ediciones SIJ, 1991) de Enrique Bueres realiza un repaso, a modo de glosario, de los diferentes grupos asturianos que surgieron en la década anterior. Ramón Lluís Bande publica *Xixón Sound* (Trabe, 1995) como recopilatorio de entrevistas sobre la escena local emergente en Gijón y *Llingua y rock* (AYDA, 1996) de “Xune” Elipe es la primera obra de referencia que aborda la música rock escrita en lengua asturiana.

“Xune” Elipe es uno de los autores fundamentales en la publicación de todo tipo de materiales que permiten realizar un estudio de la música asturiana. A la anterior obra citada, hay que sumar *Rockmería: un repasu a la música popular del sieglu XX* (Ámbitu, 2009); “Cantares de llucha. Reivindicación, compromiso y política na música asturiana” (2018); *Hai una llinia trazada. Historia de la música asturiana* (Trabe, 2021), además de su trabajo en la dirección del *Anuariu de la música asturiana* que lleva editando a través de L’Aguañaz desde el año 2000, entre otros muchos trabajos. La historia de su grupo, Dixebra, está narrada por Francisco Álvarez en *Dixebra: cróniques de un pueblu* (L’Aguañaz, 2003) y *Un país llamáu Dixebra: La historia y les lletres de la banda decana del rock n’asturianu* (Seronda, 2012).

La editorial Norte Sur Records es otro de los referentes que deben de tenerse en cuenta por su especialización en discográfica asturiana. Dentro de las diferentes obras que componen su catálogo *Avilés (1960-2002), espíritu de rock ‘n’ roll* (2002) de Béznar Arias; *No se salva nadie: crónica del pop-rock en Asturias (1979-1990)* (2007) de Rafa Balbuena; y *Sin miedo a ensuciarse: memoria del hardcore en Asturias* (2018) de Miguel A. García han sido las publicaciones consultadas para la realización de este trabajo.

Para comprender las características de la escena musical asturiana en las últimas décadas del siglo XX es necesario determinar el contexto general en el que se desarrolla. La aparición de la primera ola del punk británico y su eclosión en Euskadi a través del Rock Radical Vasco son influencias fundamentales en los ejemplos seleccionados, llegando a trazar una conexión directa con la realidad de otros territorios. La reconversión industrial también afecta al País Vasco, algo que, entre otros factores, ayudará a

comprender muchas de las cuestiones relacionadas. Para su estudio se han utilizado los trabajos de Christian Lahusen “The Aesthetic of Radicalism: The Relationship between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country” (1993); de Karlos Sánchez Ekiza “Radical Rock: Identities and Utopias in Basque Popular Music” (2013); y de Edurne Arostegui “Basque Radical Rock: The Punk Ethos in Basque Identity” (2019). Las publicaciones que se han empleado para abordar el estudio de la música punk de una forma general, serán comentadas en el apartado dedicado a las metodologías.

El contexto histórico se ha realizado siguiendo los estudios de Rubén Vega, profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Oviedo. Su trabajo especializado en procesos de desindustrialización y conflictos laborales cobra forma en publicaciones referentes como su tesis doctoral *Crisis industrial y conflicto social: Gijón, 1975-1995* (Trea, 1998). También se pueden destacar algunos de sus artículos como “Déclin industriel et résistances uvrières dans les Asturies depuis les années 1970” (2010); “Cerrando el círculo. Eventualidad, reconversión y defensa del empleo en el astillero Naval Gijón (1975-2009)” (2012) o “Arden las calles: movilización radical y luchas por el empleo en Naval Gijón” (2017), para concluir con “Sounds of Decline: Industrial echoes in Asturian music” (2020) donde realiza un detallado análisis textual en diferentes géneros de la música asturiana, ejemplos que se caracterizan por mostrar un relato marcado por las consecuencias del declive industrial.

2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La metodología planteada para el desarrollo de este trabajo se basa en el análisis de publicaciones académicas que permiten abordar el estilo rock y el género punk al que pertenecen los casos seleccionados. Para realizar un análisis desde una perspectiva musicológica se ha tenido en cuenta el estudio de Allan Moore *Rock: The Primary Text* (1993). En él, Moore considera que hay que aproximarse al estudio del rock definiéndolo como estilo. Realiza un examen detallado sobre el rock, teniendo en cuenta aspectos que difícilmente se pueden ilustrar, como la técnica e interpretación, o información sobre las relaciones entre el compositor, la música y su público (Moore, 1993).

Con respecto a las cuestiones relacionadas con armonía, melodía y ritmo, resultan válidas las herramientas de la musicología analítica convencional, siendo fundamental la aplicación de los enfoques históricos, políticos y sociológicos (Moore, 1993: 6). Aunque no pueda crearse una definición cerrada, en el rock hay formas particulares de articular los sonidos musicales que son comunes a todas sus manifestaciones y que permiten

pensarlo como tal. El rock se compone, a nivel sonoro, en cuatro planos básicos o estratos (*layers*), definidos por la instrumentación: rítmico (batería y percusión); frecuencias graves (bajo); frecuencias altas (voz y otros instrumentos); y frecuencias intermedias (guitarra), destacando el papel principal que posee este último instrumento dentro del estilo (Moore, 1993).

Por otra parte, destacan las contribuciones del musicólogo Richard Middleton, quien ha escrito influyentes trabajos en el campo de las músicas populares urbanas desde el clásico *Studying Popular Music* (1990). Para Middleton, cualquier enfoque de la música que pretenda contextualizarla como expresión y práctica cultural debe situar en primer plano la idea/mito de la autenticidad: la propia verdad de la experiencia cultural se convierte en el criterio principal para articular su legitimación (Middleton, 1990: 27).

En la misma línea, Allan Moore sintetiza diferentes puntos de vista sobre cómo se construye la autenticidad en las músicas populares urbanas en su artículo “Authenticity as authentication” (2002). Moore explica que en los discursos de autenticidad a menudo confluyen tres aspectos de lo que se entiende por “ser un artista”, y diferencia tres categorías: 1) autenticidad en primera persona —tipología ligada a la no-mediación, propia de géneros como el *folk*—; 2) autenticidad en segunda persona; y 3) autenticidad en tercera persona —la que se encuentra en un acto que es juzgado como legítimo por una comunidad en particular. El estudio de los discursos elaborados a través de la música será la base principal de este trabajo.

La influencia de la música punk es evidente en los grupos seleccionados, tanto en su discurso, como en su filosofía, estética y variantes musicales, por lo que el trabajo *One chord wonders: power and meaning in punk rock* (1985) de Dave Laing es una propuesta metodológica válida para realizar un análisis similar de los grupos asturianos. Este estudio permite realizar una radiografía completa para comprender cómo se articularon y asumieron algunas características que predominan en el punk: estrategias de autenticidad distintas a las del rock contracultural de los sesenta, autogestión (*do it yourself*), preferencia por el discurso ideológico con connotaciones políticas, énfasis en ciertas actitudes (agresividad, provocación, etc.) y estéticas (vestuario provocativo resignificando objetos cotidianos, simbología, etc.) que terminan definiendo al punk como un movimiento, y a la vez, estilo subcultural, que recoge elementos de la contracultura y donde la fabricación de un estilo visual es fundamental (Hebdidge, 1979).

Por último, para el análisis de los elementos audiovisuales se ha seguido la propuesta de Eduardo Viñuela para el estudio del videoclip a través de la teoría del gesto

—que recoge de Richard Middleton en *Studying Popular Music* (1990)— aplicada en su trabajo *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado* (2009).

Con la intención de combinar estas metodologías para alcanzar un análisis exhaustivo, este trabajo pretende alcanzar los siguientes objetivos:

1. Conocer cómo se han reflejado y rearticulado los conflictos laborales que surgieron en Asturias durante la reconversión industrial a través de la música, prestando especial atención a la construcción del relato y a las influencias y estilos musicales predominantes.
2. Analizar los elementos visuales, la escena, el discurso y todo tipo de elementos paramusicales que se deben de tener en cuenta, destacando el papel fundamental que juegan las letras como vehículo de expresión ideológico.
3. Establecer una comparación entre las diferencias y similitudes en las estrategias y discursos usados por los diferentes grupos —autenticidad, legitimación, artificio, etc.—, que permita realizar una aproximación precisa a estas diferentes perspectivas.
4. Reflexionar sobre la importancia y la repercusión que la desindustrialización ha tenido en la construcción de las escenas musicales de Asturias. Para ello es necesario construir una cronología del rock en Asturias que permita conocer el desarrollo de este fenómeno a lo largo de las últimas décadas.

3. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOECONÓMICO Y MUSICAL¹

3.1 La reconversión industrial en Asturias: causas, desarrollo y conflictos laborales

El declive industrial que ha sufrido Asturias en las últimas décadas ha provocado unas consecuencias nefastas en su desarrollo socioeconómico. Desde el siglo XIX, la región mantuvo una larga tradición industrial concentrada principalmente en las actividades de minería y siderurgia, sectores que representaban un alto porcentaje de la población activa. La economía asturiana comenzó a experimentar los primeros síntomas de debilidad durante los años sesenta, una década marcada por los acontecimientos de la huelga minera de 1962 en pleno desarrollismo de la dictadura franquista. En un primer momento, estos efectos negativos fueron amortiguados por la fuerte presencia de la empresa pública en el sector secundario, pero la imposibilidad de hacer frente a los problemas heredados provoca que esta amenaza persista (Vega, 1998: 61-68).

Llegada la transición democrática son evidentes las consecuencias derivadas de la crisis del petróleo de 1973, pero la inestabilidad política que se vive en este momento hace que los planes de ajuste se pospongan. Será el gobierno socialista de Felipe González quien lleve a cabo las políticas de recortes más agresivas a partir de 1983. El impacto que generó durante la primera mitad de los años ochenta resultó ser más drástico de lo previsto, convirtiendo a Asturias en la comunidad más perjudicada por el declive en el sector secundario. Una recesión que arrasa con un tercio del empleo industrial tras la implantación de los primeros planes de reconversión, afectando seriamente a los sectores naval, siderúrgico y textil. Esta problemática surge en un contexto de excesiva dependencia de los sectores especializados, frente a la competitividad generada por el sistema capitalista con el abaratamiento de la mano de obra en otros países (Vega, 1998).

En la década de los noventa, el desmantelamiento del tejido industrial ya era más que evidente. La recuperación de la economía española resulta insuficiente para paliar los efectos de una industria en estado crítico, que afecta de forma general a la minería, la siderurgia, al sector naval y otras actividades de menor presencia. Los índices de desempleo juvenil comienzan a forzar flujos de migración, generando un descenso en la población total. Una problemática demográfica que poco a poco irá empujando a la región hacia tasas de natalidad bajas y una población envejecida (Vega, 2010).

¹ Nota del autor: La versión en PDF de este trabajo contiene hipervínculos en los títulos de las referencias discográficas y videográficas para que el lector pueda consultarlos si lo desea.

Los planes de reconversión tuvieron una respuesta contundente y organizada en asambleas por parte del movimiento obrero asturiano. Las amenazas de cierre y despido obligaron a que las plantillas de trabajadores se organizaran a través del sindicalismo para paralizar los efectos de las políticas y exigir el cumplimiento de sus demandas. Las negociaciones estaban ligadas a tácticas de presión basadas en la acción directa, siendo habituales los encierros, cortes de carreteras, barricadas de neumáticos e intensos enfrentamientos con la policía que buscaban implicar al Estado y situar el foco de atención de la opinión pública. (Vega, 2017: 62-66) Entre los numerosos conflictos laborales que estallaron en los sectores afectados por la reconversión, cobraron especial relevancia los ocurridos en las empresas privadas Naval Gijón S.A (NAGISA) y Duro Felguera S.A, siendo estos casos los que se van a abordar en el desarrollo de este trabajo por trascender a la música asturiana.

Naval Gijón fue un astillero de la bahía gijonesa fundado en 1985 a través de los planes de reestructuración —nace de la fusión de la Marítima del Musel y el Dique de Duro Felguera—. Ante las escasas posibilidades de asegurar su continuidad, la situación del astillero estuvo marcada por una conflictividad constante protagonizada por los trabajadores afectados, quienes contribuyeron a prolongar la actividad laboral hasta el cierre definitivo en 2009 (Vega, 2017: 62-63).

Por otra parte, las políticas de reconversión también golpearon a la plantilla de Duro Felguera en la década de los noventa. En 1993, varios empleados de las filiales Felguera Melt y Felguera Construcciones Mecánicas radicadas en Barros (Langreo) ocuparon durante 52 días las dependencias del Ayuntamiento de Langreo para realizar una protesta contra el despido de 232 trabajadores que incluía huelga de hambre. En 1994 se llegó a un acuerdo a través de bajas voluntarias, prejubilaciones y readmisiones, pero hubo 39 empleados que quedaron bajo la responsabilidad del gobierno asturiano con la promesa de ser recolocados en empresas públicas en un plazo máximo de dos años. Ante la pasividad de la administración, cinco trabajadores de Duro Felguera protagonizaron un encierro en la torre de la Catedral de Oviedo el 23 de diciembre de 1996 para visibilizar esta protesta e involucrar a la opinión pública. El encierro duró 318 días y se desarrolló en dos turnos que llegaron a congregarse a un total de nueve trabajadores, abandonando uno de ellos la protesta a causa de una insuficiencia cardíaca (Balbuena, 2019).

Pero estos sucesos no solo tuvieron repercusión en la escena musical asturiana. En la década de los noventa, las cámaras de TeleGijón (TLG) captaban a Manu Chao, líder del grupo francés Mano Negra, en las instalaciones de los astilleros interesándose por la

situación de los trabajadores tras ofrecer un concierto en la ciudad². Por otra parte, el grupo vallecano Ska-P incluyó en su álbum *Planeta Eskoria* (RCA, 2000)³ la canción *Naval Xixón* dignificando el trasfondo de la lucha obrera que se mantenía en los astilleros. La banda madrileña llegó a participar en un festival de apoyo a los represaliados por el conflicto, celebrado en el pabellón central de la Feria Internacional de Muestras de Asturias en abril de 2001. Ese mismo año, mostraron sobre los escenarios una pancarta de apoyo a los trabajadores en cada concierto que ofrecieron de su gira europea (Álvarez, 2003: 66).

El conflicto de Duro Felguera llegó a establecer una estrecha conexión con el movimiento obrero de Euskadi. En abril de 1997, 250 sindicalistas vascos se trasladaron a Oviedo para participar en una concentración y mostrar su apoyo a los trabajadores cuando se cumplían más de cien días de encierro. Este vínculo cobra significado al tratarse de una región que también conocía las consecuencias de la reconversión industrial. La iniciativa de organizar un festival de apoyo el 20 de junio de 1997 en Arrasate (Mondragón), llevó a Dixebra a compartir cartel con grupos del rock radical y metal *euskaldun* como La Polla Récorde, Koma, Latzen o Pi Lt, con la intención de recaudar fondos para la lucha de los trabajadores asturianos (Álvarez, 2003: 50)⁴

3.2 Llegada del punk a España e influencias del *Rock Radical Vasco*

La primera ola del punk británico será fundamental para comprender las influencias musicales que nutren los ejemplos que nos atañen. La música punk emerge de las influencias del rock estadounidense a mediados de los setenta con una propuesta antitética a las bandas dominantes de rock progresivo. Este nuevo estilo musical rompía con los esquemas anteriores basándose en la sencillez de las estructuras armónicas y el uso de tempos rápidos. La técnica instrumental rechazaba el virtuosismo, abanderando la idea de que cualquier persona podía tocar un instrumento sin necesidad de poseer conocimientos musicales. Lejos de un resultado escueto, estas limitaciones se veían reforzadas por la intensidad de la puesta en escena. La rapidez y brevedad de las canciones generaban una

² Manu Chao en los disturbios de Naval Gijón en los años noventa: <https://youtu.be/vn-e2sGBRfk> (Consultado el 27-06-2022).

³ Ska-P – “Naval Xixón” (Planeta Eskoria, 2000): <https://youtu.be/AdcaFv5cU-s> (Consultado el 27-06-2022).

⁴ Ver: Ilustración 1 (Anexo). Concentración de un grupo de sindicalistas vascos en la Plaza de la Catedral. Cartel del concierto celebrado en Arrasate (1997) en apoyo a los encerrados.

performance energética, que daba forma a nuevas prácticas de baile como el *pogo* —en inglés *mosh*— ante la dificultad de realizarlo de una forma más convencional.

Entre las primeras bandas que surgen en Londres destacan especialmente los Sex Pistols como principales exponentes del género. Su actitud extremadamente provocativa rompió con todos los precedentes y pronto se erigió como modelo a seguir para el movimiento emergente. En aquel momento, Gran Bretaña se encontraba sumida en una profunda recesión económica, con un malestar social generado por cifras alarmantes en la tasa de desempleo. Sus letras se caracterizarán por un discurso cargado de nihilismo —“*No future for you*”— que abrazó el desencanto de la juventud británica. A pesar de que los textos arremetían contra la corona —“*God save the Queen, the fascist regime*”— y proyectaban una imagen caótica y destructiva —“*I want to be an anarchist, I get pissed, destroy*”—, los Sex Pistols dibujaban un discurso influenciado por el situacionismo — con el escándalo del dadaísmo como rasgo fundamental— y cuidadosamente diseñado por su representante Malcolm McLaren (Pérez, 2009). Las prendas llamativas con mensajes serigrafiados, los atuendos sadomasoquistas y la descontextualización de la esvástica del nazismo, fueron elementos clave para comprender el alto grado de provocación que perseguirá McLaren en un contexto marcado por el posmodernismo y el impacto que le habían causado las ideas del Mayo francés (Savage, 1991).

Paralelamente, la banda The Clash adoptará un planteamiento diferente a la hora de interpretar el género. Mantienen unas características estéticas muy similares, pero se posicionan con un discurso orientado hacia una visión izquierdista que arremete contra la precariedad laboral, el racismo, la represión policial o el imperialismo. Influido por la canción protesta de Woody Guthrie, Joe Strummer buscaba transmitir un discurso social e idealista que generase un impacto transformador en la audiencia. De esta forma, se sentarán las bases de una tendencia hacia el mensaje político en el punk que cada vez será más recurrente (Lynskey, 2011).

La promoción de su cuarto álbum *Sandinista!* (Epic, 1980) incluyó la única gira que trajo las actuaciones de The Clash a España, en tres fechas que se celebraron en Barcelona, Madrid y San Sebastián. La noche del 2 de mayo de 1981, The Clash saltaba al Velódromo de Anoeta consolidados como banda referente entre los grupos supervivientes de la primera ola británica, evolucionando musicalmente hacia un mestizaje de géneros —*reggae, ska, dub, rap, góspel, etc.*— que ampliaba su paleta sonora. Justo antes de comenzar la actuación, Strummer se dirigió al público en castellano para denunciar el trasfondo político de las huelgas de hambre que se estaban sucediendo

simultáneamente en Marinaleda e Irlanda del Norte⁵ —Bobby Sands, miembro del IRA Provisional y parlamentario británico moriría en esta protesta tres días después—. Así pues, The Clash se caracterizó por ser una formación concienciada que encabezó festivales para frenar el avance de la extrema derecha con el discurso xenófobo del Frente Nacional en Gran Bretaña —Rock Against Racism en Victoria Park (1978)—, adoptando una visión internacionalista que culminó con el apoyo de la Revolución Popular Sandinista de Nicaragua. Poco antes de su disolución definitiva como banda, será recordado el concierto benéfico ofrecido en 1984 en solidaridad con las huelgas de la minería sucedidas durante el gobierno de Margaret Thatcher (Pedelty y Weglarz, 2013).

La visita de The Clash a San Sebastián marcó un punto de inflexión en la escena musical vasca. Aquella noche fueron varios los músicos que acudieron al concierto y que más tarde formarían bandas influenciadas por su discurso a través del punk, el *reggae* y el *ska* como Hertzainak o Kortatu. Este acontecimiento desencadenó una serie de polémicas en la prensa regional sobre las posturas del nacionalismo más ortodoxo, que consideraban que la música rock era un instrumento colonizador norteamericano que suponía una amenaza para la cultura vasca como herramienta de alienación de masas (Sánchez, 2013).

En este contexto surge entonces un movimiento musical en Euskadi que aglutinaba a bandas emergentes y que en 1983 se bautizó como *Rock Radical Vasco* a través del diario *Egin*. A pesar de la diversidad que procuraron mantener estos grupos, la mayoría poseía unas características estilísticas bien definidas entre las que predominaba la música punk y otros estilos como el *reggae* y el *ska*. Esta escena emergía paralelamente en la primera mitad de los ochenta, coincidiendo con la implantación de las políticas de reconversión industrial, el plan ZEN (Zona Especial Norte) y la violencia de ETA y los GAL. El País Vasco se convirtió en caldo de cultivo de una música que reflejaba en sus letras los problemas a los que se enfrentaba una generación de jóvenes que tendrá que convivir con altas tasas de paro, problemas de drogadicción, orden social y violencia callejera (Arostegui, 2019).

⁵ «Buenas noches. Dedicamos este concierto a la solidaridad con nuestros campesinos muertos en Irlanda y Andalucía, tras la huelga de hambre en defensa de los trabajos y la verdad». Joe Strummer dirigiéndose al público, al comienzo del concierto ofrecido por The Clash en San Sebastián el 2 de mayo de 1981: <https://youtu.be/u1UL6ZdXU3U> (Consultado el 27-06-2022).

4. MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD LABORAL EN ASTURIAS: ANÁLISIS DE CASOS

4.1 Ilegales - *El norte está lleno de frío* del álbum *Todos están muertos* (1985)⁶

El primer ejemplo seleccionado para el análisis es de Ilegales, banda formada en 1981, que surge de las cenizas de proyectos anteriores y cobra protagonismo en la figura de Jorge Martínez. En la primera mitad de los ochenta, Ilegales se convierte en la banda asturiana con mayor repercusión a nivel nacional coincidiendo con el auge de la movida madrileña. Se trata de una época musicalmente marcada por la influencia de la *new wave* que sucedió a la explosión del punk. Jorge Martínez había desarrollado sus capacidades como intérprete en diferentes agrupaciones como Crack, Madson o Metálicos, y consigue plasmar hábilmente sus preferencias en el estilo que establece con Ilegales. A través una formación *power trio*, —Jorge Martínez a la guitarra y voz, Íñigo Ayestarán al bajo y David Alonso en la batería— configura un sonido diferenciado que destacaba por su solidez y contundencia rítmica, con gran presencia y ataque en el bajo (Balbuena, 2007).

La influencia del posmodernismo a través del punk será un rasgo evidente en el discurso de Ilegales. Sus letras abordan aspectos cotidianos con una gran crudeza, caracterizándose por poseer una gran carga irónica y crítica, en la que predominan temáticas como la violencia, las drogas o el sexo. La actitud de provocación heredada del punk será uno de los recursos más explotados por Jorge Martínez, quien pronto empezará a ser conocido bajo el pseudónimo de Jorge “Illegal”: «El escándalo vende. Los Rolling Stones se han dado cuenta. Quizá, antes de ellos, Elvis Presley. Los Sex Pistols lo han explotado bien e Ilegales no nos íbamos a quedar atrás»⁷.

Un ejemplo evidente se encuentra en la canción *¡Heil Hitler!* de su primer álbum *Ilegales* (Hi-Fi Electrónica, 1983), que, acompañada del uso de simbología fascista en las vestimentas, pretendía que el grupo se ganara el rechazo de los adeptos al rock sinfónico, al tratarse de un público influenciado por la contracultura y con ideas opuestas al fascismo: «La mayor parte de la gente que quería matarnos eran *hippiosos*, que son peores que los *hippies*, y se habían hecho muy dogmáticos; todo tenía que ser pensamiento único, vestimenta única... Se divisaba la izquierda esta a la que todo le molesta. Era muy mesiánico todo» (Jorge Martínez, en Vázquez, 2019: 110).

⁶ Ilegales - *El norte está lleno de frío* (*Todos están muertos*, 1985): <https://youtu.be/SFytDIqk1-A> (Consultado el 27-06-2022).

⁷ Intervención de Jorge Martínez en el documental *Mi vida entre las hormigas* (2017).



De izquierda a derecha: 1) Sid Vicious, bajista de Sex Pistols, adoptará las ideas de Malcolm McLaren y popularizará el uso de la esvástica en el punk. 2) Jorge Martínez y 3) “Willy” Vijande, de Ilegales, con estética punk y esvástica nazi.

Tras dos primeros discos que cosecharon un gran éxito en las listas de ventas —le sucedió *Agotados de esperar el fin* (Epic, 1984) con la incorporación de “Willy” (Guillermo) Vijande al bajo—, en 1985 editan *Todos están muertos* con el sello Epic. La portada del álbum se ilustró con una esquela y su título hacía referencia a las muertes que habían salpicado al entorno de la banda; una generación que comenzaba a verse devastada por las consecuencias de la heroína (Vázquez, 2019: 96). *El norte está lleno de frío* es el título de la canción que abre este tercer LP de Ilegales, cuya letra y música fue compuesta por el propio Martínez. El texto relata de forma descriptiva la tensión generada por los conflictos laborales que surgieron en pleno desarrollo de las políticas de reconversión industrial —algo que ya se había abordado en *Yo soy quien espía los juegos de los niños* (Ilegales, 1983) en referencia al verso “Diez mil obreros esperan en la plataforma de suicidio colectivo”—. La banda por aquel entonces se encontraba afincada en Gijón y fueron testigos directos de los disturbios protagonizados en el entorno de los astilleros: «En aquellos tiempos había movidas constantes en los astilleros, a veces no se podía salir de Gijón porque habían prendido fuego a los neumáticos. Era muy sencillo relatar aquello y tenía mucho interés punk»⁸.

“Una ola de carne en la playa / Una mancha de sangre en la cara
/ Tu padre tuvo ocho hijos / Y los ocho crecieron torcidos / En la
calle hay coches ardiendo / Los parados se están divirtiendo”.

Como se puede apreciar, la letra de la canción refleja fielmente la dura realidad que se vivía por entonces en el puerto de Gijón. El hecho de que no se sitúe la acción en una población concreta, permite que el receptor pueda identificar este relato con el de otras

⁸ Intervención de “Willy” Vijande en el documental *Mi vida entre las hormigas* (2017).

ciudades del norte que padecieron circunstancias similares —como pueden ser los conflictos que también llegaron con la reconversión a los astilleros de Vigo, Ferrol o Bilbao—.

“El norte está lleno de frío / Y siempre llueve en domingo / La policía está en peligro / Y siempre hay detenidos”.

En las entrevistas publicadas por Carlos H. Vázquez, Jorge Martínez confesaba haber participado en las manifestaciones del sector naval que desembocaban en enfrentamientos con la policía. En los disturbios se vivían situaciones de máximo riesgo con lanzamientos de objetos, quema de vehículos y detenciones: «La pelea en la calle era tremenda [...] aquello era la violencia máxima» (Jorge Martínez en Vázquez, 2019: 97). Unos altercados que se celebran de forma irónica en el texto —“los parados se están divirtiendo”, “me voy a jugar a la calle”—:

“Hay muchas pelotas de goma / Me voy a jugar a la calle / Un caso en el juzgado de guardia / Una mancha de sangre en la cara”.

A grandes rasgos, se podría decir que la letra está relacionada con la violencia y el desempleo, temas tratados recurrentemente en las canciones punk que coinciden con las categorías citadas por Laing en su análisis. Un concepto que se puede entender a través de las conclusiones a las que llega Dick Hebdige: “Los punks se apropiaron de la retórica de la crisis y la tradujeron en términos tangibles (y visibles)” (Laing, 1985: 43).

La grabación del álbum fue realizada en los estudios Eolo (Gijón) por René de Coupaud y Pedro Bastarrica, mientras que la mezcla corrió a cargo de Álvaro Corsanego en Torres Sonido (Madrid). Jorge Martínez participó en el proceso de producción, dedicándole especial atención, ante el descontento causado por el tratamiento que había recibido el anterior disco (Vázquez, 2019: 96).

El comienzo de *El norte está lleno de frío* se caracteriza por presentar una pequeña introducción de notas sostenidas en varias pistas de guitarra. El resultado es una atmósfera envolvente y disonante que desemboca en un caos sonoro de guitarras superpuestas. Así pues, el tema muestra una experimentación en la textura, combinando las posibilidades de las técnicas estereofónicas con efectos de distorsión y el uso del vibrato con trémolo en las guitarras. Se puede apreciar cómo estos elementos musicales simulan el sonido alarmante de una sirena, representando fielmente la tensión y el desorden que se vivía en las violentas protestas del sector naval.

La canción está compuesta en una métrica de 4/4 a un tempo de 88 negras por minuto. Se estructura sobre un *riff* principal en Mi menor —construido mediante el uso

de *power chords*— sobre el que realizan diferentes variaciones hasta alcanzar una progresión I-IV-I-V característica del *blues* de doce compases.

ESTRUCTURA	INTRO.	ESTROFA	ESTRIBILLO	SOLO	ESTROFA	ESTRIBILLO	CODA
ARMONÍA	I-IV-I-V	I-IV-I	V	I-IV-I-V	I-IV-I	V	I
MINUTO	0:00 – 0:50	0:50 – 1:11	1:11 – 1:22	1:22 – 1:56	1:56 – 2:17	2:17 – 2:31	2:31 – 2:50

Tabla 1. Estructura de la canción *El norte está lleno de frío* de Ilegales, donde se puede observar la armonía y el minutaje correspondiente. Elaboración propia.

♩ = 88

Introducción

Guitarra

Bajo

rasg.

sl.

Ejemplo 1. Transcripción de la introducción de *El norte está lleno de frío*, donde se pueden apreciar los doce compases que estructuran la canción. Elaboración propia.

En las estrofas se introducen figuras de larga duración que resuelven en un movimiento de corcheas descendente en los grados IV-III, entre el quinto y octavo compás. El *riff* principal se transporta desde la tónica al IV grado y cuando llega al IV grado en el estribillo se presenta en el V grado, concluyendo con un movimiento ascendente VII-I que termina con una reiteración de V en el salto de octava.

En la sección rítmica, la línea del bajo contribuye a reforzar la armonía con la repetición de la tónica en semicorcheas. La percusión marca un ritmo sencillo y constante, basado en la alternancia de caja y charles en la batería. Solo se producen redobles en algunos cambios entre secciones, o en momentos muy puntuales en los que la guitarra y el bajo ejecutan valores de redonda. Los finales del compás son acentuados por los platillos, coincidiendo con las figuraciones en corchea.

La importancia del *power chord* como elemento constructivo es evidente, contribuyendo a generar densidad en la textura, algo que se refuerza con el uso de los efectos ya mencionados. La utilización de valores de larga duración permite dejar más espacio a la voz cuando se incorpora en la estrofa. Este primer pulso se corresponde con una blanca con puntillo en la guitarra, nota que favorece una mejor coordinación entre la voz y el instrumento de Jorge Martínez, contribuyendo a que la letra pueda percibirse con mayor claridad. Dichas notas tienden a generar disonancias por un abundante efecto de vibrato, una técnica que se consigue accionando la palanca de trémolo que poseen en el puente las guitarras de tipo *Stratocaster*.

La mezcla posee una distribución central y uniforme en todas las pistas. Este orden se rompe con la llegada del solo, momento en el que se entremezclan varias guitarras en la panoramización a través de los canales izquierdo y derecho. Esta experimentación con las técnicas estereofónicas cobra especial significado, ya que en este punto la canción alcanza su clímax de tensión y desorden, representando fielmente el ambiente que se vivía en los astilleros a través de recursos musicales.

Examinando el repertorio de Ilegales se puede hacer una interesante lectura ideológica a través sus letras, destacando el mensaje atemporal que se puede interpretar en canciones como *Tiempos nuevos, tiempos salvajes* o *Europa ha muerto*. A pesar de no perseguir un compromiso político que le haga adoptar una posición militante, Jorge ha destacado especialmente la influencia heredada del discurso del punk para abordar su propuesta: «Ilegales siempre ha tenido esa vocación anarquista y el espíritu del punk del “hágaselo usted mismo”. Aunque hemos pasado por multinacionales, nuestro sello ya estaba en los discos anteriores [Discóbolo Réconds] [...] a partir de 1987. Después decidimos recuperarlo como La Casa del Misterio [...] Nos proporciona libertad, aunque ha habido ofertas de multinacionales fuertes» (Vázquez, 2019: 142). Esta influencia queda reflejada en *Rebelión* (La Casa del Misterio, 2018), un álbum que recupera alusiones al obrerismo que se pueden percibir en la letra y en el videoclip del *single Si no luchas, te matas*⁹, en cuyo estribillo se integran consignas del movimiento libertario: “No queremos morir por la patria ni el rey, ni por dioses o diosas de alquiler”. Para la promoción de este trabajo se retrataron en el interior de la Factoría de Nitrastur de La

⁹ *Si no luchas, te matas* del álbum *Rebelión* (La Casa del Misterio, 2018): <https://youtu.be/vgwWBs4VEuI> (Consultado el 27-06-2022).

Felguera, una imagen que refleja la decadencia del sector en una identificación con el pasado industrial¹⁰.

La celebración de eventos en solidaridad con los trabajadores afectados por los recortes fue una práctica habitual durante esta época. Tanto en el entorno de Naval Gijón, como en el de Duro Felguera, se organizaron conciertos para recaudar fondos y en ambos casos se contactó con Ilegales para concretar su participación. El grupo mostró su negativa y la versión de Jorge Martínez alegaba falta de organización ante posibles pérdidas en la recaudación: «Una vez se empezó a organizar un festival a favor de los astilleros y nos llamaron, pero siempre que hacen esas cosas terminan haciéndolo como el culo y acaban perdiendo dinero. Les dije que no» (Vázquez, 2019: 97). En 1994 fueron anunciados en el concierto de Barros (Langreo) y su presencia en el cartel no estuvo exenta de polémica, puesto que la actuación fue cancelada a última hora debido al desacuerdo con los horarios asignados:

«Lo que pasó con el festival es que todos los grupos que no son nadie son horripilantes y quieren tocar antes que tú para que los vean. ¿Pero cómo pueden hacer esperar a la gente hasta las cinco de la mañana, si en realidad no tienen ningún interés y no van a durar ni dos días esas bandas? [...] En esas condiciones no se puede tocar, yo no quiero hacer ese tipo de cosas». (Jorge Martínez, en Vázquez, 2019: 97).

La relación de Jorge Martínez con otras formaciones musicales siempre ha estado condicionada por el carácter provocador que adopta como líder de Ilegales. En referencia a la efervescencia musical que se vivía en Gijón en los años noventa, Jorge arremetía contra las bandas que habitualmente se categorizaban bajo la etiqueta “Xixón Sound” alegando falta de conciencia de clase en su discurso, a pesar de que grupos como Penélope Trip o Cactus Jack participaban en los festivales en apoyo a los trabajadores que Ilegales rechazaba:

«Cuando llegó el Xixón Sound ya había desaparecido toda la escena, cuando se puso en valor en El País y la prensa le prestó atención [...] Parecía que habían olvidado todo esto de los astilleros y las manifestaciones de los años ochenta, entonces El País, que es un amante del PSOE, empieza a hablar de lo guay que es toda esta gente del Xixón Sound, que tiene un discurso vacío» (Jorge Martínez, en Vázquez, 2019: 57).

¹⁰ Ver: Ilustración 2 (Anexo). Fotografías promocionales de Dixebra (*Tiempos modernos*, 2013) e Ilegales (*Rebelión*, 2018) en el interior de la Factoría de Nitrastur en La Felguera.

4.2 Dixebra - *Nun llores del álbum Dieron en duru (1997)*

La *llingua* asturiana encontró un espacio propio en la música rock gracias a la trascendencia que tuvieron los aportes de Dixebra y Los Berrones, bandas procedentes de Avilés y Laviana, cuya actividad musical se inició de forma simultánea en 1987. Hasta entonces, los antecedentes vinculados al rock en asturiano se limitaban a formaciones con trayectorias muy breves que habían comenzado a aparecer a finales de los setenta, tras el apogeo que había logrado el Nueu Canciu Astur con el *Surdimientu*. Grupos como Asturcón (1978-1981), Renacencia (1979-1981), Güextia (1985-1990) o Karne Antisocial (1985-1988) sientan las bases de la *llingua* como vehículo de expresión en el rock, pero no terminan de consolidarse dentro del panorama musical de la región (Elipe, 2021: 185-198). Esta situación comienza a desdibujarse con la propuesta planteada por Dixebra y la labor que desarrollarán sus miembros a través de la edición discográfica de música asturiana bajo el sello L’Aguañaz.

Dixebra surgió en la comarca de Avilés gracias a la iniciativa de sus impulsores Xulio “Xune” Elipe (voz) y Cesáreo García “Maniegu” (guitarra), dos activistas que contaban con una dilatada experiencia en plataformas y proyectos culturales de reivindicación lingüística —Conceyu Bable, Arfueyu, L’Esperteyu... además de conducir programas de radio y espacios de prensa afines—. A través de esta actividad radiofónica, estrecharon contacto con el punk británico y su influencia estatal presente en los grupos de Rock Radical Vasco. En esta escena destacaban bandas como Hertzainak, Kortatu, Zarama o Baldin Bada, que empleaban el euskera para expresar mensajes reivindicativos dentro de un contexto muy semejante al de los barrios obreros en Asturias afectados por la reconversión industrial, la violencia de las protestas, los índices de paro y las consecuencias de la drogadicción. Procedentes de familias de clase trabajadora, Elipe era hijo de un maquinista naval e ideológicamente estaba vinculado al nacionalismo asturiano, mientras que César abrazaba una tendencia anarquista y su padre era empleado de la Empresa Nacional Siderúrgica (ENSIDESA) (Álvarez, 2003: 14-15).

«Yo jamás he visto en mi vida movilizaciones mayores que las del naval, la minería y la siderurgia de aquellos años. Mientras en Madrid todo era una fiesta y las drogas eran guays, en Euskadi y también en Asturias, aquellos años y la propia droga se vivían como drama. Inevitablemente, la traducción musical tenía que ser distinta [...] A mí como asturiano que veía todos los días cortes de carreteras, encierros, manifestaciones, enfrentamientos con la policía, despidos, barricadas, etc., ¿cómo no me iba a influir más aquello, cuando, para encima, muchos de los vascos cantaban en euskera y defendían unas ideas parecidas a las mías? Estaba clarísimo» (“Xune” Elipe, en Batalla, 2018).

Estas circunstancias sirvieron para cimentar un proyecto musical comprometido con la realidad sociopolítica y lingüística de Asturias a través de su perspectiva ideológica: «somos xente d'izquierdes que tenemos na reivindicación llingüística una llucha social» (Dixebra, en Álvarez, 2003: 15). Dixebra pretendió reforzar este concepto descontextualizando la gaita asturiana e incorporándola a su plantilla instrumental, influenciados por las bandas de rock celta que proliferaban en otras naciones del arco atlántico. La propuesta contribuía a construir un puente entre los seguidores de la música rock y los adeptos al asturianismo, un aliciente que se corresponde con lo señalado por Malcolm Chapman en su estudio sobre celtismo en referencia a los objetivos de recuperación lingüística y autonomía política: «La música proporciona una entrada a las prácticas y sentimientos de pertenencia étnica para aquellos cuyo compromiso es pequeño y que requieren entretenimiento más que esfuerzo» (Chapman, 1997: 36).

Tras completar su alineación con músicos procedentes de círculos cercanos, debutan sobre los escenarios en la programación del Primero de Mayo de 1987, evento que fue organizado por la Corriente Sindical d'Izquierda en el Muséu del Pueblu d'Asturies de Gijón (Elipe, 1996: 101) «Fuimos seguidores estrictos de las dos grandes máximas del punk, que eran que no hacía falta saber música para subirse a un escenario y que se aprendía a tocar en los propios conciertos» (“Xune” Elipe, en Batalla, 2018).

La banda comienza a ser habitual en los carteles de concursos y festivales, y la grabación de las primeras maquetas les proporciona un espacio de difusión en las radios libres. Después de sufrir diversos cambios en la formación, en 1990 publican su primer álbum *Grieska* bajo la edición de Fonoastur —sello fundado en 1987 por Lisardo Lombardía, quién realizó las labores de producción—. El título escogido alude al conflicto y estiliza el término *griesca* para hacer un guiño al género musical *ska* que se pone en práctica; un recurso que también se repite en el tema homónimo y en canciones como *Skandalera* —en referencia a la Plaza de la Escandalera de Oviedo como epicentro del poder económico y lugar habitual en la convocatoria de manifestaciones—: «Somos radicales dende'l momentu en que dicimos les coses abiertamente. Vemos agresiones a la cultura y a la identidá asturiana, y lo qu'intentamos facer ye precisamente contrarrestar eses agresiones» (Elipe, 1996: 107).

El álbum refleja el comienzo de la identificación de Dixebra con el declive industrial de Asturias, una señal que acompañará a la banda a lo largo de toda su carrera. Para ilustrar la portada, se escogió un diseño de Ástur Paredes en el que aparece representada la fábrica de ENSIDESA en un ambiente lúgubre y decadente que envuelve

al poblado de Llaranes. A través de las letras de César “Maniegu” se narran situaciones de problemática social como la drogadicción, la marginación de los barrios obreros y la crisis de los astilleros —en el collage de la portada también se puede identificar a un trabajador naval armado con un *gomeru*—. Estos textos cargados de ironía realizan una denuncia social desde una inclinación nacionalista, un intento de rechazar el panfletarismo del mitin político que Elipe matizará después: «En les lletres es verdad que nosotros siempre buscamos más la ironía que el enfrentamiento, la reflexión más que la consigna» (Gea, 2017). Esto se puede percibir claramente en los versos de *Rapaza Nacionaliega*: “Toes quieren lo mesmo, garrar mio cartera, nun saben que m'echen mañán d'Ensidesa”. En referencia al pensamiento ideológico que articula la identidad de la banda, declaraban: «Dixebra como grupu nun tiene una ideoloxía única. Ente los cinco que formamos la banda hai anarquistes, comunistes y nacionaliegos. Lo que ta claro ye que somos xente d'izquierdes comprometío col nuesu país. Nós facemos la nuesa propuesta y con ella caún que piense lo que-y pete» (Álvarez, 2012: 23).

En 1992, a iniciativa de “Xune” Elipe, Fernando Rubio y Piedad Gutiérrez, fundaron el sello independiente Discos “L’Aguañaz” con la intención de vincular el futuro de Dixebra a los procesos de autogestión y servir de apoyo para la edición de otras referencias discográficas de música asturiana (Álvarez, 2012: 24). Con esta marca editaron su segundo disco *¿Asturies o Trabayes?* (L’Aguañaz, 1993) que estuvo condicionado por un sonido más distorsionado en las guitarras tras la salida de César “Maniegu”. El título de este trabajo muestra de nuevo la carga irónica que empleaba la banda para denunciar las altas tasas de paro que se estaban alcanzando en Asturias por la crisis de la reconversión.

A las temáticas habituales se le añaden otras que abogan por el ecologismo o el antimilitarismo, algo a destacar, ya que Dixebra fue una banda habitual en los festivales benéficos en apoyo a los movimientos de insumisión militar durante la década de los noventa. Las influencias del punk están presentes en el disco —el tema *Nun Puxa* es una versión de *God Save The Queen* de Sex Pistols, adaptada a la situación política asturiana que se vivía tras el escándalo del *Petromucho*— (Álvarez, 2003: 31-34). La cercanía a lo que ocurría en Euskadi provocó un efecto de mimesis y el grupo se presentó como una banda de “Rock Radical Astur” en referencia al estilo musical que desempeñaban. Una etiqueta autoproclamada que no terminó de cuajar y que tampoco servía para categorizar las escasas propuestas que aportaba la escena asturiana:

«Aunque al principio nos parecía lógico que nos relacionaran con lo vasco, llegó un momento en que el tema pasó a ser muy fastidioso: entrevista, tras entrevista, siempre salía a relucir el tema, y a veces de manera un poco insultante. Recuerdo alguna crítica en la que se decía “Estos chavales, que van de vascos...” Oiga, vamos a ver, cantamos en lengua asturiana, sobre la realidad asturiana, con un instrumento asturiano y a veces metiendo melodías tradicionales asturianas. ¿De qué manera es eso de ir de vascos? Por otro lado, lo de radical de la etiqueta Rock Radical Astur también llegó un momento en que vimos que nos cerraba más puertas de las que nos abría y preferimos dejarlo en Rock Astur. Recuerdo que sacamos algún cartel que lo traía: “Dixebra: Rock Astur”. Aquello ya sonaba con la suficiente fuerza sin necesidad de la etiqueta de radical» (“Xune” Elipe, en Batalla, 2018).

El lanzamiento del tercer álbum *Apúntate a la llista* (L’Aguañaz, 1995) estará condicionado por la evolución letrística de la banda, que ya no contaba con las aportaciones de “Maniegu”. Así pues, comienzan a nutrirse de nombres propios de la literatura asturiana: poemas de Andrés Solar o textos de Manuel Asur y Nacho Fonseca son las propuestas escogidas para el álbum. A esto hay que sumarle las letras de Xandru Fernández, autor que establecerá una estrecha relación con los miembros de la banda, convirtiéndose en una figura clave para comprender la evolución que adoptará el mensaje de Dixebra a través la música.

El 1 de enero de 1994 se produce el levantamiento zapatista en el estado mexicano de Chiapas, una insurrección indígena heredera del pensamiento de Emiliano Zapata (1879-1919) que despertó numerosas manifestaciones de solidaridad desde la cultura popular. El éxito masivo que cosechaba el grupo norteamericano Rage Against the Machine sirvió de altavoz para las proclamas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), algo que Dixebra ya había reflejado en su tercer álbum a través de la canción *Zapatista*, cuya letra traza un mensaje internacionalista partidario de trasladar estas ideas a la realidad asturiana (Álvarez, 2003: 38). El ideario revolucionario cobraba protagonismo en la figura del Subcomandante Marcos, portavoz del movimiento indígena que aparecía caricaturizado en la portada de *Apúntate a la llista* tocando una guitarra. Se constituyó la Plataforma Asturiana de Solidaridad con Chiapas para realizar actividades de visibilidad y apoyo en la región, y en los conciertos de Dixebra comenzó a ser habitual la reproducción de discursos del EZLN (Álvarez, 2003: 48) mientras “Xune” vestía una camiseta con el rostro del Subcomandante.

Diferentes causas sociales como la insumisión militar, o la celebración de conciertos contra la pobreza, el paro y el racismo serán habituales en la agenda del grupo. La situación crítica de los astilleros encontrará también, en la organización de festivales musicales, una vía de financiación para sufragar los gastos derivados de la conflictividad

laboral. En su tesis doctoral *Crisis industrial y conflicto social: Gijón, 1975-1995*, Rubén Vega señala el impacto que generó, en julio de 1995, un festival celebrado en los astilleros que contaba con la participación desinteresada de multitud de bandas —entre las que se encontraba Dixebra—:

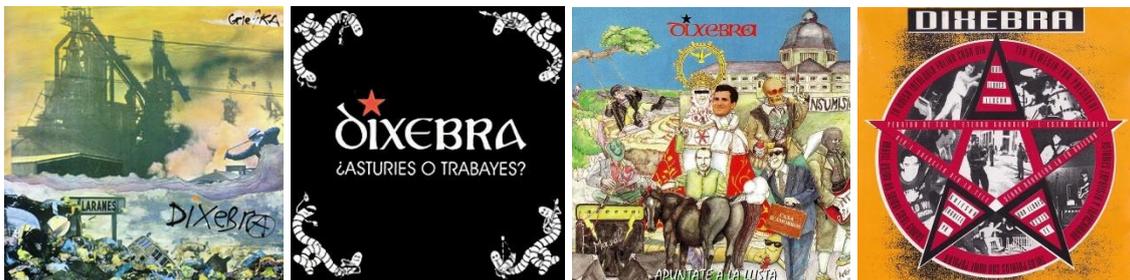
«Los jóvenes promoverán, al concluir las movilizaciones, una iniciativa consistente en la organización de un concierto de rock en el que intervienen diversos grupos locales, celebrado en el recinto del astillero. El objetivo es recaudar fondos con destino a la caja de resistencia, sufragar la reparación de los desperfectos ocasionados en los edificios de la zona y hacer frente a las posibles multas y fianzas de los detenidos, logrando una respuesta que se traduce en la venta de más de 1.600 entradas y la recaudación de cerca de un millón de pesetas» (Vega, 1998: 314).



Entrada del festival en apoyo a los trabajadores de Naval Gijón, celebrado en los astilleros el 29 de julio de 1995 con la participación de Dixebra y otras bandas afines, entre las que también se encontraban grupos de folk y del *Xixon Sound*. (Fuente: Elipe, 1996: 109).

La lucha del sector naval cobrará protagonismo en el repertorio de Dixebra a través de varias canciones. Entre ellas destaca *Dime cómo ye* (*Sube la marea*, 2002), que cuenta con la participación de Evaristo Páramos (La Polla Records) y recoge, en una letra escrita por Quique Faes, la mofa que popularizaron los trabajadores de Naval Gijón para dirigirse a las fuerzas policiales a raíz de una anécdota producida durante los disturbios: “Mejuto, zoquete, qu'olvides el tolete”. El encarcelamiento de los trabajadores del astillero y representantes de la Corriente Sindical d'Izquierda, Cándido González Carnero y Juan Manuel Martínez Morala, lleva a la banda a grabar el *single Cándido y Morala* en 2007. Esta adaptación de *Brenga Celta* (*¿Asturies o trabayes?*, 1992) con ritmos *reggae* servía para exigir la inmediata libertad de los sindicalistas, distribuyéndose en descarga digital gratuita a través de la web oficial del grupo. El cierre de Naval Gijón se materializará el año que Dixebra publica su álbum *Amor incendiariu* (L'Águañaz, 2009), en cuyo tema homónimo se narra la historia romántica de una pareja que se lamenta ante un futuro sin barricadas en los astilleros: “Agora que retiren a los de la naval, ¿cómo nos arreglaremos? ¿aú diremos a quemar?”.

El conflicto de Duro Felguera dará título al cuarto disco *Dieron en duru* (L'Aguañaz, 1997) que fue grabado en el mes de mayo en los estudios ODDS (Gijón) bajo las directrices del músico guipuzcoano Kaki Arkarazo —guitarrista de las bandas Kortatu y Negu Gorriak, que acumulaba una extensa trayectoria realizando labores de producción—. La formación que grabó el disco fue “Xune” Elipe (voz), Fernando Rubio (gaita), Javier Rodríguez (bajo), Primitivo Abella (guitarra), “Fredí” Sánchez (percusiones) e Israel Sánchez (batería). A esta plantilla se le tienen que añadir los músicos de sesión que participaron en la grabación de arreglos, aportando coros, teclados e instrumentos de cuerda y viento, entre los que se encontraban músicos de formaciones como Tela, Balandrán, Lliberdón y Tejedor. Para la portada del disco, se escogió una estrella roja decorada con los títulos de las canciones y fotografías de los miembros de la banda en blanco y negro, y en el centro, se puede identificar a un manifestante tocando la gaita frente a varios policías que acordonan el Registro de la Delegación de Defensa en Oviedo. El diseño visual abandona la influencia celtista de los trabajos anteriores y opta por un collage que combina recortes de prensa de estética punk con tipografías de corte soviético.



Portadas de los cuatro primeros álbumes de Dixebra: *Grieska* (1990), *¿Asturies o trabayes?* (1992), *Apúntate a la llista* (1995) y *Dieron en duru* (1997).

Este disco supuso una evolución notable en el estilo de Dixebra, resultando una producción muy cuidada con un sonido más contundente que mezclaba elementos del punk, el folk, el rap y *rock* duro. La banda rescató temas de su primer trabajo como *Grieska* y *Tolos cartelos* junto al trabalenguas *Xuacu Xinta Xorra* escrito por Karne Antisocial, para ofrecer nuevas versiones que se ajustaban a los cambios estilísticos. El álbum lo completaron trece canciones entre las que había textos de Pepín Quevedo, Toli Molina y Gabriel Celaya. La antimonárquica *Maizón* apareció acreditada como “anónimu popular asturianu, sieglu XX” y Xandru Fernández aportó las letras de *Esto ye Asturies*, *Xente* y la emblemática *Indios*, canción que se convertirá en un tema demandado en el repertorio de Dixebra por su visión internacionalista.

Entre las canciones firmadas por la banda, destaca *Nun llores* como tema principal que articula el concepto del álbum. Este tema sirvió para denunciar la situación que estaban sufriendo los encerrados en la torre de la Catedral de Oviedo; un conflicto que venía precedido por los hechos ocurridos en 1993 en el Taller de Barros (Langreo):

“Yera'l añu 93 / Daqué acababa d'españar / La griesca paecía ser
David escontra Goliat / Barricaes en Barros, torniellos, piedras y
palos / La fábrica ocupá, hai que pelear”.

La letra refleja con detalle aspectos que sucedieron en estas protestas, como la ocupación del espacio de trabajo o los enfrentamientos con la policía que provocaban lanzamiento de objetos y quema de barricadas. Compara la magnitud del conflicto entre trabajadores y patronal con el relato bíblico de David y Goliat, y hace referencia a las huelgas de hambre que se vivieron en el salón de plenos del Ayuntamiento de Langreo. Ante esta situación crítica, el mensaje aboga por una organización de apoyo mutuo entre huelguistas y simpatizantes que impulse el cumplimiento de las reclamaciones:

“Dempués vendrán les hosties per detrás / Pero aguanta en firme
la solidaridá / Fielga de fame, la llucha va p'alantre / Si la xente
apoya, vien de xuru la victoria”.

En los fragmentos correspondientes al pre-estribillo y estribillo, recogen el grito de los trabajadores en lucha y lo trasladan a un ámbito de difusión musical al convertir las proclamas en canción. Esto cobra especial importancia en el tratamiento del mensaje, ya que las consignas de los manifestantes arremeten con fuerza cuando se alcanza el clímax de la canción:

“Equí, dieron en duru / Duro Felguera, resistencia obrera”
“¡Nun Llores! ¡Llucha! / ¡Nun Llores! ¡Resiste!”

Otra estrategia de Dixebra es que se refieren al receptor en segunda persona y emplean una terminología cuidadosamente seleccionada, algo que permite una rápida identificación en su público, apelando a las emociones y lanzando un mensaje de esperanza a través de la implicación colectiva en la causa obrera.

El tema generó un impacto notable en el panorama musical asturiano, siendo publicado en varios recopilatorios entre los que destaca el disco *L'Asturianu muévese* (L'Aguañaz, 1997) que se proyectó para que otras bandas del Estado realizaran versiones de su repertorio en *llingua* asturiana en favor de la reivindicación lingüística. “Xune” Elipe recuerda la trascendencia que tuvo *Nun llores* cuando tuvieron la oportunidad de ofrecer un concierto en la Plaza de la Catedral mientras los trabajadores permanecían en lo alto de la torre:

«Una de las grandes manifestaciones del Pautu pola Oficialidá y el Autogobiernu acababa en la Plaza de la Catedral y se puso un escenario grande para una serie de actuaciones [...] Era cuando estaban encerrados allí los de la Duro Felguera. Nosotros habíamos grabado el vídeo de *Nun llores* con ellos y todavía seguían allí. El *Nun llores*, que tuvo mucho éxito, estaba en plena efervescencia y entonces se nos ocurrió una cosa: pedimos un micro inalámbrico y se lo subimos a los trabajadores que estaban allí encaramados con una cesta amarrada a una cuerda que tenían para que les subieran cosas. Quedamos con ellos en que, en vez de presentar nosotros la canción, la presentaran ellos. Fue una cosa súper emocionante. Había mogollón de peña, y cuando dirigieron los focos hacia ellos y empezaron a dar el mitin... ¡Uf! Todavía se me respinga todo el cuerpo acordándome. Fue un momento muy, muy emotivo. Nosotros, cuando idealizábamos Dixebra, siempre teníamos la idea de que tenía que ser un instrumento de denuncia social, un altavoz de otras cosas. Y aquel día fue el día en que esa idea se materializó. Dixebra era aquello» (“Xune” Elipe, en Batalla, 2018).

La canción contó con un videoclip realizado por Pelayo Duarte y Javier Lueje para difundirse en los medios de comunicación¹¹. Este trabajo fue la primera referencia videográfica en el catálogo de Dixebra y se distribuyó con una portada similar a la del álbum. En ella se incluía una etiqueta de regulación parental sobre contenido explícito que parodiaba el modelo de la *Recording Industry Association of America* (RIAA), advirtiendo: “Avisu pa los pás: propaganda filosoviética”. Su emisión fue vetada por la dirección del Centro Territorial de Televisión Española en Asturias debido al contenido que reproducía (Álvarez, 2003: 51).

El videoclip comienza con una secuencia rodada en la Plaza del Humedal de Gijón, localización habitual en la convocatoria de manifestaciones. Allí se recrea una concentración en apoyo a los trabajadores despedidos y la multitud grita “¡Duro Felguera, resistencia obrera!”. La tensión en el ambiente es palpable y se refuerza en el lenguaje visual con planos inestabilizados que producen movimientos repentinos en la cámara. Los manifestantes agitan una pancarta y levantan los puños bajo la atenta mirada de la policía nacional. Con un gesto frío y desafiante, los antidisturbios proceden a cargar violentamente contra los manifestantes y acto seguido realizan las primeras detenciones. Un agente de paisano inmoviliza en el suelo a uno de ellos y en el cacheo le requisita una cinta de casete que portaba en el bolsillo trasero del pantalón. En un ambiente alborotado en el que suenan sirenas y se escuchan gritos e insultos que arremeten contra el papel represor de las fuerzas de seguridad, el agente se dirige a su coche para examinar el contenido de la cinta: se trata de la canción *Nun llores* de Dixebra, que comienza a sonar cuando se introduce en el reproductor.

¹¹ Dixebra - Videoclip de *Nun llores* (*Dieron en duru*, 1997): <https://youtu.be/kEbDtfjmWrQ> (Consultado el 27-06-2022).

La canción se construye en la tonalidad de Mi menor, sobre un punteo de guitarra que estructura un *riff* de dos compases en 4/4 —que en algunas ocasiones hace un giro al relativo mayor (Sol M)—. La interpretación de la voz se aproxima al recitado y marca un estilo en la forma de articular la métrica cercano al rap. La letra se ve reforzada por la aparición del *power chord* en el pre-estribillo, elemento que se ejecuta con notas sostenidas para dar más espacio a las consignas de letra, y así conseguir que la reivindicación se aprecie con claridad y contundencia.

♩ = 104

Estrofa

Dem- pués ven- drán les hos- ties per- de- trás pe- ro a- gu- an- ta en fir- me la so- li- da- ri- dá.

Fuelga de fi- me, la llu- cha va pa- lante (la llu- cha va pa- lan- tre). Si la xen- te a- po- ya, vien de xu- ru la victoria.

Pre-estribillo

Equi dieron_en_duru ¡Duro_Felguera! ¡Resistencia_Obrera!

Ejemplo 2. Transcripción de la estrofa y el pre-estribillo de *Nun llores*, donde se puede apreciar el uso del *power chord* para reforzar el protagonismo de las consignas. Elaboración propia.

En el videoclip, la canción comienza con un movimiento de *zoom* que se acerca rápidamente dentro del plano. Este movimiento de cámara va a ser la técnica más utilizada en el campo visual: la variación de la distancia focal permite fijar la atención en el objeto encuadrado y este recurso se refuerza al permanecer en sincronía con la música. Así pues, con la introducción del tema, la acción pasa a situarse en lo alto de la Catedral de Oviedo, lugar donde se encuentran encerrados los trabajadores de Duro Felguera, que cuelgan una pancarta de la fachada con lemas de resistencia.

La dinámica de las primeras secuencias se corresponde con la duración de cada compás. En primer término vemos a “Xune”, que viste una camiseta blanca con estrella roja, agitando el brazo hacia abajo mientras se apoya en el pie de microfonía, gesto que coincide con la acentuación del primer pulso: la batería marca en el platillo el comienzo de cada compás y los planos se intercalan para presentar al resto de miembros de la banda. Acto seguido, aparece una secuencia (imágenes de archivo) de la Policía Nacional golpeando la puerta principal de la Casa Sindical de Gijón. Estas imágenes se corresponden con un enfrentamiento en el que varios trabajadores se atrincheraron en el

edificio en 1995, y los golpes de la porra acompañan con las percusiones de la caja, que cobran protagonismo en el momento en el que se incorpora la plantilla instrumental. En este instante, continúan las imágenes de archivo de los disturbios del sector naval, que se intercalan con los planos en los que aparecen los componentes de Dixebra saltando al ritmo de la canción. Un policía persigue a un manifestante y lo derriba con un brutal golpe, justo cuando la letra menciona el pasaje de David contra Goliat.

Las imágenes que se suceden en el vídeo guardan una estrecha relación con la letra. Se trata de un videoclip narrativo, que alterna imágenes reales con otros recursos pensados para reforzar el contenido de la letra. La localización donde se encuentran los músicos está dominada por colores saturados entre los que predominan tonos azules sobre fondos oscuros. Hay poca uniformidad en el balance de las diferentes imágenes, y la iluminación resta definición en el apartado visual generando desorden cromático entre los planos del montaje.



Fotogramas extraídos del videoclip de *Nun llores*. De izquierda a derecha: 1) Javi apunta con su bajo como si portara un arma. 2) “Xune” realiza la misma acción con el pie de micro, simulando usar un lanzacohetes. Junto a él, un trabajador de Duro Felguera ejecuta un lanzamiento con *gomeru*. 3) Xune agita el puño en un concierto de Dixebra. Viste una camiseta con el rostro del Subcomandante Marcos (EZLN).

El gesto audiovisual cobra su máxima expresión en las escenas que la banda rodó junto a los trabajadores encerrados en la Catedral. Cuando la letra dice “Hai que pelear” al final de la primera estrofa, se introduce el pre-estribillo en versión instrumental y la cámara realiza un movimiento de *zoom* en el que se acerca rápidamente para encuadrar a un trabajador que sostiene un lanzacohetes. Coincidiendo con la siguiente repetición en el tercer compás, aparece Javi realizando un gesto en el que apunta con el bajo, simulando que su instrumento es un arma para defenderse. Esta expresión recuerda a una fotografía de Dennis Morris de 1977 que se convirtió en una de las más icónicas del punk: Sid Vicious —bajista de Sex Pistols— aparece retratado en blanco y negro y simula disparar a la cámara con una guitarra, empleando el mismo gesto que recrea Dixebra en el vídeo (ver Ilustración 3 del anexo). Al finalizar la siguiente estrofa, la cooperación entre

trabajadores y músicos se repite: vemos a “Xune” con el pie de micro colocado sobre el hombro como si estuviera portando un lanzacohetes y junto a él, un trabajador de Duro Felguera realiza un disparo con *gomeru*. Con esta expresión se estrecha el vínculo entre la conflictividad laboral y el contexto musical, a través de los utensilios e instrumentos que emplea cada grupo para dirigirse a un mismo objetivo.

Llegado a este punto, comienzan a alternarse imágenes que se relacionan con lo analizado hasta el momento. La banda continúa saltando al unísono en el estribillo y “Xune” tiende a marcar el ritmo de la canción con el brazo. Si se presta atención, en uno de estos planos correspondientes a un directo de Dixebra, se puede apreciar como viste una camiseta con el rostro del Subcomandante Marcos (EZLN). En esta ocasión, los movimientos corporales están perfectamente sincronizados con la entrada de los *power chords* en el pre-estribillo.

ESTRUCTURA	INTRODUCCIÓN	ESTROFA	PRE-ESTRIBILLO	ESTROFA
ARMONÍA	I - (III / I de Sol M) V-IV - (III / I de Sol M) / I-VII	I - (III / I de Sol M) V-IV - (III / I de Sol M) / I-VII	IV-III-IV-V IV-III-II	I - (III / I de Sol M) V-IV - (III / I de Sol M) / I-VII
MINUTO	0:00 – 0:30	0:30 – 0:49	0:49 – 0:58	0:58 – 1:17

ESTRUCTURA	PRE-ESTRIBILLO	ESTRIBILLO	SOLO	ESTRIBILLO FINAL
ARMONÍA	IV-III-IV-V IV-III-II	I-(III) / I-IV-I V-IV-V	I-(III)-II-VII-I	I-(III) / I-IV-I V-IV-V-I-(III-I)
MINUTO	1:17 – 1:26	1:26 – 1:44	1:44 – 2:21	2:21 – 2:39

Tabla 2. Estructura de la canción *Nun llores* de Dixebra, donde se puede observar la armonía y el minutaje correspondiente. Elaboración propia.

La estructuración mediante dos secciones principales de pre-estribillo (“Equí, dieron en duru, ¡Duro Felguera, resistencia obrera!”) y estribillo (“¡Nun llores!, ¡Llucha! ¡Nun llores!, ¡Resiste!”) hace que las consignas de reivindicación política cobren protagonismo y destaquen sobre otras partes a base de repeticiones. Esto se refuerza en la imagen visual mediante los movimientos de zoom que contribuyen a focalizar la atención: en el estribillo, vemos que aparecen los trabajadores sosteniendo una pancarta en la que se refleja escrito “Lucha” cuando la palabra se menciona en la letra. Del mismo modo, en “Resiste” vuelve a aparecer un plano similar al del comienzo el vídeo, enfocando con un movimiento de *zoom* a una de las pancartas que hay colgadas en la fachada de la Catedral.

En este punto se alcanza el clímax de la canción, precedido por unos movimientos ascendentes en la armonía que conducen al solo de gaita. Con la incorporación de este

instrumento a su plantilla, Dixebra articula una de construcción de autenticidad en el rock al poder vincularse con la tradición y el folklore asturiano. Esto se produce al descontextualizar el instrumento e integrarlo en otras prácticas, algo que en el vídeo se representa simbólicamente con la siguiente secuencia, en la que aparece Fernando Rubio, —gaitero de Dixebra— ejecutando en lo alto de la torre un solo excepcional que finaliza al grito de “¡Duro Felguera, resistencia obrera!”, mientras levanta el puño con gesto victorioso.

Si prestamos atención a los diferentes planos que componen el fragmento del solo, se pueden apreciar varias imágenes intercaladas en las que aparece un trabajador tocando la gaita de Fernando y compenetrándose con él. Este gesto contribuye a reforzar el sentimiento de unidad entre músicos y trabajadores, siendo partícipes unos de otros. Los planos correspondientes al último estribillo muestran al grupo en una actitud animada fomentada por el cambio de roles: los músicos se atreven a portar las armas de los huelguistas, y los trabajadores, interactúan con los instrumentos de Dixebra.



De izquierda a derecha: 1) Fernando levanta el puño en lo alto de la Catedral al concluir el solo de gaita. 2) Los cuatro trabajadores que permanecieron encerrados en el segundo turno sostienen una pancarta con el lema “Llucha”. 3) Mensaje de denuncia que figura al final del videoclip.

Al finalizar, aparecen los cuatro trabajadores del segundo turno sosteniendo la pancarta durante un emotivo silencio. Una voz *en off* narra el mensaje que denuncia la situación de los trabajadores encerrados y advierte que la lucha no decae: «Güei, fai 300 días que los despedíos de Duro Felguera tan encerraos na Catedral d’Uviéu amosando la galbana de los cabezaleros políticos por iguar esti inxustu allugamientu. 18-10-97».

Con *Nun llores*, Dixebra supo recoger el grito de desesperación de los trabajadores de Duro Felguera y transformarlo en un altavoz de reivindicación al convertir las proclamas en canción. El éxito de esta fórmula contribuyó a perpetrar la memoria colectiva en la sociedad asturiana, hecho que ha trascendido a la clase trabajadora al incorporar el estribillo de la canción como una consigna habitual en los movimientos sociales. “Xune” Elipe se refería así en una entrevista para *La Voz de Asturias* en 2017:

«Cuando vamos a les Cuenques y cantamos “Duro Felguera”, el conflicto ya pasó, pero queda en la memoria de la xente que foi un de los momentos cumbres de la resistencia obrera en Asturias y que sería un exemplu a seguir. Fundamentalmente, se trata de eso: de que nos reconozcamos comunitariamente. En este mundo de ahora tan sumamente individualizáu son necesarios este tipo de cuestiones. Les lletres de Dixebra falen de batalles perdíes la mayoría de les veces» (“Xune” Elipe, en Gea, 2017).

4.3 El *hardcore* político en Asturias (1990-2000): la generación del odio

La música *hardcore* nace en Estados Unidos a finales de los años setenta como subgénero del punk que eleva sus rasgos característicos a los niveles más extremos. Se trata de una música enérgica, que destaca por dar más importancia a las cualidades rítmicas sobre las melódicas, y en ella predomina el uso tempos rápidos para ejecutar compases con figuraciones breves y repetitivas. En la plantilla instrumental —compuesta por guitarra, bajo y batería— el resultado ofrece unas estructuras armónicamente planas que se construyen mediante *power chords* —acorde de quintas abiertas sin tercera— y se fuerza al máximo las cualidades que brinda la distorsión en el ámbito sonoro. Desde un punto de vista interpretativo, es habitual encontrarse que, en las formaciones de este género, el bajo se ejecute con púa para solventar pasajes rápidos con mayor ataque y la batería obtiene un especial protagonismo en la mezcla al tratarse de una percusión constante y contundente —pudiendo incluso incorporar un pedal doble en el bombo para reforzar el registro grave según el estilo—. Esta dureza suele remarcar mediante técnicas vocales que buscan una sonoridad agresiva como sería el canto gutural, acentuando, de esta forma, los rasgos heredados del punk a su mayor grado de expresión posible.

Las ciudades de Washington D.C., Los Ángeles o Nueva York albergaron las primeras escenas que suponen el punto de partida de una subcultura ligada al *hardcore*. El grupo Minor Threat fue uno de los referentes fundamentales para la creación de esta subcultura por su énfasis en la construcción identitaria. A través de su vocalista Ian MacKaye —que posteriormente alcanzará una notable trayectoria en Fugazi— se creó el sello independiente Dischord Records con el propósito de garantizar la autogestión del grupo —aplicando la filosofía *do it yourself*— y publicar otras referencias de la escena emergente. Vinculados al movimiento *straight edge*, en sus letras despreciaban el consumo de drogas y fomentaban posturas animalistas partidarias de prácticas vegetarianas o veganas. Esta conducta rompía con la faceta destructiva que predominaba en el punk y englobaba una visión radicalmente opuesta, que rechaza el nihilismo para llevar a cabo una implicación militante con el mensaje político que se pretende transmitir

(Andersen, en Pedelty & Weglarz, 2013). El resultado conseguido supone el desarrollo de una nueva subcultura que busca una revisión crítica de las actitudes personales como forma de empoderamiento frente a los valores imperantes en la sociedad occidental (Álvarez, 2021).

La escena del *hardcore* en Asturias se desarrolla a finales de la década de los ochenta y tiene en la banda gijonesa Intolerance su primer título discográfico con la publicación del EP *Aspectos humanos de la vida animal* (1992). A partir de entonces, proliferarán en la región diferentes agrupaciones que proyectan el desarrollo de una escena musical vinculada a la autogestión. El contexto tardío del *hardcore* que llega a Asturias favorece que las influencias musicales de estos grupos puedan ser mucho más variadas, nutriéndose de géneros que ya estaban asentados en otros países. Así pues, las primeras bandas asturianas citan referencias anglosajonas procedentes de Estados Unidos o Reino Unido —tanto del punk como del *hardcore*, y diferentes variantes del *heavy metal* como pueden ser el *thrash metal* o el *crossover*— además de la escena del País Vasco que se había desarrollado bajo la etiqueta de “Rock Radical”.

Tanto en el documental *La generación del odio: 25 años después* (2016) como en las páginas de *Sin miedo a ensuciarse: memoria del hardcore en Asturias* (2018), los miembros de Intolerance confiesan las premisas que impulsaron la formación del grupo. Su intención era configurar una propuesta que mezclara las influencias de los grupos británicos de música extrema con las letras del punk estatal, inspirados por el grupo Kortatu con su álbum *El estado de las cosas* (Soñua, 1986) en el que se abordaba el relato de la guerra civil española. Así pues, la perspectiva de Intolerance se enfocaba en continuar estas ideas y adaptarlas al contexto asturiano, recuperando temáticas históricas, narradas desde la épica, como la revolución de octubre de 1934.

El componente obrero fue un pilar fundamental en una escena que pronto desarrollará una corriente politizada al adaptar los cánones ideológicos del *hardcore* a la realidad asturiana. Mientras que localidades como Oviedo o Salinas acogieron una vertiente melódica que en sus primeros años estaba influida por las bandas extranjeras más populares del momento —hecho que se vio reforzado por las visitas de grupos como Green Day, The Offspring o NOFX a la región—, en otras como Gijón o La Felguera se asentaban formaciones que hacían hincapié en la búsqueda de un compromiso social a través de su música y el activismo político. En estos núcleos industriales se padecían las consecuencias que estaba generando la reconversión y los propios integrantes de las bandas eran testigos directos de ello. Miguel A. García —cantante y bajista de

Intolerance— recuerda, con asombro y pesimismo, cómo se percibía en su etapa de estudiante el conflicto de los astilleros de Naval Gijón desde el interior del C.F.P Revillagigedo:

«Naval Gijón vivía un conflicto laboral muy serio, con durísimas cargas policiales diarias, botes de humo y gente encapuchada que lanzaba cohetes y remaches a la policía desde lo alto de aquellas grúas. [...] Aquella era sin duda una situación delirante: mientras tú estabas allí intentando a duras penas aprender un oficio para desenvolverte en el futuro, quienes habían salido pocos años atrás de ese mismo colegio, llevaban puesto un pasamontañas y te mandaban apartarte cuando tiraban cubos de grasa desde lo alto de las grúas para que la policía, que aún vestía de marrón, no pudiese acercarse. Supongo que este tipo de cosas se metieron bajo la piel de todos nosotros» (en García, 2018: 21-22).

Por otra parte, en La Felguera los cortes de carreteras eran habituales durante el conflicto metalúrgico y los miembros de la banda Escuela de Odio, afectados por los mismos, optaban por colaborar con dichas acciones posicionándose detrás de las barricadas:

«Teníamos una influencia muy grande de la lucha obrera, porque nosotros crecimos en la Cuenca y ya desde chavalinos vimos todos los conflictos y estuvimos detrás de ellos. Cuando Escuela de Odio estábamos empezando, estaban los de Duro [Felguera] en pleno conflicto. Me acuerdo de ir desde La Felguera a Villa a ensayar en el bus más de una vez; parar el bus porque estaba la carretera cortada y bajar a hablar con ellos y quedarnos en la barricada... Eso nos marcó en el signo de identidad como grupo porque escuchábamos muchos grupos americanos o ingleses, pero a la hora de la verdad, la actitud era la de casa, la de gente de clase obrera, que eran los amigos, los vecinos que veías todos los días por el barrio». Intervención de “Pirri” (Escuela de Odio en García, 2018: 169).

La corriente del *hardcore* político vio crecer, a lo largo de la primera mitad de los años noventa, numerosas bandas que optaron por seguir esta línea: Escándalo Público, Strangis Guajes, Odio Visceral o Población Superflua, además de otras como las anteriormente citadas Intolerance y Escuela de Odio. La autogestión de espacios dedicados a la cultura alternativa y la *okupación* de locales de propiedad estatal, configuró un circuito de escenarios que trajo consigo la proliferación de bandas afines en la región. Un antecedente de estas prácticas había ocurrido en 1985 con la *okupación* del cuartel Alfonso XIII, en el barrio de El Coto, cuyas dependencias comenzaron a usarse como locales de ensayo para servir a diferentes formaciones musicales de Gijón. Posteriormente, destacaron espacios como la sala multiusos de La Coría, el Centro Social Anarquista (C.S.A) de la Casa Sindical de Gijón, el Club Juvenil de Villa (Langreo) o el C.S Gaviluetu en Avilés, que fueron testigos directos del auge de la escena *hardcore* en Asturias, alternando la organización de conciertos con encuentros con fines sociales y políticos.

Entre los anteriormente citados, diferentes fuentes destacan la importancia del C.S.A como el espacio que dotó al *hardcore* político de una infraestructura sólida en Asturias que permitió que la escena alcanzara su máximo apogeo durante los años que permaneció en funcionamiento. En 1994, los bajos de la Casa del Pueblo habían sido cedidos por la federación local de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) para que varios colectivos autónomos pudiesen llevar a cabo actividades con una perspectiva contracultural, entre las que se ofertaban charlas-debate, talleres, pases de vídeo, teatro, conciertos y locales de ensayo. A pesar de la repercusión social y económica que supuso para el entorno del sindicato, las discrepancias por el enfoque de la gestión provocaron su desalojo y cierre en 1998 (García, 2018). Un claro ejemplo de cómo se integraban todas estas actividades se puede apreciar en las jornadas de apoyo a los despedidos de Duro Felguera que tuvieron lugar en el C.S.A los días 22, 23 y 24 de mayo de 1997: comenzaron el jueves con la proyección del reportaje televisivo *El polvorín asturiano* (1997) realizado por Canal+ para el programa *24 Horas*; continuaron el viernes con una charla en la que participaron trabajadores de Duro Felguera y Naval Gijón; y para el sábado se celebró un concierto en beneficio de las cajas de resistencia con la participación de Odio Visceral y Población Superflua, grupos cuya actividad musical estaba ligada al centro social.



Arriba: Exterior del C.S.A en los bajos de la Casa Sindical de Gijón a mediados de los noventa. A la derecha: Cartel las jornadas de apoyo a los despedidos de Duro Felguera, celebradas en el C.S.A los días 22, 23 y 24 de mayo de 1997.



La búsqueda de la autenticidad es un elemento clave y definitorio para las formaciones que optaron por enmarcarse en este movimiento. Para los componentes de Intolerance, la edición de su primer EP en colaboración con el sello madrileño Fobia-Duros Sentimientos estuvo motivada por el hecho de que sus impulsores rechazaban el beneficio económico en favor de garantizar una difusión de la cultura *underground* que comulgara con los valores que compartían. El predominio de la filosofía *do it yourself*

heredada del punk, irá un paso más allá dentro del *hardcore* con estrategias anticomerciales que pretendían desligarse de los intereses económicos de la industria discográfica. Una práctica habitual es incluir en las portadas de los álbumes un aviso sobre el precio máximo de venta al público —un ejemplo sería “no pagues más de 150 pesetas”, como figuraba en *Aspectos humanos de la vida animal* (1992), en cuya contraportada aparecía el mismo precio equivalente en otras divisas orientado a advertir al público internacional—.

Estas posturas buscaban regular posibles especulaciones en el mercado discográfico y eran características, junto a otras de tipo *non-profit* que se oponían al lucro personal y optaban por vender los discos al precio de fabricación. En 1994, Strangis Guajes llegó a publicar su único EP homónimo con el sello independiente Víctimas del Progreso-Crímenes de Estado —proyecto que surge posteriormente a través de Ángel Andrés, responsable de Fobia-Duros Sentimientos— bajo esta perspectiva anticomercial. En Asturias este tipo de ediciones llegan posteriormente de la mano de “Uge” —guitarrista de Intolerance y Strangis Guajes— con la puesta en marcha del sello Don’t Belong, que adoptaba una posición de rechazo al CD al considerar que la industria discográfica encarecía los costes de producción, y se mostraban partidarios de que las cintas y vinilos continuaran siendo accesibles al público (García, 2018).

4.3.1 Escuela de Odio - Asturias arde del álbum *Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo* (2000)¹²

Escuela de Odio se convertirá en la banda de *hardcore* que mayor repercusión alcance dentro y fuera de Asturias desde su formación en 1993. Procedentes de La Felguera, configuran una primera alineación como trío con “Pirri” a la voz y al bajo, Iván a la guitarra y Rubén a la batería. Influenciados por las bandas clásicas de *hardcore* de los años ochenta, el cantante afirma —en una intervención del documental *La generación del odio: 25 años después* (2016)— que el EP homónimo de Minor Threat (Dischord, 1981) le supuso un punto de inflexión al despertar su interés por una subcultura que comenzaba a llegar a Asturias a través de catálogos y fanzines.

El debut de Escuela de Odio sobre los escenarios se produjo el 22 de enero de 1994 en la pista de Barros (Langreo), en el festival organizado en solidaridad con los

¹² Escuela de Odio – Videoclip de *Asturies arde* (*Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo*, 2000): <https://youtu.be/WN04XhdMEzA> (Consultado el 27-06-2022).

trabajadores en huelga de Duro Felguera. Su primera referencia discográfica llegará meses después con la grabación de una maqueta en los locales de la casa de la juventud de Sotrondio, iniciativa gestionada por el ayuntamiento de San Martín del Rey Aurelio. La posibilidad de editar un cassette sin coste económico permitió al grupo destinar su uso exclusivamente a fines promocionales, empleando estrategias anticomerciales en la distribución —en el dobladillo de la portada se advertía: “Esta maqueta no está a la venta. Si alguien te la quiere vender, róballa”— (García, 2018). Para la introducción del tema *Piedras de libertad* se incluyó un discurso extraído de una grabación en directo en la que se condenaba fuertemente la situación de los trabajadores en huelga, exigiendo públicamente responsabilidades: «Esta que vamos a tocar ahora habla de la lucha obrera, y se titula *Piedras de libertad*. Va dedicada a los trabajadores de Duro Felguera que están en esta situación por culpa de la postura hipócrita y fascista del gobierno y del terrorismo patronal, también»¹³.



Izquierda: Cartel del concierto en solidaridad con los obreros de Duro Felguera, celebrado en la pista de Barros (Langreo) el 22 enero de 1994. Este festival contó con la primera actuación de Escuela de Odio y una numerosa participación de bandas, entre las que se encontraba Dixebra. Ilegales canceló su actuación a última hora por desacuerdos con la organización.

Derecha: Libreto interior del álbum *El sueño de los que no duermen* (1998), en el que se puede apreciar el logotipo característico de la banda representando a un obrero con un *gomeru* y su identificación con el lema “la música como un arma de lucha”.

Escuela de Odio articula su identidad como grupo bajo las premisas del movimiento obrero. La situación patente en la cuenca del Nalón a principios de los noventa impulsó a los componentes de la banda a vincularse estrechamente a los movimientos políticos desde una perspectiva anarquista. La idea libertaria se encontraba presente en el mensaje de bandas de punk y *hardcore*, y esto cobraba especial significado en La Felguera,

¹³ Introducción al tema *Piedras de libertad* que se puede escuchar en el cuarto corte de la maqueta de Escuela de Odio (1994): <https://youtu.be/wHz-HwFbhBs?t=227> (Consultado el 27-06-2022).

localidad que cuenta con una tradición histórica vinculada al anarcosindicalismo que se consolidó con la actividad del Centro Obrero “La Justicia” a principios del siglo XX (Barrio, 1988: 50). Esto desemboca en una militancia declarada de miembros de la banda en organizaciones sindicales afines como la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) o la Corriente Sindical d’Izquierda (CSI).

A esto le sucedió la publicación del EP *La escuela del odio* (Xunca Réconds, 1994): «Las portadas de los discos llegaron sin doblar, así que tuvimos que darles forma una por una para poder meter el disco dentro. Luego, pegarlas con pegamento de barra y dejarlas con peso encima para que pegasen bien [...] Cada disco llevaba su trabajo, pero es que así salía mucho más barato, era puro *do it yourself*»¹⁴. El disco fue editado por Roberto —integrante de Escándalo Público— y dos años después llega un segundo EP titulado *La razón del pensamiento* (Fragment, Music, 1996):

«Ver a un punk en aquella época significaba radios libres, *okupaciones*, rebeldía... Hay una inquietud, y eso, unido a que está todo por hacer, crea un estatus muy bonito. En ese tiempo, con la actividad en Asturias de todos los conflictos con la reconversión industrial que estábamos sufriendo... Nos daba fuerza y parecía que nos íbamos a comer el mundo. La gente empezaba a ver el punk: unos venían por el tema de la anarquía, otros por la militancia de la izquierda... Era algo muy potente que estaba surgiendo y que nosotros éramos parte de ello»¹⁵.

En este tiempo, los cambios en la formación moldearon el grupo, incorporando a “Guti” en el bajo para dejar a “Pirri” únicamente como voz principal y cubriendo “Fonso” la sustitución en el puesto de guitarrista. Los anteriores trabajos habían sido grabados en los estudios ODDS de Gijón bajo la producción de Paco “Loco” —Juan Martínez en el caso del segundo EP—, algo que se repetirá con la publicación del primer LP *El sueño de los que no duermen* (Fragment Music, 1998). Las portadas —con la estética de tinta en blanco y negro característica de las publicaciones *hardcore*— guardan una estrecha similitud entre ellas, ya que a menudo aparecen representados diferentes estratos del poder social, económico y político, ejerciendo una posición amenazante sobre una minoría oprimida. La denuncia de la desigualdad social es evidente en las letras de canciones que abarcan diferentes temáticas, desde textos que articulan posturas contra el imperialismo o la tauromaquia, pasando por otros que abogan por la práctica de la acción directa. Obsérvese en las portadas de los discos cómo se representa a los poderes político, económico y social en actitud opresora, en un intento de articular conciencia de clase.

¹⁴ Relato de “Pirri” en el que detalla la elaboración D.I.Y del disco (en García, 2018: 216).

¹⁵ Intervención de Roberto (Escándalo Público) en el documental *La generación del odio* (2016).



Portadas de los primeros trabajos de Escuela de Odio: *La escuela del odio* (1994), *La razón del pensamiento* (1996), *El sueño de los que no duermen* (1998) y *Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo* (2000).

El segundo LP fue publicado en 2000 por Santo Grial, un sello independiente asturiano que organizaba el festival Derrame Rock y que había editado a otros artistas como Fe de Ratas o Los Berrones. En esta época las bandas más exitosas del *hardcore* comenzaban a firmar por discográficas nacionales y el momento de popularidad que atravesaba Escuela de Odio les sirvió para despertar el interés de la compañía. La posibilidad de fichar por una discográfica de esta magnitud les permitía alcanzar una mayor proyección en distribución y ventas, algo que desde la banda se veía como una contradicción con los principios de anticomercialidad que imperaban en la escena *hardcore*. La posibilidad de que una empresa ajena a estas prácticas se lucrara con el trabajo de la banda, era vista como una traición a sus ideas y un ataque a la autenticidad que articulaba el grupo:

«Nos ofrecían contrato y rollos en los que estábamos muy perdidos. Sabíamos que llevábamos una burrada de discos vendidos con Fragment y estábamos empezando a funcionar bien [...] Al llegar la oportunidad de Santo Grial hubo un debate complicado en el grupo, porque parte de la banda [...] quería quedarse solo en el canal del hardcore, en ese circuito. Hubo muchas conversaciones y discusiones acerca del camino a seguir e incluso ahí la banda corrió peligro porque en varios momentos llegamos a decir: “Mira, hasta aquí llegamos y lo mandamos a la mierda todo. Pero bueno, al final nos sentamos con calma, lo hablamos y dijimos: “Bueno, si ellos admiten nuestras condiciones, como lo de marcar el precio en los discos y seguir en nuestro sitio distribuyendo [...] Aceptaron esas condiciones y a partir de ahí empezamos a trabajar con ellos» (“Pirri” de Escuela de Odio, en García, 2018: 309).

En el mes de julio la banda grababa *Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo* (Santo Grial Records, 2000), un segundo LP que contó con la producción de Xavi Navarro en los estudios Locate 0 de Barcelona. La posibilidad de trabajar por primera vez con un productor especializado en música *hardcore* permitió a la banda exprimir al máximo un sonido que integraba elementos procedentes del *thrash* metal. El álbum salió a la venta con un precio máximo de venta de 1500 pesetas —informando también de su equivalencia en 9€ y 10\$ para el mercado internacional—. Debajo se puede

leer el lema “Música contra el fascismo”, acompañado de un símbolo de reciclaje en el que se introduce una esvástica en la papelera. El diseño propuesto para la portada siguió la línea habitual de los trabajos anteriores de Escuela de Odio, esta vez impreso a color, en el que se identificaba a José María Aznar frente a la Casa Blanca, junto a otras figuras relevantes del ámbito clerical, financiero y cargos policiales y militares.

El listado de canciones comienza con *Ejemplo n° 36*, un tema que trata sobre la guerra civil española y que es introducido por un discurso internacionalista extraído de la película *Tierra y libertad (Land and Freedom, 1995)* de Ken Loach. Para el tercer corte se eligió el *single Asturias arde*, cuya letra está escrita en asturiano y narra la conflictividad laboral que caracterizó a las luchas obreras de la reconversión industrial. Atendiendo al texto, se percibe una identificación de la región con su tradición histórica vinculada a las actividades de minería y siderurgia. Un declive que cobra forma con los procesos de desindustrialización y ante el cual se exigen responsabilidades a los cargos políticos y la patronal:

“Asturies obrera y dinamitera / Qué te tan faciendo, que naide se entera / Cíerrenos les mines, mafia carbonera / Cierren los talleres, mafia metalera / Fueu al Principáu, Fueu al Parlamentu / Asturias ta en llucha, Asturias se quema / ¡Asturies arde!, ¡Asturies arde!”

Como se puede apreciar, el texto realiza un llamamiento a la movilización, que recoge consignas de la calle y arremete contra una postura pasiva presente en la sociedad asturiana. El rechazo al fascismo también encuentra su espacio en la búsqueda de la identidad colectiva, algo que recuerda al dominio que tuvieron las alianzas obreras (UHP) durante los episodios trascendentales de la guerra y la revolución:

“Asturies obrera y dinamitera / Que te tan faciendo, que naide se entera / Fuera los fascistes, de la nuesa tierra / Caña al patrón, resistencia obrera / ¡Asturies arde!, ¡Asturies arde! / ¡La próxima visita, será con dinamita!”

La dinámica de la conflictividad cobra nombres propios en los casos particulares de Duro Felguera y Naval Gijón, haciendo referencia a la quema de *grilleres* [furgones policiales]¹⁶, levantamiento de barricadas y lanzamiento de objetos contundentes como

¹⁶ «Lo que más nos marcó de identidad como grupo fue lo que estaba pasando en ese momento: La Felguera estaba llena de policía por todos los sitios. Me acuerdo de que había una *grillera* [furgón] de policía en cada calle de La Felguera. Coincidió con el cierre de varias empresas, el conflicto de Duro Felguera, también el conflicto de Naval Gijón y eso nos marcó. Nos marcó hasta tal punto, que me acuerdo de que quedábamos para ensayar y después por la tarde íbamos a la manifestación. Después de la manifestación, batalla campal; a piedras con la policía, a correr

tornillos y artefactos pirotécnicos. Unas protestas violentas que sacudían a la realidad asturiana y que se identifican con el concepto de *grieska* que presentaba Dixebra en su primer álbum:

“Arde la Naval y Duro Felguera / Quemen les grilleros, corten carreteres / Vuelen los torniellos, lancen voladores / Astures ta en grieska, Asturias ye obrera / ¡Asturies arde!, ¡Asturies arde!”

Para la promoción de *Asturies arde* se realizó un videoclip que mezclaba imágenes de archivo de la conflictividad laboral con otras secuencias de la banda actuando en directo —en su mayoría, extraídas de la participación de Escuela de Odio en el V Festival Derrame Rock celebrado en el Estadio de Ganzábal (La Felguera) en julio de 2000—.

El tema está construido en la tonalidad de La menor a un tempo de 133 negras por minuto, y comienza con el sonido de una sirena estridente que alerta al oyente y lo sitúa en el contexto conflictivo. Este fragmento se corresponde en el videoclip con varias imágenes sincronizadas al ritmo de la música, entre las que destaca la secuencia de un encapuchado que realiza un *grafiti* del título de la canción estilizado con simbología anarquista. La plantilla instrumental —formada por guitarra, bajo y batería con doble pedal de bombo— se incorpora de forma simultánea en cuanto deja de sonar la sirena, realizando un movimiento entre los grados I-V-III-II (en el primer compás) y I-V-VI-IV (en el segundo compás) que cimentan la base armónica sobre la que se construye la canción. Las imágenes se intercalan rápidamente al ritmo de la música cuando alcanzan el tercer y cuarto compás a través de la reiteración de corcheas.

ESTRUCTURA	INTRO.	ESTROFA	ESTRIBILLO	ESTROFA	ESTRIBILLO
ARMONÍA	I-V-III-II I-V-VI-IV	I-V-III-II I-V-VI-IV	I-V-VI-IV-V	I-V-III-II I-V-VI-IV	I-V-VI-IV-V
MINUTO	0:00 – 0:26	0:26 – 0:47	0:47 – 0:55	0:55 – 1:17	1:17 – 1:31

ESTRUCTURA	PUENTE	ESTROFA	ESTRIBILLO	CODA
ARMONÍA	En Mi m: I-VII-VI-V-II I-VII-VI-V + En Sol M: Fa5 (VIIb) - Sol5 (I) + En La m: Sol5 (VII) - La5 (I)	I-V-III-II I-V-VI-IV	I-V-VI-IV-I	I-V-VI-IV IV-(III-II)-I
MINUTO	1:31 – 2:00	2:00 – 2:21	2:21 – 2:36	2:36 – 3:16

Tabla 3. Estructura de la canción *Asturies arde* de Escuela de Odio, donde se puede observar la armonía y el minutaje correspondiente. Elaboración propia.

unos a un lado y otros a otro... Auténticas batallas campales en medio del pueblo» Intervención de “Pirri” en el documental *Asturies D.I.Y* (Sergio Garai, 2013).

El videoclip es narrativo con imágenes realistas, cuyos planos visuales están estrechamente relacionadas con el significado de la letra: cuando la letra menciona “mafia carbonera”, se suceden imágenes en las que se identifica a un grupo de personas como responsables del cierre de las minas —posiblemente representantes políticos o miembros de la patronal—, mientras que una secuencia de las intervenciones policiales coincide con el verso “fuera los fascistas, de la nuestra tierra”. La identidad colectiva cobra especial significado en el mensaje audiovisual, tomando como ejemplo la unidad de la lucha obrera que es rearticulada a través del vínculo que mantienen los músicos de la banda con su público. Una audiencia que muestra una actitud agresiva, poniendo en práctica bailes multitudinarios de expresión corporal como el *pogo*, que requieren una coordinación grupal para ejecutarse de forma óptima.

♩ = 133

Introducción

Estrofa

9 As- tu- ries o- bre- ra y di- na- mi- te- ra qué te tan fa- cien- do que nai- de se en- te- ra
 10
 11
 12
 13 cie- ren- nos les mi- nes ma- fia car- bo- ne- ra cie- ren los ta lle res ma fia me- ta le ra
 14
 15
 16
 17 fueu al principáu fueu al parlatu Asturies ta en llucha Asturies se quema
 18
 19
 20

Estrillo

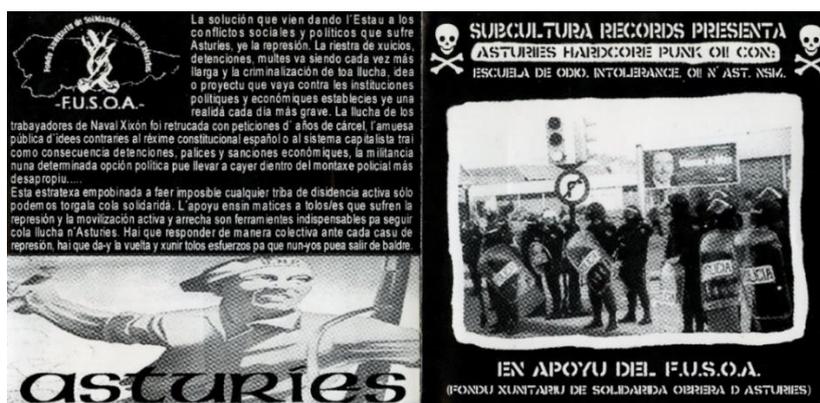
21 ¡As- tu- ries, ar- de! ¡As- tu- ries, ar- de! ¡As- tu- ries, ar- de! ¡Asturies! ¡Ar- de!
 22
 23
 24

Ejemplo 3. Transcripción de la introducción, estrofa y estribillo de *Asturies arde*, donde se puede apreciar como la totalidad de la canción de construye con *power chords*, predominando la reiteración de figuras breves. Elaboración propia.

El gesto audiovisual destaca en el estribillo “¡Asturies arde!, ¡Asturies arde!”, en el que se suceden varias imágenes relacionadas con la quema de barricadas y el lanzamiento de objetos incendiarios. En el puente de la canción, el verso “la próxima visita, será con dinamita” se representa con un fragmento correspondiente al espectacular asalto que se

produjo en las oficinas de Duro Felguera en enero de 1997, acto protagonizado por varios trabajadores de Naval Gijón que provocaron importantes destrozos materiales en las instalaciones de la empresa (Vega, 2017: 69), mostrando, en el siguiente fotograma, un artefacto explosivo de fabricación casera empleado en las protestas del sector naval.

El clímax de la canción llega al final del puente, momento en el que se superpone el logotipo del grupo con un *stencil* (plantilla) utilizado para realizar dibujos con aerosol. La melodía sigue una trayectoria ascendente y las imágenes se intercalan al ritmo de la música, destacando la acentuación de la caja en las percusiones y dejando visible un grafiti con mensaje político cuando se resuelve la cadencia VIII-I en La menor. En este punto, es interesante señalar algunos detalles que cumplen una función propagandística en el desarrollo del vídeo, como el empleo de las consignas “rompamos lo muros” o “presos a la calle” propias de los movimientos de amnistía e insumisión militar¹⁷. Otra reivindicación en esta línea es la pancarta colgada sobre el escenario en la que se lee “Primitivo Llibertá”, en referencia al encarcelamiento de José Primitivo Rodríguez, minero del pozo Candín y sindicalista de la CSI.



Recopilatorio de bandas *hardcore* asturianas impulsado por Escuela de Odio para recaudar fondos en beneficio del Fondo Unitario de Solidaridad Obrera de Asturias (FUSOA). Fuente: colección del autor.

El estrecho vínculo de la banda con el movimiento obrero impulsó en 2002 la publicación de un recopilatorio de bandas asturianas en beneficio del Fondo Unitario de Solidaridad Obrera de Asturias (FUSOA). La iniciativa de “Pirri” a través de su sello Subcultura Records consiguió aglutinar a varias formaciones comprometidas de la escena

¹⁷ Las plataformas de insumisión militar tuvieron su máximo apogeo en la década de los noventa, y encontraron en la organización de festivales musicales un altavoz de denuncia social. Miembros de bandas asturianas como Dixebra (Asier Martín, en Álvarez, 2003: 46) o Intolerance (Adolfo Fernández, en García, 2018: 178) llegaron a cumplir condenas de años de prisión por negarse a realizar el servicio militar obligatorio. El testimonio personal de Adolfo se detalla en esta entrevista: https://youtu.be/Ga2vvHOq_f0 (Consultado el 27-06-2022).

del punk y del *hardcore*. Los discos se distribuían de forma autogestionada y se vendían al público a un precio de tres euros, de los cuales, uno se destinaba a sufragar las cajas de resistencia. El listado de canciones comienza con *Asturies arde* de Escuela de Odio, y le suceden otros temas en *llingua* asturiana de las bandas Intolerance, Oi N’Ast y N.S.M. En el último corte se puede escuchar un discurso del FUSOA a través del portavoz Alberto Fernández “Rizos”, en el cual se denuncian casos de represión que afectan al movimiento obrero asturiano. El interior del libreto es aprovechado como panfleto político para advertir de la situación y en el texto se articula una unión del proletariado asturiano representada en la imagen del miliciano de UHP —aludiendo al icónico cartel propagandístico de la revolución de octubre de 1934—.

En esta línea de articular un discurso colectivo, otra característica a destacar de Escuela del Odio es la preferencia por emplear la primera persona del plural en sus letras, junto a otros recursos que contribuyen a reafirmar la identidad subcultural del *hardcore*. A través del discurso de la lucha de clases se establece una dicotomía entre dos posiciones opuestas: esto se percibe claramente en textos extraídos de canciones como *Los de siempre* —“Nosotros contra vosotros”—, *Canciu d’lucha* —“Vuestres hosties traicioneres nun nos echaran pa tras”— o *Los rechazados del sistema* —“Somos los que llevan esas hostias, que da vuestro poder”—. En un concierto ofrecido en el Teatro Albéniz de Gijón en 2009, “Pirri” se dirigía al público en un ejercicio de articulación de identidades a través de las subculturas: «A todos los *hardcores, punks, skins, thrashers*, que estáis aquí. A toda la gente que mantiene vivo el espíritu del *hardcore*, de lo que entendemos por su significado. Somos un movimiento y una cultura. A la mierda las estrellas del rock, a la mierda el puto comercio».¹⁸

Esta construcción sigue vigente en la actualidad y puede percibirse en sus últimos trabajos. En marzo de 2021, la banda presentó el álbum *Y nada más que la verdad* (Potencial Hardcore, 2021) en cuyo *single Ni un paso atrás* se refieren en la estrofa: “Siempre seremos clase obrera, y romperemos las barreras”. El videoclip de esta canción fue rodado en el interior de las ruinas de la Fábrica de Loza de San Claudio (Oviedo) y combinaba planos de La Felguera con vistas aéreas de la Factoría de Nitrastur, en una búsqueda de identificación con su pueblo natal y el pasado industrial de Asturias desde una perspectiva colectiva de clase social.

¹⁸ Pirri de Escuela de Odio, presentando el tema el tema *Cimientos de hormigón* (*Que nada nos pare*, 2009): <https://youtu.be/EeCXWvPkpsA?t=4176> (Consultado el 27-06-2022).

CONCLUSIONES

A través del estudio realizado en este trabajo, se han podido constatar diferentes discursos musicales estrechamente relacionados con el movimiento obrero asturiano. La situación que se vivió en Asturias durante el periodo de reconversión industrial coincidió con la eclosión del punk en España, género musical que destacó por su retórica de crisis influenciada por las proclamas situacionistas en la propuesta diseñada por Malcolm McLaren. El punk se desarrolló en España en la década de los ochenta, siendo la escena musical del País Vasco uno de los principales focos de difusión a nivel estatal. La similitud del contexto vasco con los procesos de desindustrialización en Asturias —y las consecuencias derivadas del mismo— supuso una influencia directa a la hora de adaptar este discurso al panorama musical asturiano.

Los ejemplos seleccionados para su análisis muestran una dicotomía a la hora de interpretar las premisas predominantes en el punk. El caso de Ilegales es un ejemplo evidente de mimesis de las ideas que McLaren proyectó en los Sex Pistols mediante el recurso de la provocación y la simbología fascista descontextualizada como elemento estético. Este posicionamiento es impensable en bandas como Dixebra o Escuela de Odio, quienes adoptaron un compromiso social explícito para generar un efecto transformador a través de la música, siguiendo la línea establecida por The Clash.

La construcción de la autenticidad es un elemento clave en la elaboración del discurso de las bandas comprometidas políticamente por su necesidad de persuadir a la audiencia. Dixebra establece esta postura desde una ideología vinculada al nacionalismo asturiano, expresándose exclusivamente en *llingua* asturiana e introduciendo la gaita en su plantilla instrumental como vínculo próximo a la tradición y el folklore. Con el paso del tiempo, el grupo abandona el nacionalismo explícito de sus inicios y lo rearticula desde nuevas perspectivas a través de la evolución de su propuesta en las letras. Atendiendo al mensaje de canciones citadas en este trabajo como *Nun llores* o *Amor incendiariu* se puede percibir una apelación a los sentimientos personales, vinculando estas emociones con la realidad de la clase trabajadora asturiana en un intento de articular una identidad colectiva de pertenencia a un determinado lugar y clase social. Su colaboración con escritores procedentes del ámbito de la literatura asturiana dota al grupo de una riqueza en los textos que refuerza esta imagen grupal. La reivindicación lingüística destaca como máxima en su discurso, siendo la propuesta musical un aliciente para atraer

adeptos al asturianismo e impulsar la oficialidad de la *llingua* como proyecto político que reconozca la dignificación del idioma y el derecho de los hablantes.

El uso de la *llingua* también está presente, en menor medida, en la postura de Escuela de Odio por su estrecha vinculación a las clases populares de nuestra Comunidad Autónoma. En este caso se elabora un discurso obrerista justificado en los orígenes sociales y geográficos de los componentes de la banda, lo que sirve para reafirmar su identidad dentro de la subcultura del *hardcore*. El desarrollo del *hardcore* en Asturias reunió en los años noventa unas características propias definidas por las escenas musicales locales. En este caso, se percibe la relación de un circuito de salas e infraestructuras autogestionadas que sirven como escaparate del *underground* musical, llegando incluso a situarse en el entorno próximo de las organizaciones sindicales ante la eficacia de difusión del mensaje político. Los sellos independientes, las posturas *do it yourself* y *non-profit* que rechazan el ánimo de lucro y la distribución a través de los canales de la industria discográfica, configuran una construcción identitaria que persigue altas cotas de autenticidad como rechazo al capitalismo. Este tipo de posiciones pueden derivar en contradicciones del discurso que generen discrepancias y divisiones internas entre los componentes de la escena. En el caso de Escuela de Odio, por ejemplo, esto se percibe cuando la oferta de la discográfica Santo Grial provoca una discusión entre sus miembros que casi termina en la disolución de la banda.

Los intentos de legitimación son frecuentes en las propuestas analizadas, llegando a introducirse apropiaciones en los discursos para afianzar esta postura. Esto se observa en Ilegales cuando Jorge Martínez se identifica con los procesos *do it yourself* característicos del punk. Ilegales es la única banda analizada con una trayectoria profesionalizada cuyas referencias discográficas han sido publicadas por empresas multinacionales. A pesar de que han impulsado ediciones desde su propio sello, esto es algo que no forma parte de la práctica habitual del grupo y que puede estar justificado por otras cuestiones relacionadas con la crisis y transformación del sector discográfico. A este ejemplo hay que sumar la construcción del discurso obrerista de Jorge Martínez, que comienza a destacarse a partir de los últimos trabajos y que no está ligado a una procedencia de clase trabajadora. Ante su negativa de actuar en los festivales de apoyo a los trabajadores de Duro Felguera y Naval Gijón, se puede percibir que Ilegales no necesita legitimarse a través de estas acciones, como sí lo hacen los componentes de Dixebra o Escuela de Odio.

La estrategia de Dixebra generará un impacto trascendental en la sociedad asturiana que es notable a raíz del éxito de *Nun llores* como consigna política. Con esta canción, la banda consiguió denunciar la situación de los trabajadores de Duro Felguera y la reivindicación alcanzó mayores cotas de difusión. Trasladar estas proclamas a una canción contribuyó a perpetuar la memoria colectiva y la clase trabajadora asturiana asumió parte de esa letra como eslogan en manifestaciones políticas. La importancia que adquiere este tema hace que Dixebra lo regrabe para el álbum *Ente la niebla* (Goxe Producciones, 2022), un trabajo publicado en formato libro-disco con textos de historiadores y escritores, cuyo concepto gira en torno a la historia de Asturias en el siglo XX. Los episodios de la reconversión industrial encuentran nuevas referencias narradas en canciones como *El Natahoyo*, que recuerda el asesinato de Raúl Losa durante las protestas del sector naval o *Ike*, que recoge la historia de las mujeres trabajadoras de Confecciones Gijón en un relato injustamente olvidado que hasta entonces no había tenido visibilidad en la música probablemente por cuestiones de género.

En cuanto a la influencia musical, Dixebra integra la gaita asturiana en las formaciones de punk rock, y con su propuesta sienta las bases de un discurso reivindicativo que posteriormente será retomado por numerosos grupos similares entre los que destacan Avientu, Skama la Rede, Desakato, Gomeru y Ochobre. Canciones como *Llicenciáu en barricaes* (Glaiyós dende'l fondu, 1999) o *Tuerques y torniellos* (Grieska na cai, 2005) son ejemplos evidentes de cómo la conflictividad laboral en Asturias fue un tema recurrente en las letras de estos grupos, produciéndose en las prácticas musicales una alternativa de difusión y apoyo a las reivindicaciones políticas.

Esta visión del declive industrial y la memoria colectiva se traslada posteriormente a otras músicas populares urbanas ajenas a las prácticas del rock, entre las que puede citarse el rap de Arma X (Francisco Carrio) que destaca en su carrera en solitario producida por JotaDejota tras su paso por Stoned Atmosphere, Dark La eMe (Mario Fueyo) o el grupo gijonés Doris Escarlata. Por otra parte, Jheal Bashta (Alejandro Torre) configura una propuesta de música electrónica que vincula los sonidos del *techno* industrial con la actividad minera, publicando referencias a través del sello Traces Records impulsado por el propio artista en 2019.

Todo este conjunto de aspectos supone una prueba evidente de la trascendencia y vigencia que sigue manteniendo la temática de este trabajo académico en la actualidad sociopolítica y musical de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, David. 2021. “Lo que hicimos fue secreto: influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)”. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.
- ÁLVAREZ, Francisco. 2012. *Un país llamáu Dixebra. La historia y les lletres de la banda decana del rock n’asturianu (1987-2012)*. Xixón: Ediciones Seronda.
- ÁLVAREZ, Francisco. 2003. *Dixebra. Cróniques d’un pueblu*. Uviéu: L’Aguañaz.
- ANDERSEN, Mark. 2013. “The Clash and Fugazi: Punk Paths Toward Revolution”. En *Political Rock*, editado por Mark Pedelty y Kristine Weglarz (pp. 1–22). Aldershot: Ashgate.
- ARIAS, Béznar. 2002. *Avilés (1960-2002), espíritu de rock and roll*. Avilés: Norte Sur Records.
- AROSTEGUI, Edurne. 2019. “Basque Radical Rock: The Punk Ethos in Basque Identity”. *BOGA: Basque Studies Consortium Journal Volume 7* (1): 1–19.
- BALBUENA, Rafa. 2019. “Cuando la iglesia fue barricada.” *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento* 60, 52-57.
- BALBUENA, Rafa. 2007. *No se salva nadie: crónica del pop-rock en Asturias (1979-1990)*. Avilés: Norte Sur Records.
- BANDE, Ramón Lluís. 1995. *Xixón Sound*. Uviéu: Ediciones Trabe.
- BARREIRO, Damián. 2018. “De Llanes 1917 a Port: 100 años de música asturiana nel audiovisual.” *Cultures. Revista asturiana de cultura* 22: 212–17.
- BARRIO, Ángeles. 1988. *Anarquismo y anarcosindicalismo en Asturias (1890-1936)*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.
- BATALLA, Pablo. 2018, mayo. “Xune Elipe, la voz de Dixebra.” *El Cuaderno. Cuaderno Digital de Cultura*. Trea. <https://elcuadernodigital.com/2018/05/14/asturias21-xune-elipe-la-voz-de-dixebra/>.
- BUERES, Enrique. 1991. *Tiempos nuevos, tiempos salvajes (1980-1990). Rock en Asturias*. Oviedo: Ediciones SIJ del Norte.
- CHAPMAN, Malcolm. 1997. “Thoughts on Celtic Music”. En *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, editado por Martin Stokes, 29–44. Oxford: Berg Publishers.
- ELIPE, Xune. 2021. *Hai una llinia trazada. Historia de la música asturiana*. Uviéu: Ediciones Trabe.

- ELIPE, Xune. 2018. “Cantares de llucha. Reivindicación, compromisu y política na música asturiana.” *Cultures. Revista Asturiana de Cultura* 22: 179–91.
- ELIPE, Xune. 2009. *Rockmería: Un repasu a la música popular del sieglu XX*. Uviéu: Ámbitu.
- ELIPE, Xulio. 1996. *Llingua y rock*. Uviéu: AYDA.
- GARCÍA, Miguel Ángel. 2018. *Sin miedo a ensuciarse: memoria del hardcore en Asturias*. Avilés: Norte Sur Records.
- GEA, Juan Carlos. 2017. “«En los años 80 yera mucho más fácil espresarse con total llibertá que agora»”. *La Voz de Asturias*, 17 de septiembre. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/oviedo/2017/09/16/en-los-anos-mucho-facil-espresarse-total-lliberta-agora/00031505553006298824711.htm>.
- HEBDIGE, Dick. 2004 [1979]. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paldós Comunicación.
- KÖHLER, Holm-Detlev (ed.). 1996. *Asturias. El declive de una región industrial*. Gijón: Ediciones Trea.
- LAHUSEN, Christian. 1993. “The Aesthetic of Radicalism: The Relationship between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country”. *Popular Music* 12 (3): 263–80.
- LAING, Dave. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland: PM Press.
- LYNSKEY, Dorian. 2015 [2011]. *33 Revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- MOORE, Allan F. 2002. “Authenticity as Authentication”. *Popular Music* 21 (2): 209–23.
- MOORE, Allan F. 2001 [1993]. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* (2ª ed). Aldershot: Ashgate.
- MOSSO, Roberto. 2013. “El Rock Radical Vasco. Ruido y rabia en la «Zona Especial del Norte»”. En *Rock Around Spain: Historia, Industria, Escenas y Medios de Comunicación*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 105–22. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- PEDELTY, Mark, y WEGLARZ, Kristine. 2013. “An Introduction to Political Rock: History, Genre, and Politics”. En *Political Rock*, editado por Mark Pedelty y Kristine Weglarz, xi–xxv. Aldershot: Ashgate.

- PÉREZ, Pompeyo. 2009. “Música y situacionismo. De John Cage al punk rock”. *Revista de Musicología* 32 (2): 579-90.
- SÁNCHEZ, Karlos. 2013. “Radical Rock. Identities and Utopias in Basque Popular Music”. En *Made in Spain*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce, 42–52. New York, London: Routledge.
- SAVAGE, Jon. 2009 [1991]. *England’s Dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*. Barcelona: Reservoir Books Mondadori.
- SEDEÑO, Ana María. 2002. *Lenguaje del videoclip*. Málaga: UMA Editorial.
- VÁZQUEZ, Carlos H. 2019. *Jorge Martínez, conversaciones Ilegales*. Valencia: Efe Eme.
- VEGA, Rubén. 2020. “Sounds of Decline Industrial Echoes in Asturian Music”. En *Heritage, Historical Culture and Identity in Regions Undergoing Structural Economic Transformartion*, editado por Stefan Berger, 219-227. Oxford: Berghahn Books.
- VEGA, Rubén. 2018. “Looking Back. Representations of the Industrial Past in Asturias.” En *Industrial Heritage and Regional Identities*, editado por Christian Wicke, Stefan Berger y Jana Golombeck, 32–55. London, New York: Routledge.
- VEGA, Rubén. 2017. “Against Market Rules. A Shipyard Nobody Wanted (except Workers).” En *Shipbuilding and Ship Repair around the World. Case Studies 1950-2010*, editado por Raquel Varela, Hugh Murphy y Marcel van der Linden, 305–18. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VEGA, Rubén. 2017. “Arden las calles: movilización radical y luchas por el empleo en Naval Gijón, España”. *Sociología Del Trabajo* (90): 62-75.
- VEGA, Rubén. 2012. “Cerrando el círculo. Eventualidad, reconversión y defensa del empleo en el astillero Naval Gijón (1975-2009)”. En *Strikes and Social Conflicts Towards a Global History*, editado por António Simões do Paço, Raquel Varela, and Sjaak van der Velden, 352–59. Instituto de Historia Contemporânea de la Universidade Nova de Lisboa.
- VEGA, Rubén. 2010. “Déclin industriel et résistances ouvrières dans les Asturies depuis les années 1970”. En *Mouvements ouvriers et crise industrielle dans les régions de l’Ouest atlantique des années 1960 à nous jours*, editado por Laurent Jalabert y Christophe Patillon, 67–83. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- VEGA, Rubén. 1998. *Crisis industrial y conflicto social: Gijón 1975-1995*. Gijón: Ediciones Trea.
- VIÑUELA, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

VIDEOGRAFÍA

- BRAÑA, José, y NEIRA, Chus. 2010. *Los años eléctricos*. Productora de programas del Principado de Asturias para Radio Televisión del Principado de Asturias.
- GARAI, Sergio. 2013. *Asturies D.I.Y.* Autoproducido.
- MOYA, Juan, y VEIGA, Chema. 2017. *Mi vida entre las hormigas*. Altube Filmeak, Médula Producciones, Radio Televisión del Principado de Asturias.
- VEGA, Óscar. 2016. *La generación del odio: 25 años después*. Autoproducido.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

- ILEGALES – *Ilegales* (Hi-Fi Electrónica, 1983).
- ILEGALES – *Agotados de esperar el fin* (Epic, 1984).
- ILEGALES – *Todos están muertos* (Epic, 1985).
- DIXEBRA – *Grieska* (Fonoastur, 1990).
- DIXEBRA – *¿Asturies o trabayes?* (Discos L’Aguañaz, 1992).
- INTOLERANCE – *Aspectos humanos de la vida animal* (Fobia-Duros Sentimientos, 1992).
- ESCÁNDALO PÚBLIKO – *La vida en la ciudad* (Fobia-Duros Sentimientos, 1992).
- INTOLERANCE – *La generación del odio* (Fobia-Duros Sentimientos, 1993).
- STRANGIS GUAJES – *Strangis Guajes* (Víctimas del Progreso-Crímenes de Estado, 1994).
- ESCUELA DE ODIO – *Maqueta* (Autoproducido, 1994).
- ESCUELA DE ODIO – *La escuela del odio* (Xunca Records, 1994).
- DIXEBRA – *Apúntate a la llista* (Discos L’Aguañaz, 1995).
- ESCUELA DE ODIO – *La razón del pensamiento* (Fragment Music, 1996).
- VV. AA – *Sáca-yos la llingua* (Discos L’Aguañaz, 1996).
- DIXEBRA – *Dieron en duru* (Discos L’Aguañaz, 1997).
- VV. AA – *L’asturianu muévese* (Discos L’Aguañaz, 1997).
- ESCUELA DE ODIO – *El sueño de los que no duermen* (Fragment Music, 1998).
- AVIENTU – *Glaiyós dende'l fondu* (1999).
- ESCUELA DE ODIO – *Cuando los mudos griten, los sordos sentirán el miedo* (Santo Grial Records, 2000).
- DIXEBRA – *Croniques d’un pueblu* (Discos L’Aguañaz, 2003).
- GOMERU – *Grieska na cai* (Autoproducido, 2005).
- DIXEBRA – *Amor incendiariu* (Discos L’Aguañaz, 2009).
- ILEGALES – *Rebelión* (La Casa del Misterio, 2018).
- OCHOBRE – *Sobredosis de grisú* (Autoproducido, 2018).
- ESCUELA DE ODIO – *Y nada más que la verdad* (Potencial Hardcore, 2021).
- DIXEBRA – *Ente la niebla* (Goxe Producciones, 2022).

ANEXO

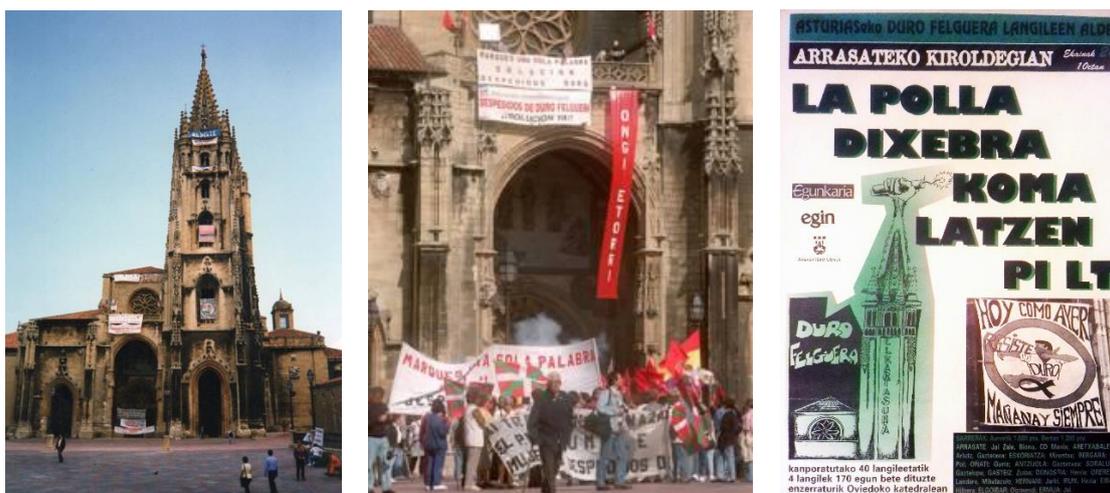


Ilustración 1 (Anexo). 1) Aspecto exterior de la Catedral del Oviedo durante el encierro de los trabajadores de Duro Felguera. 2) Concentración de un grupo de sindicalistas vascos en la Plaza de la Catedral. 3) Cartel del concierto celebrado en Arrasate (1997) en apoyo a los encerrados.



Ilustración 2 (Anexo). De izquierda a derecha: Fotografías promocionales de Dixebra (*Tiempos modernos*, 2013) e *Ilegales (Rebelión)*, 2018) en el interior de la Factoría de Nitrastur en La Felguera.

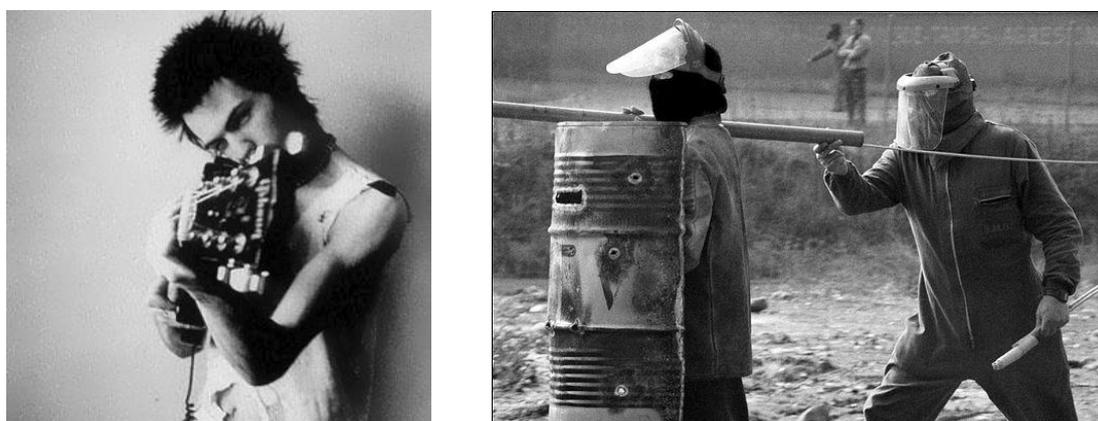


Ilustración 3 (Anexo). De izquierda a derecha: 1) Sid Vicious, retratado por Dennis Morris, simulando que dispara a la cámara con una guitarra (gesto que realiza Javi en el videoclip de *Nun llores*). 2) Trabajadores de Duro Felguera lanzando *voladores* en las movilizaciones de 1993 (gesto que recrea “Xune” en el mismo vídeo). Fotografía de Eduardo Urdangaray.

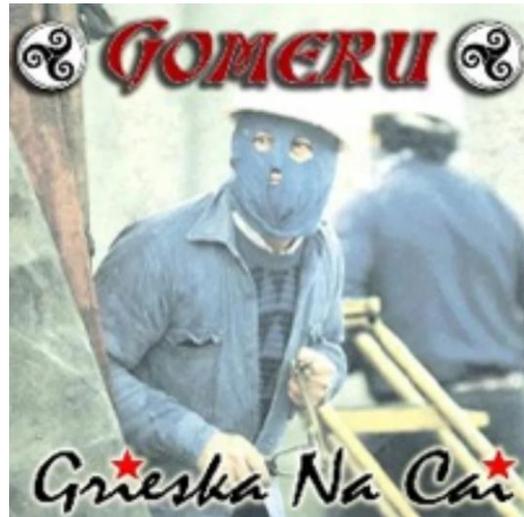
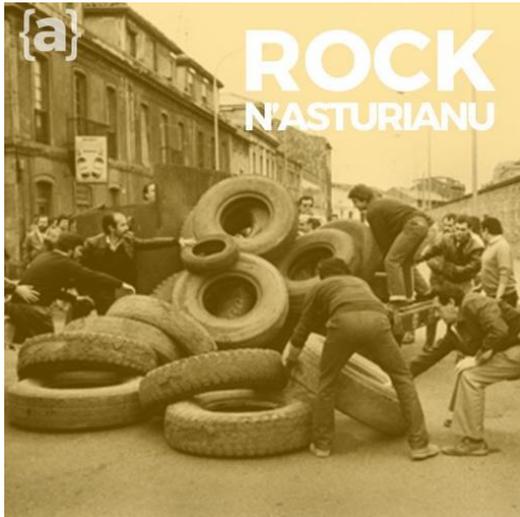


Ilustración 4 (Anexo). De izquierda a derecha: 1) Portada para Spotify de un recopilatorio de rock n’asturianu (musicasturiana.com) donde se puede apreciar un intento de identificación del género con la fotografía de los trabajadores de Naval Gijón preparando una barricada. 2) Portada de *Grieska na cai*, primer álbum de Gomeru (2005) —banda que recoge la influencia del *hardcore* y el rock astur—.



Ilustración 5 (Anexo). Enfrentamientos de Naval Gijón en el interior del astillero (1995). Joven vistiendo una camiseta del grupo de rock político Rage Against the Machine, con rostro del Che Guevara. Fotografía de Paco Paredes.



Ilustración 6 (Anexo). De izquierda a derecha: 1) Festival en apoyo a los despedidos de la cristalería de Avilés, celebrado en el C.S. El Gaviluetu en julio de 1996 con la participación de Dixebra y Escuela de Odio. 2) Cartel del VIII “Asturies arde” (2018), jornadas celebradas para conmemorar la revolución de octubre de 1934 con conciertos de bandas punk, *hardcore* y rap.



Ilustración 7 (Anexo). De izquierda a derecha: Mural en la entrada de la Casa del Pueblo de CNT (2021) en los bajos de la Casa Sindical de Gijón —estos locales albergaron el C.S.A en los años noventa—. 2) Pancarta de CNT Xixón donde se aprecia la trascendencia de la canción de Dixebra.

Ilustración 8 (Anexo). Los hosteleros locales David Tejerina (Sidrería Canteli) y Tono Permuy (Toma 3) protagonizaron en Gijón un encierro de trece días en febrero de 2021 en el interior de la iglesia de San José. El objetivo era realizar una protesta simbólica que reclamaba a la administración medidas más eficaces ante la crisis del sector provocada por la pandemia de COVID-19. Junto a ellos, pancarta del séptimo día con el lema “Nun llores, llucha”, una referencia que recoge el testigo de los trabajadores de Duro Felguera a través de la narrativa de Dixebra. Fuente: El Comercio.

