



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La experiencia de la contracultura

Ida y vuelta del *underground* para una aproximación interartística al neo-vanguardismo (Barcelona-Madrid: 1966-2006)

Víctor Mercado Durán

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

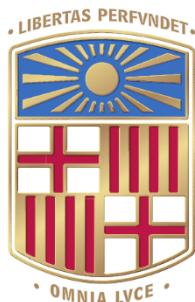
Tesi doctoral

LA EXPERIENCIA DE LA CONTRACULTURA

**IDA Y VUELTA DEL *UNDERGROUND* PARA UNA
APROXIMACIÓN INTERARTÍSTICA AL NEO-
VANGUARDISMO (BARCELONA-MADRID: 1966-2006)**

Víctor Mercado Durán

Directora: Virginia Trueba Mira



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

**LA EXPERIENCIA DE LA CONTRACULTURA
IDA Y VUELTA DEL *UNDERGROUND* PARA UNA
APROXIMACIÓN INTERARTÍSTICA AL NEO-
VANGUARDISMO (BARCELONA-MADRID: 1966-2006)**

Memòria presentada per optar al grau de doctor per
la Universitat de Barcelona

Programa de doctorat en

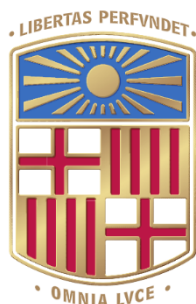
Tradicció i originalitat en la literatura espanyola i hispanoamericana

Víctor Mercado Durán

Directora: Virginia Trueba Mira



Barcelona, 2022



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

Tal parece que el problema se redujese a un flujo y reflujo de modas —romanticismo y neoromanticismo, vanguardia y neo-vanguardia, modernistas y neo-modernistas— y no hubiera en juego una cuestión epistemológica

De poesía y su(b)versión, Jenaro Talens.

Es cuestionable si dicha disponibilidad de todas las tradiciones admite aún una teoría estética, tal como existió la teoría estética desde Kant hasta Adorno. Pues el carácter estructural del campo del objeto hace a su comprensión teórica. Allí donde las posibilidades de la creación artística son infinitas, no sólo es infinitamente difícil la creación auténtica, sino también el análisis teórico.

Teoría de la vanguardia, Peter Bürger.

A Katarina Šulekić

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

PRIMERA PARTE:

A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS

Rutas históricas y actualizaciones de
un objeto tráfuga en el tiempo

1. Reconstruir el relato.....	13
1.1. El Siglo de Oro.....	14
1.2. La bohemia.....	15
2. Actualizaciones y reactualizaciones.....	19
2.1. París, 109 años antes de 1968.....	19
2.2. La revolución de la vida cotidiana.....	21
2.3. Las guerras culturales.....	23
2.4. En busca del <i>Grial</i>	24
3. Condiciones de positividad.....	27
3.1. El mito de la cultura urbana.....	28
3.2. Los «niveles de cultura».....	30
3.3. El «poder de control».....	32
3.4. La «Cultura Juvenil».....	36
3.5. Las «subculturas juveniles».....	40
4. La muerte del arte y la liberación de la praxis cotidiana.....	45
4.1. Una esfera ideal.....	45
4.2. La subversión de la intención vanguardista.....	49
4.3. «Sobre todo la vida».....	52
5. La revoluciones <i>política y cultural</i>	63
5.1 La «revolución política» en Occidente.....	65
5.2 La «revolución cultural» en Occidente.....	66
5.3 La «revolución política» en España.....	68
5.4 La «revolución cultural» en España.....	73

SEGUNDA PARTE:
EL MAPA DE LA CONTRACULTURA

Barcelona-Madrid (1966-2006): Ida y vuelta
del *underground* para una aproximación
interartística al neo-vanguardismo

6. Contracultura: Barcelona (1966-1977).....	79
6.1. La contracultura.....	82
6.2. Los <i>novísimos</i>	89
6.3. La Escuela de cine de Barcelona.....	99
6.4. El arte conceptual y el <i>comix</i>	102
6.5. Viaje de ida del <i>underground</i> ibérico.....	112
7. Nueva Ola: Madrid (1977-1985).....	117
7.1. Del punk a la Movida.....	122
7.2. El neo-esteticismo romántico de Ana Rossetti.....	137
7.3. La etapa experimental de Pedro Almodóvar (1980-1984).....	147
7.4. «(¡Ah, la cultura de la imagen!)».....	155
7.5. Viaje de vuelta del <i>underground</i> ibérico.....	162
8. La subcultura <i>electrónica</i> : Barcelona (1994-2006).....	169
8.1. El «giro electrónico» (1994-1996).....	179
8.2. Horizonte <i>Avant-Pop</i>	193
8.3. Fanzines, <i>flyers</i> y Arte Multimedia.....	208
8.4. <i>Underground</i> , final de trayecto.....	220

TERCERA PARTE:
LA DIMENSIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

«Yo opondría la experiencia a la utopía. La
sociedad futura comienza a dibujarse tal vez a
través de experiencias como la droga, el sexo,
la vida comunitaria, otra forma de conciencia,
otro tipo de subjetividad [...]»

9. Una política de la experiencia.....	227
9.1. La experiencia de la droga.....	230

9.1.1. El cannabis.....	234
9.1.2. Los alucinógenos.....	240
9.1.3. La heroína.....	250
9.1.4. El éxtasis.....	262
9.2. La experiencia del sexo.....	270
9.3. La experiencia de la locura.....	286
9.4. La experiencia de la vida en comunidad.....	305
9.5. La experiencia del mal.....	320
10. Antiedípicas.....	331
10.1. La subversión de la tradición.....	333
10.2. La experiencia del lenguaje y su límite.....	340
10.3. «A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles».....	353
10.4. La infancia liberada.....	364
CONCLUSIONES.....	381
ÍNDIX DE FIGURAS.....	391
REFERENCIAS DOCUMENTALES.....	393
Manifestaciones artístico-literarias.....	393
Exposiciones de arte.....	394
Estudios.....	394
Contribuciones en volúmenes colectivos.....	398
Documentos electrónicos y artículos en revistas.....	399
Artículos en periódicos y tesis doctorales.....	400
Documentos audiovisuales.....	401

Introducción

Contracultura y desencanto (En Su Tinta, 2016), un ensayo reelaborado a partir de la tesina del máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, ha sido el detonante del presente proyecto de investigación. De lo que se trataba allí, entre otras cosas, era de analizar las derivaciones de la *revolución cultural* contrastando los años sesenta y ochenta a partir de los patrones del *hippie* y del *yuppie*, según el lugar común que bajo el rótulo contrastivo *antes/ahora* suscribe a este último como evolución bastarda del primero, como mutación paradigmática de un cambio mayor sufrido por Occidente, en realidad, pues si en los años sesenta la derecha era *liberal* en lo económico, pero conservadora en lo moral, en los ochenta parecía que de pronto resultaba compatible ser liberal tanto en uno como en otro sentido. Y, con todo, la evolución del *hippie* al *yuppie* muestra solo una cara de la moneda: la de aquellos que, llegados a cierto límite, decidieron volver sobre sus pasos —y por qué no, tener éxito— mientras otros hijos menos pródigos prosiguieron con sus empresas de desobjetivación sin regresar nunca a su mano.

Desde esta bifurcación, horadada en la pared de la subjetividad, nos habla en *Culpables por la literatura* Germán Labrador (Akal, 2017) para visibilizar en nuestra tradición el hecho de que también aquí, mientras unos llegan al poder, otros mueren. Metodológicamente, el excelente trabajo de Labrador, con el que este estudio comparte ineludiblemente una parte de su archivo, imagina a una comunidad a partir de los entornos textuales que la conforman, explorando las relaciones entre vida y literatura entre 1968 y 1986. En contraste, el presente proyecto de investigación, partiendo de un tema que trasciende la contracultura, como se verá líneas más abajo, expande su dominio hasta bien entrada la primera

década del siglo XXI para recorrer toda la historiografía literaria y cultural de la segunda mitad del siglo pasado hasta la señalada década a partir del que puede ser considerado su objeto de aproximación: la contracultura. El método empleado considera, por tanto, las relaciones que las artes establecen entre sí según los discursos contraculturales que no dejan de emerger desde los años sesenta, lo que aquí se ha enfocado desde un punto de vista que no había sido tratado hasta ahora y que constituye una de sus más importantes aportaciones: las relaciones entre Barcelona y Madrid, en tanto que focos territoriales desde los que la subcultura irradia, afectando eminentemente a los discursos que se inscriben en su campo literario y artístico. Dicho enfoque, que ha permitido un abordaje distinto sobre materiales ya trabajados, pronto se perfiló en el horizonte de esta investigación hasta el punto de constituir su «título secreto» que diría Eco: *Barcelona-Madrid. Ida y vuelta del underground para una aproximación interartística al neo-vanguardismo (1966-2006)*. De hecho, la que ha sido la hipótesis del presente trabajo apunta hacia esta cuestión: ¿Es posible llevar a cabo una aproximación interartística para el conjunto de las producciones de una época a partir de las distintas escenas del *underground* que han ido surgiendo, aquí (Barcelona) y allá (Madrid), a lo largo de la segunda mitad del siglo XX? O dicho de otro modo: ¿es posible que los acontecimientos discursivos de un área espacio-temporal bien definida sean como esos vasos comunicantes que, sometidos a una misma presión atmosférica, a una misma gravedad, alcanzan siempre el mismo nivel en todos los recipientes al ser afectados desde abajo por una serie de fuerzas? ¿Podría ser la contracultura o el *underground*, en este sentido, ese elemento de presión, o simplemente su caso es como el de cualquier otro recipiente más? Dicho en otras palabras: ¿Es posible tomar el *underground* como objeto para una aproximación al neo-vanguardismo en el posmodernismo y en el post-post-modernismo?

En esta parte, que es la segunda, la metodología empleada ha sido la propia de los estudios interartísticos. Ya en 1953, en un capítulo de su *Teoría Literaria*, René Wellek y Austin Warren reflexionaban acerca de las relaciones interartísticas y fijan como asunto de interés el hecho de acotar el terreno común temporal, local o social, del que se alimentan las artes entre sí, subrayando las influencias

comunes existentes entre ellas¹. A mediados del siglo XX, para estos críticos este es prácticamente un campo inexplorado según afirman que:

Los paralelismos auténticos que se derivan de un fondo social o cultural idéntico o semejante casi nunca han sido analizados concretamente. Carecemos de estudios que de un modo concreto hagan ver cómo, por ejemplo, todas las artes, en un determinado tiempo o lugar ensanchan o contraen su campo sobre los objetos de la “naturaleza”, o como las normas del arte van vinculadas a determinadas clases sociales, y con ello quedan sujetas a cambios uniformes, o cómo cambian los valores estéticos con las revoluciones sociales. Se ofrece aquí un amplio campo de investigación que apenas se ha tocado, aunque promete resultados concretos para establecer un paralelo entre las artes. Huelga decir que este método sólo puede probar influencias semejantes sobre la evolución de las distintas artes y *no* un paralelismo forzoso²

Por otro lado, como afirma Michel Foucault, es de suponer que «entre todos los acontecimientos de un área espaciotemporal bien definida, entre todos los fenómenos cuyo rastro se ha encontrado, se debe poder establecer un sistema de relaciones homogéneas: red de causalidad que permita la derivación de cada uno de ellos»³. Un paso más allá parece dar Raymond Williams desde el enfoque de los *Cultural Studies* en relación con estos aspectos al prevenirnos del error que supondría preguntarse «¿cuál es la relación de este arte con esta sociedad?»⁴, puesto que en este planteamiento el arte aparece como separado de la sociedad. Pero si el arte es parte de ella, como de hecho Williams lo cree, no existen dos polos separados tal y como la pregunta invita a pensar, el arte por un lado y la sociedad por otro, sino que el arte está allí como una actividad más de nuestra sociedad⁵ y, así, los elementos comunes y comparables hay que buscarlos no sólo en las artes, sino en el conjunto de todas las producciones sociales, entre las que estaría el arte; o como diría Foucault, en todo acontecimiento discursivo, en todo enunciado producido dentro del periodo historiado.

Por supuesto, hay algo de experiencia personal tras el intento de reseguir, en nombre del *underground*, hasta bien entrado el siglo XXI, la órbita trazada por la contracultura antes de perderse en el vacío sideral, que es también el polvo de la biblioteca, puesto que yo, barcelonés nacido en 1982, pero más próximo sentimentalmente a la generación X que a ninguna otra, viví en modo alguno parte

¹ De “La literatura y las demás artes”, en WELLEK, René; WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1962, p. 155.

² *Ibíd.*

³ FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid, 2009, p. 20.

⁴ De “El análisis de la cultura”, en WILLIAMS, Raymond, *La larga revolución*, Ediciones Nueva Visión, 2003, p. 54.

⁵ *Ibíd.*, p. 55.

de la escena *underground* barcelonesa que se gestó en el club Nitsa, desde donde fueron concebidos los festivales Primavera Sound y Sónar de la mano de productores visionarios como Gabi Ruiz que, una vez apagada la llama olímpica, supieron importar las nuevas tendencias musicales internacionales creando un “rollo” que permitió que Barcelona volviera a ser en España, a finales de los noventa, la indiscutible protagonista cultural. Por tanto, la historia del *underground* ibérico no es como nos la habían contado. No empieza ni acaba con la cacareada Movida, sino que nos habla de retornos, de discontinuidades, de las idas y venidas de un objeto —siempre igual, siempre distinto— que afirman la imagen de Barcelona como aquella ciudad interrumpida de la que nos habla Julià Guillamon⁶. Así pues, esta tesis es también la historia de dos ciudades que se turnan pasándose de mano a mano un objeto, en lo que parece ser una carrera de relevos que discurre a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Objeto que es todo un acontecimiento discursivo allá donde llega, aunque lo más importante para nuestro planteamiento, en esta carrera, es apreciar periodos de actividad e inactividad que permiten practicar cortes bien diferenciados a partir de los cuales cabe poner en relación toda una serie de manifestaciones artístico-culturales que marcaron tendencias disruptivas en el panorama literario, con al menos cuatro escenas del *pop* y del *underground* que se suceden discriminadamente entre 1966 y 2006.

Asimismo, en relación con el que es su objeto, hay en este texto un intento de revitalización del pensamiento de los maestros de la sospecha, esos herederos de Nietzsche en pleno siglo XX, desde cuyos hombros ha sido posible sistematizar una serie de experiencias a partir de las cuales puede objetivarse la contracultura también desde el punto de vista de la deconstrucción. Y es que también aquí existe una fuerza centrípeta que atrae el discurso contracultural hacia un polo congelado de frías teorías, cuando la contracultura en realidad es un ente difractado a través de diferentes discursos con escaso reflejo en la literatura. Por tanto, lo que sigue trasciende en muchos sentidos el discurso literario, pues en el corpus de análisis escogido no cabe distinguir entre fuentes primarias y secundarias, según las primeras suelen ser identificadas con manifestaciones del periodo historiado, y las segundas, con los recursos que permiten su interpretación. En tanto que esto es así, suele pensarse en el género ensayístico como herramienta exegética, pero dadas las características eminentemente teóricas de nuestro objeto aquí el ensayo

⁶ GUILLAMON, Julià, *La ciutat interrompuda*, La Magrana, Barcelona, 2001.

es fuente primaria, como lo es también el género biográfico o autobiográfico. La literatura, pero también el ensayo, la crónica, la biografía, el cine, la música, el cómic, la fotografía, el grafiti, la prensa y la prensa marginal; pues la experiencia de la contracultura, deseable en tanto que objeto, no se encuentra en un único discurso, sino en la multiplicidad de ellos. Y es desde aquí desde donde puede extraerse su negativo fotográfico: una película emulsionada tras la exposición a la luz de una serie de experiencias que nos remiten a empresas de subjetivación, las cuales han podido ser sistematizadas gracias a los trabajos de Giles Deleuze y Michel Foucault como creemos que no se había hecho hasta ahora. Así, estas páginas —sin duda ensayísticas— nos hablan de un álbum prolífico en mitos e imágenes fetichizadas; de una colección personal, pues hay tantas colecciones como individuos, a través de muy distintas manifestaciones artístico-culturales desde las que objetivar la contracultura. Un objeto hoy enfrentado a su propia caducidad. Lo prueba el hecho de que, en tanto que dominio, hace ya algún tiempo que la contracultura ha entrado en la universidad y se ha convertido en parte de la biblioteca, ese lugar donde «están archivadas todas las obras que se citan a pie de página de nuestros discursos»⁷ de forma autoritaria y logocéntrica. Entonces se hace necesario reivindicar las fuentes primarias, las más elementales prácticas que hicieron de la contracultura un acontecimiento discursivo posible, para que hablar de ella sea ante todo otro tipo de experiencia: no la contracultura, sino la *experiencia* de la contracultura. Debe trabajarse en el interior de esta fractura para que, como afirma Miguel Morey, «pensar sea, ante todo, *otro tipo de experiencia...*»⁸. En cualquier caso, ¿cómo hacerlo de otro modo; cómo hacerlo desde la literatura, si no es desde el plano de la subjetividad a partir de los modos de experiencia? No hace otra cosa Germán Labrador cuando habla de prácticas, solo que aquí se ha decidido, partiendo del tercer eje del pensamiento de Michel Foucault —la subjetivación—, darle a las mismas una forma distintiva más sostenida y unitaria.

Con respecto a la metodología empleada en la tercera parte, de lo que se ha tratado es de crear un archivo distinto a aquel otro que versa sobre un viaje interartístico de ida y vuelta a través del campo literario español. Para ello nos hemos servido de las palabras pronunciadas en 1971 por Foucault en un encuen-

⁷ MOREY, Miguel, *Escritos sobre Foucault*, Sexto Piso, Madrid, 2014, pp. 191 y 192.

⁸ *Ibid*, p. 152.

tro con un grupo de estudiantes de bachillerato: «Yo opondría la experiencia a la utopía. La sociedad futura comienza a dibujarse tal vez a través de experiencias como la droga, el sexo, la vida comunitaria, otra forma de consciencia, otro tipo de individualidad... Si el socialismo surgió de las utopías del siglo XX, la socialización real surgirá quizá en el siglo XX de las experiencias»⁹. Por otra parte, ya antes afirmaba Ronald Laing que: «Más que teorías lo que necesitamos son experiencias, porque la experiencia es la fuente de la teoría»¹⁰. Sin embargo, este ha sido solo en un primer momento de nuestra investigación, que ha servido para dar con aquellas socializaciones reales desde las cuales es posible hablar de nuestro objeto a través de la literatura. Después han ido surgiendo otros temas, a los que ha habido que dar algún tipo de respuesta, pues sin constituir socializaciones reales hablaban igualmente de experiencias claves desde el punto de vista de la subjetividad, y así el archivo ha ido creciendo hasta desbordarse a sí mismo, pues junto a las más de mil citas que lo sostienen se suman las cuarenta y tres figuras que ilustran sus páginas, las cuales han ido imponiendo paulatinamente su régimen de imágenes por el propio peso de la realidad que desvelaban.

Por último, antes de presentar los objetivos y el desarrollo de los capítulos, deben ser diferenciados algunos conceptos claves. El primero de ellos es el de «*underground*». Como afirma Luis Racionero en *Filosofías del underground*, «contracultura es sólo un término menos amplio que underground porque denota la manifestación formal de una encarnación pasajera del underground en la década de los sesenta»¹¹. Así, «*underground*» es sólo una manera de referirse a la «contracultura» más allá de los límites de su propia caducidad. Por tanto, utilizaremos el término «contracultura» para referirnos a lo que en España fue en realidad una misma experiencia unitaria que se prolonga a lo largo de los años setenta y ochenta identificándose respectivamente con la *revolución política* y la *revolución cultural*; y el de «*underground*», al referirnos en adelante a los nuevos cauces que subterráneamente fluyen alternativos al margen de la cultura oficial. Asimismo, también el concepto de «neo-vanguardismo» requiere de una explicación. Nos enfrentamos aquí con un problema teórico que viene dado en gran medida por la «primacía de lo “neo”» en la posmodernidad. En efecto, para críti-

⁹ Citado en MOREY, 2014b, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ *Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», marzo de 1978, p. 16.

¹¹ RACIONERO, Luis, *Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 10.

cos como Frederic Jameson las ruinas del proyecto artístico de las vanguardias habrían provocado una especie de expolio, «la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo “neo”»¹². Ahora bien, la etiqueta de «lo “neo”» resulta problemática: al ser colocada delante del término «vanguardismo» para referirse a las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX, se niega que puedan darse ya en el periodo las condiciones de positividad necesarias para la existencia de un verdadero arte de vanguardia, lo cual es cierto solo a medias, pues aunque ya desde la Segunda Guerra Mundial la idea de transformar la vida mediante el arte ha perdido su vigencia (al ser este pensado como industria cultural por el capitalismo tardío), lo cierto es que, a lo largo del periodo historiado, van a seguir sucediéndose nuevas prácticas de ruptura que cuestionan abiertamente aquello a lo que de común se llama «vanguardismo». Por tanto, para soslayar este escollo, el presente proyecto de investigación renuncia a utilizar tal concepto, que considera en modo alguno anacrónico para la segunda mitad del siglo XX, relegándolo para toda una serie de acontecimientos discursivos que, como cuenta brillantemente en su tesis *Analítica* María Salgado, habrían sido excluidos, escamoteados por la tradición¹³, y se reserva en cualquier caso la etiqueta de «lo “neo”» para las prácticas de escritura posmodernas que se suceden del año 1977 en adelante: el neo-esteticismo de Ana Rossetti por un lado, y el neo-realismo de la generación X y el neo-vanguardismo de la generación *afterpop*, por otro. Para la crítica tradicional, la etiqueta de «lo “neo”» corre el riesgo de convertirse en una categoría reaccionaria. Por tanto, hay que trabajar conscientes de estas contradicciones implicadas por una nueva metodología que atienda al contexto social y cultural en el que las obras son engendradas: algo que no se había hecho hasta ahora, al menos sobre el grueso de más de cinco décadas de... ¿tradicción literaria?

Como afirma Jenaro Talens de forma radical, con la preeminencia de «“lo neo”», la «historia de la poesía española de posguerra sería una especie de historia de los distintos modos de decir lo mismo de decir lo mismo, esto es, de remitir a unos supuestos “universales” estéticos que cada periodo o grupo no haría sino

¹² JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Madrid, 2013, p. 45.

¹³ SALGADO, María, *El momento analítico: poéticas constructivistas en España desde 1964*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2014.

reproducir bajo distintos ropajes, como si «no hubiera en juego una cuestión epistemológica»¹⁴. Es urgente entonces preguntarse si la «total disponibilidad de materiales y formas, que caracterizó el arte posterior a la vanguardia [...], admite aún una teoría estética tal como existió la teoría estética desde Kant hasta Adorno»; o si, por el contrario, y puesto que «el carácter estructural del campo del objeto hace a su comprensión teórica»¹⁵, habría que buscar nuevas teorías para superar lo que parece ser un problema epistemológico. Así, para atender mejor al «carácter estructural del campo del objeto», y superar a la crítica tradicional —que, cuando se trata de neo-vanguardismo, todo parece reducirlo a un movimiento pendular de flujos y reflujos—, esta investigación tiene como objetivo atender al carácter estructural del campo en el que los objetos culturales son engendrados buscando establecer entre ellos relaciones transversales desde el *underground*.

Dicho esto, el presente proyecto de investigación se divide en tres partes: “A través de los tiempos”, “El mapa de la contracultura” y “La dimensión de la experiencia”. En la primera de ellas, a través de diversos umbrales tales como el Siglo de Oro español, el romanticismo y la bohemia, se ha buscado *reconstruir el relato* (Cap. 1) de lo que parece ser una dinámica de carácter dominante en la historia: algo que «emana de abajo y va subiendo», que «asciende conformando un nuevo relato que ya no es dictado por el poder»¹⁶, en lo que es una tendencia que puede ser identificada con el movimiento llevado a cabo por el *underground*. Un segundo capítulo —*actualizaciones y reactualizaciones*— podría entenderse como despliegue del «campo literario» de esa bohemia parisina ya apuntada en la época del Segundo Imperio francés (1853-1870), cuando se produce una auténtica revolución de la vida cotidiana a causa de una subordinación estructural del mundo del arte a los poderes del mercado y cabe hablar de una verdadera «guerra cultural» un siglo antes de 1968, y, por ello, de las necesarias (re)actualizaciones de nuestro objeto. Tal reflexión concluye en torno a las condiciones de positividad que en pleno siglo XX permiten hablar propiamente de una «contracultura» en tanto que cultura de masas. En el tercer capítulo —*condiciones de positividad*—,

¹⁴ Ver TALENS, Jenaro, en «De poesía y su(b)versión», del prólogo a *Agujero llamado Nevermore* (selección poética, 1968-1999, de L.M. Panero), Madrid, Cátedra, 1992, p. 40.

¹⁵ BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010, p. 135.

¹⁶ De SANGÜESA, Josele, “Honor de caballería. Santiago Auserón & Sabino Méndez”, en *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», núm. 368-369, julio-agosto de 2014, p. 11.

también son definidos conceptos claves tales como «niveles de cultura», «poder de control», «Cultura Juvenil» y «subculturas juveniles», y arranca realmente la hoja de ruta de esta investigación con Pau Malvido, para, a continuación —*la muerte del Arte y la liberación de la praxis cotidiana*—, tratar de comprender la intención vanguardista, la subversión de la intención vanguardista y, de ahí, el trasvase de esa misma intención, en función de las relaciones que la contracultura mantiene con ciertas prácticas poéticas que desbordan los límites de la obra artística (Cap. IV). El quinto y último capítulo de esta primera sección está dedicado a contrastar lo que fueron las revoluciones *política y cultural* en Occidente con lo que fue «revolución política» y la «revolución cultural» en España.

En la tercera parte, el enfoque es distinto. Parte de unas cuestiones que, como ya se ha señalado líneas más arriba, han sido realmente el punto de partida de la presente investigación. Se encuentran formuladas en su subtítulo e intentan desvelar hasta qué punto la contracultura, o el *underground*, es ese elemento de presión que va a permitir elaborar una teoría que, transversalmente, intentaría dar cuenta del carácter estructural del campo en el que se inscriben los objetos para una aproximación interartística a lo largo y ancho de la segunda mitad del siglo XX. Si así fuera ¿qué acontecimiento histórico y/o discursivo lo habría hecho posible? ¿Constituye en este sentido el *underground*, tras la muerte de las vanguardias artísticas históricas, el acontecimiento discursivo más importante de nuestra cultura en tanto que implica una actualización de la intención vanguardista, el gesto fundacional que arma y desarma campos literarios y artísticos, aquello que una y otra vez debe ser re-territorializado por el capitalismo, y que por tanto es el motor secreto de nuestra historia? Para poder abordar estas cuestiones la tercera parte de esta tesis se divide en tres capítulos (Cap. VI, VII y VIII), cada uno relacionado con un periodo distinto: *Contracultura. Barcelona (1966-1977)*, *La Movida. Madrid (1977-1985)* y *La escena electrónica. Barcelona (1994-2009)*. Se trata, por tanto, de un viaje de ida y vuelta del *underground* —de Barcelona a Madrid y de Madrid a Barcelona—, de un puente aéreo secreto de nuestra historia cultural que era necesario desvelar. Con respecto al método empleado aquí, cabe decir que cada uno de los periodos, precedido por algún tipo de aproximación, ha sido relacionado con tres tendencias disruptivas que se desarrollan a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (los *novísimos*, el neo-esteticismo de Ana Rossetti, el neo-realismo de la generación X y el neo-vanguardismo de la generación *after-*

pop) que se desarrollan en paralelo a otras regularidades discursivas que acaso apuntan a una misma «ley de repartición»¹⁷.

En su tercera y última parte, esta tesis aborda el tema de la subjetivación desde el punto de vista de la dimensión de la experiencia, y se divide en tres temas (Cap. IX y X). En el primero de ellos —*Una política de la experiencia*—, han sido abordadas una serie de experiencias (*la experiencia de la droga, la experiencia del sexo, la experiencia de la locura, la experiencia de la vida en comunidad, la experiencia del mal* etc.). Prácticas en su mayoría que han supuesto una revolución de la vida cotidiana, el llamado a un nuevo campo de percepción y/o de afectación que ha sabido sustraerse al control institucional formando un pliegue en el tejido cultural. El segundo de ellos —*Anti-edípicas*—, versa sobre una serie de experiencias que se afirman en la desterritorialización de Edipo: la tradición, siempre patriarcal, vista y pensada desde el «ímpetu antiedípico» de una vanguardia radical, antipatriarcal y afásica, que cuando no subvierte la tradición hace temblar sus cimientos epistemológicos, con sus ejemplos de vida al límite y en el límite del tiempo que diría Labrador (Leopoldo María Panero, Aníbal Nuñez, Ignacio Prat, Eduardo Hervás, Fernando Merlo, Eduardo Haro Ibars); la homosexualidad, siempre captada en su relación de disyunción exclusiva con la heterosexualidad, vista y pensada como forma también subversiva que desborda el triángulo edípico en tanto que representación de lo Otro; la infancia, siempre por recuperar, vista y pensada también como «ímpetu antiedípico», como espacio ideal desde el que reivindicar un nuevo principio de realidad a partir del «impulso de juego» (Marcuse).

¹⁷ FOUCAULT, 2009, *op. cit.*, p. 49.

PRIMERA PARTE:
A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS

1

Reconstruir el relato

Ciertamente, desde el Romanticismo, la ilusión de que un «*ethos* propio» es posible al margen del que trata de imponernos la cultura hegemónica no ha perdido su vigencia, y, si bien es cierto que los espacios desde los que resulta posible negociar la identidad parecen haberse encogido de aquel tiempo a esta parte, es esa misma ilusión «la que ha dado existencia real a las subculturas en tanto imaginarios»¹⁸. De hecho, sin el romanticismo sería imposible comprender muchas cosas de nuestra cultura actual, como tampoco de los movimientos subculturales que atraviesan la segunda mitad del siglo XX como pequeñas olas procedentes de aquel maremoto inicial, ya rotas al traspasar el umbral de nuestro tiempo. Así, por su carácter rebelde heredero del *beatnik*, por su búsqueda de libertad más allá del principio de realidad vigente, por su reacción contra la estética de este y sus convencionalismos, por escoger el sentimiento frente a la razón y por el amor a la naturaleza y a sus exotismos, el *hippie* es en buena medida el último revestimiento del romanticismo que cierra un ciclo, precisamente, con aquello que lo inició.

Y es que, con el movimiento romántico, emerge lo particular como una fuerza oscura y genuinamente originaria que emana desde abajo haciendo temblar los cimientos sobre los que se yergue el edificio de las luces: temblor *cultural*, por tanto, porque se miran los folklores del mundo volviendo la cabeza hacia el pasado medieval en el que todos los pueblos hunden sus raíces; pero también *político*, puesto que la nueva concepción de «cultura» integra mejor la dimensión del pue-

¹⁸ Lo afirma ORIHUELA, Antonio, en *Poesía, pop y contracultura en España*, España, Berenice, 2013, p.65.

blo. Por primera vez, como diría Foucault, el rostro del hombre se dibuja sobre la arena. Es importante indicar la dirección, desde abajo hacia arriba, pese a no ser este el único momento de la historia en el que emergen proposiciones desde abajo que luego van subiendo, hasta conformar «un nuevo relato que ya no es el dictado por el poder»¹⁹.

1.1 El Siglo de Oro

En este sentido, el Siglo de Oro es un buen ejemplo. Afirma Santiago Auserón que lo que acontece en él, justo en el momento en que España acaba de convertirse en un imperio, es que la sociedad degenera y se producen interesantes fenómenos de contagio, a partir del ejército: a partir de cohabitar, nobleza y hampa, ese único cuerpo que es el cuerpo del Imperio. Y entonces a la nobleza educada en los colegios jesuitas del Siglo de Oro se le pega en la lengua esa habla vulgar —que es también salvoconducto para escapar de la rigidez de la tradición greco-latina—, al tiempo que las danzas y los cantos populares interétnicos de negros y moriscos entran en la corte, desde donde se difunden hacia las cortes europeas²⁰. Solo desde aquí, desde la emergencia de este Otro forcluido, rechazado por la tradición (que en España no es sino la «mezcla de religiones, costumbres y razas»: lo que en palabras de Pierre Vilar «había creado en el siglo XIII la elástica complejidad de España»²¹, pero que sin embargo había sido aplastado por los Reyes Católicos en nombre del exclusivismo religioso), parece posible reconstruir el relato de la contracultura, como hacen Santiago Auserón y Sabino Méndez a partir de esta idea de algo que «emana desde abajo y luego va subiendo», que «asciende conformando un nuevo relato que ya no es dictado por el poder»²².

No es nada casual que para el arranque de su novela autobiográfica, *Corre rocker*, Méndez apele precisamente al género picaresco usando la fórmula del Lazarillo: «Sepa vuestra merced que la industria de la música moderna es la única rama profesional del comercio donde los ingresos son inversamente proporcio-

¹⁹ Quimera, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, p.11.

²⁰ *Ibíd.*, p. 10.

²¹ VILAR, Pierre, *Historia de España*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 43.

²² *Ibíd.*, p. 11.

nales a la calidad del producto»²³. Basándose en la propia tradición castellana, Méndez consigue darle perspectiva y continuidad a su personaje al tiempo que señala una dirección fundamental desde la que es posible reconstruir el relato: la picaresca que saca al culteranismo y al conceptismo de la biblioteca para llevarlos a la vida, porque el Barroco, bajo cuya visión pesimista se extiende la muerte como una inmensa mancha de sombra, impone al idealismo del orden renacentista el realismo de lo particular, de lo genuino, a partir del cual nuestro rostro —esto es, el rostro del hombre común que tanto se identifica con Dios y su séquito de héroes como con el Diablo y sus antihéroes— empieza a perfilarse sobre la arena.

1.2 La bohemia

También la bohemia, la forma de vida alternativa del artista, en la época del Segundo Imperio francés (1852-1870), hizo emerger proposiciones desde abajo; fue creando, por otros cauces, otra cultura al margen de la oficial con la que poder afirmar un *ethos* propio que ya no fuera el dictado por el Orden Burgués. Lo cierto es que hay en el periodo una actividad que modifica toda la organización del sistema, y que versa sobre aquello que Pierre Bourdieu denomina una «*subordinación estructural*»²⁴. Difícil es separar, no ver en este punto la relación entre la forma pura adoptada entonces por el arte y las formas de vida alternativa del artista. Ruptura que se hace patente no sólo a través del arte, sino también de la vida, puesto que el artista lleva a cabo su experimentación formal tanto desde su obra como desde la propia existencia que vive, «ella misma concebida a su vez como obra de arte»²⁵. No se sabe muy bien si es entonces que la vida se dispone a entrar en la literatura o viceversa, pero la utopía de la Obra Total queda ya configurada. Asimismo, para referirse a la nueva situación conocida como «cultura de masas», también Umberto Eco nos habla en *Apocalípticos e integrados* de «proposiciones que emergen desde abajo y que forman un nuevo relato que ya no es el dictado por el poder»:

²³ MÉNDEZ, Sabino, *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta*, Espasa, Barcelona, 2000, p. 25.

²⁴ Ver BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2011, pp. 80-88.

²⁵ *Ibíd.*, p. 94.

La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un *ethos* propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que emergen desde abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia²⁶.

También aquí, como en el París de la bohemia, de lo que se trata es de imponer desde abajo un «*ethos* propio» al margen de la cultura dominante. Atravesamos pues distintos umbrales, tratando de describir las continuidades oscuras y los retornos de un objeto que escapa a través de las cronologías, tratando también de evitar la búsqueda de un primer origen, tal como nos previene Foucault²⁷. Por tanto, el principal problema que se plantea es el de determinar qué forma de relación puede ser legítimamente descrita en base a los periodos propuestos, pues entre los periodos referidos median discontinuidades lo suficientemente extensas como para invalidar cualquier síntesis que se pretenda establecer en base a ellos. Algo que «emana de abajo y va subiendo», que «asciende conformando un nuevo relato que ya no es dictado por el poder», todo con el objeto de contrapesar, de mediar equilibrando por compensación allí donde se han producido desfases culturales: este ha sido nuestro operador de síntesis, también a lo largo de este último periodo en el que se asiste a la conquista de la autonomía del arte. «Contracultura», del inglés «counter», significa eso: contrapesar, equilibrar por compensación. Nos lo explica Racionero, a quien dicho término le parece una muy desafortunada traducción española del inglés «counter culture»:

En inglés se diferencia entre «counter» y «against»; «against» es contra, en cambio «counter» significa contrapeso, equilibrar por compensación. En ese sentido, el término inglés contracultura significa el intento de equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive. En la traducción española la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultural, de ir contra toda cultura y no sólo los aspectos nocivos de esta, lo cual confunde la intención del significado inglés²⁸.

No obstante, como ya se ha dicho en otro lugar, cuando haya que referirse a la «contracultura» más allá de los límites de su propia caducidad, se utilizará el

²⁶ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2013, p. 42.

²⁷ Ver «Las unidades del discurso», en FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid, 2009, pp. 33-46.

²⁸ RACIONERO, *op. cit.*, p. 10.

término «*underground*». Esta palabra inglesa, que en castellano se traduce como subterráneo —esto es, subterráneo en cuanto a los cauces por los que fluye, que se consideran alternativos a los de la cultura dominante u oficial, en inglés denominada *mainstream*, pues es esta misma cultura oficial la que circula por el cauce (*stream*) principal (*main*)—, pone en relación las series descritas permitiéndonos reconocer en ellas la continuidad de nuestro objeto.

2

Actualizaciones y reactualizaciones

El periodo en que se desarrolla la bohemia es un periodo convulso, donde el rápido y caótico crecimiento experimentado por la ciudad desde principios del siglo XIX impone nuevos criterios de legibilidad que justifican la aparición de la figura del *flâneur*: ese ocioso cartógrafo que en su deambular por las calles y los barrios tratando de desvelar los misterios que conducen al fetiche de la mercancía nos pone en aviso de lo que los situacionistas llamarán más tarde «psicogeografía»²⁹. Pero si esta época (que prácticamente termina con la instauración de la Comuna de París, el primer gobierno obrero inspirado en un socialismo autogestionado, y que se desarrolla en paralelo a la reforma urbanística de Hausmann) constituye muy probablemente el mito más importantes de la modernidad, no lo es solo porque entonces se afirma el triunfo del capitalismo industrial, sino también porque en ella encuentran su génesis muchas de las dinámicas culturales que no hace tanto tiempo empezamos a desentrañar.

2.1 París, 109 años antes de 1968

El 23 de diciembre de 1859 Baudelaire le hizo llegar al entonces miembro de la Academia, Victor de Laprade, una carta en la cual solicitaba su candidatura para ocupar el sillón de Lacordaire. Si el primer *happening* de la historia del arte

²⁹ Sobre el tema del *flâneur*, ver “Los mitos de la modernidad: el París de Balzac”, en HARVEY, David, *París, capital de la modernidad*, Akal, Madrid, 2008, pp. 33-77, ya que a la «psicogeografía» se volverá algo más tarde. Ver p. 31 del presente trabajo.

es el combate de boxeo que en la Plaza Monumental de Barcelona enfrentó en 1916 a Arthur Cravan contra Jack Johnson, el campeón del mundo de los pesos pesados, esta es entonces la primera *performance* documentada: una acción seria y paródica a la vez, pero sin duda largamente madurada. Laprade, que había sido atacado por Baudelaire en varias ocasiones, nunca contestó a la carta, aunque le dedicó a quien sería después recordado como el padre de la modernidad estética unas palabras con las que honra su transgresora ocurrencia: «“Querer combinar Charenton y el Palacio de Mazarin es la mayor astucia que yo haya visto”»³⁰. Charenton, el hospital psiquiátrico en el que muere el marqués de Sade, y Mazarin, el palacio donde tiene su sede la prestigiosa Academia..., sin duda algo muy propio de un poeta desgarrado en el que los registros de lo alto y de lo bajo se dieron con la misma intensidad.

Detrás del gesto de Baudelaire, hay todo un submundo que lo respalda y que se opone estratégicamente al mundo que representa la Academia francesa. Ambos mundos libran lo que Bourdieu ha denominado en *Las reglas del arte* una «revolución cultural»: «la revolución cultural de donde procede el mundo al revés que es el campo literario y artístico»³¹, nos dirá. Sabemos que esta *revolución cultural* de la que procede el campo literario y artístico sucede a una *revolución política*, protagonizada por una serie de oleadas revolucionarias que, iniciadas en Francia en 1848, pronto se extienden por Europa para acabar definitivamente con el absolutismo monárquico. No obstante, en Francia, esta forma revolucionaria fracasa con el golpe de estado de Luis Napoleón Bonaparte. La desolación a la que dio lugar desempeña según Bourdieu «un importante papel en la elaboración de la visión desencantada del mundo político y social que va pareja al culto del arte por el arte»³². Desde este enfoque, el arte se convierte en el ritual de resistencia de quienes se niegan a someterse, y que se dedicarán, de hecho, al arte puro, al arte independiente; un arte cuyo dominio no escapa a la lógica del *underground*. Pero si hay un gesto fundador de este movimiento de resistencia cotidiana, que levantó trincheras contra el sometimiento del mundo del arte a los poderes del mercado, tanto en la vida como en el arte —una suerte de «atentado simbólico»³³

³⁰ Citado en CAMPAÑA, Mario, *Juegos sin triunfo*, Debate, Madrid, 2006, p. 253.

³¹ BOURDIEU, 2011, *op. cit.*, p. 95.

³² *Ibid.*, p. 96. No olvidemos, por otra parte, que el poeta participó activamente en las oleadas revolucionarias que se suceden en 1848 y que darán origen al Segundo Imperio. Sobre este último tema véase CAMPAÑA, *op. cit.* p.

³³ BOURDIEU, 2011, *op. cit.*, p. 100.

iniciático, que tira el guante al orden de las cosas—, ese es la carta que Baudelaire le escribió a Laprade proponiendo su candidatura para la Academia.

2.2 La revolución de la vida cotidiana

Hay, en el París de Baudelaire y Flaubert, una actividad que modifica toda la organización y que versa sobre aquella «*subordinación estructural*» referida más arriba, ya que en la segunda mitad del siglo XIX, con el triunfo del capitalismo industrial, habrían surgido nuevas formas de dominación³⁴. Entonces, lo que se dio a consecuencia de lo que parece ser un cambio importante en las condiciones políticas es la doble ruptura, *ética* y *estética*, con ese Orden Burgués, que, dice Bourdieu, «jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación»³⁵. Ruptura, por tanto, que se hace patente no sólo a través de un arte más formal, que se vuelve contenido en sí mismo desistiendo de la pretensión de reflejar la praxis cotidiana, sino también de la vida, convertida asimismo en campo de batalla según se ve afectada por el *ethos* burgués. En este submundo, valores cercanos a la rutina burguesa tales como el «“orden”», el «“ahorro”», la «“diligencia”», la «“pureza”», la «“modestia”», etc.³⁶, cotizan precisamente a la baja. De ahí que en paralelo a la forma a la que tienden las obras de los Baudelaire y de los Flaubert —comprometidos con «una obra que se sitúa en las antípodas de la producción sometida a los dictados de los poderes o del mercado»³⁷—, esté el «arte de vivir». Sobre él nos habla Bourdieu en este bello pasaje:

Pero la sociedad de los artistas no es sólo el laboratorio en que se inventa ese arte de vivir tan particular que es el estilo de vida del artista, dimensión fundamental de la empresa de creación artística. Una de sus principales funciones, y no obstante siempre ignorada, consiste en ser ella misma su propio mercado. Ofrece a las osadías y a las transgresiones que los escritores y los artistas introducen, no sólo en sus obras sino también en su existencia, ella misma concebida a su vez como obra de arte, la acogida más favorable, más comprensiva; las sanciones de este mercado privilegiado, cuando no se manifiestan en especies constantes y sonantes, poseen cuando menos la virtud de garantizar una especie de reconocimiento

³⁴ BOURDIEU, 2011, *op. cit.*, pp. 80-88 y 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁶ Citado en LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique, «Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral», de BAUDELAIRE, Charles, *Obras Selectas*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 24.

³⁷ BOURDIEU, 2011, *op. cit.*, p. 99.

social a lo que de otro modo (es decir para otros grupos) se presenta como un reto al sentido común³⁸.

Así pues, la vida y con ella todo aquello que se relaciona con las formas de vivirla, se convierte en «laboratorio» para el arte. El «arte de vivir», por el cual el artista moderno resta separado tanto del burgués como del pueblo, define socialmente a la bohemia, cuyo mayor logro es haber puesto en circulación una nueva forma de capital: el «simbólico». Y a ello han contribuido no poco los escritores, que han inventado y difundido la noción misma de bohemia, presentando al artista, frente al mercado de trabajo, como excepción. Dicho «arte de vivir» define como clase social a la bohemia, cuyo nacimiento ha sido relacionado con un incremento de jóvenes sin fortuna que, provenientes de la clase media y popular y sobre todo de provincias, acuden a la ciudad seducidos por el aura romántica de la que gozan las grandes carreras de pintor o de escritor, antes solo reservadas a la nobleza o a la burguesía³⁹. El caso es que en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX, el número de titulados de enseñanza secundaria experimentó un crecimiento acelerado en toda Europa, similar al que experimentarían las sociedades de los años sesenta del siglo XX. Por tanto, cabe hablar de una población cuasi estudiantil duplicada que, dotada de un importante capital académico, sin duda alguna también se consideraría la mejor preparada de la historia. Una parte de estos jóvenes ocuparán los nuevos puestos de trabajo que ofrece el periodismo, que es junto a los salones una de las formas a través de las cuales el poder se actualiza; pero otros, que con respecto a estos últimos ocupan en lo que es un campo social posiciones heterónomas, van a intentar cambiar las reglas del juego. Queda patente a todos los efectos, por tanto, la relación entre arte y vida cotidiana, como también el hecho de que cien años antes del 68 nos situamos ya en el paradigma de lo que parece ser en toda regla una «guerra cultural», auspiciada por la doble ruptura *ética* y *estética* que dio lugar al proceso de autonomización de los campos literario y artístico.

³⁸ *Ibid.*, pp. 94 y 85.

³⁹ *Ibid.*, p. 88

2.3 Las guerras culturales

Las tentaciones de establecer paralelismos entre épocas remotas haciendo saltar por los aires las condiciones de positividad no son pocas. Entre la oleada revolucionaria de 1848 y la Comuna de París 1871 asistimos a una guerra cultural sin precedentes de la que surge el mundo *a la contra* que es el campo literario y artístico en cuanto «*posición por hacer*»⁴⁰. Este mundo *a la contra* se define por oposición al mundo burgués. Nos lo explica Bourdieu:

Resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se construye por oposición al mundo burgués que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una visión degradada u degradante de la producción cultural⁴¹

Ante esta nueva realidad, los autores a los que acabamos de referirnos no pueden sentir menos que una suerte de «indignación moral», y dado que dicha indignación a menudo depende de circunstancias concretas, cambiantes, sujetas por tanto a la contingencia del mundo exterior, el objetivo será crear un universo social que tenga como ley fundamental la independencia respecto a los poderes económicos y políticos⁴². Siguiendo a Bourdieu, dos son los síntomas que deben darse para que el campo literario y artístico experimente un alto nivel de autonomía. Y estos se manifestarán, por un lado, cuando todos aquellos que intenten afirmarse como miembros de pleno derecho en el mundo del arte se sientan obligados a demostrar su independencia con respecto a los poderes externos; y por otro, cuando el malditismo del artista goce del necesario reconocimiento⁴³. Si ambas cosas ocurren, esta «guerra cultural», que se libra en el nivel más «alto» de cultura, habrá sido ganada y ello significará que un nuevo principio de funcionamiento rige el campo literario y artístico, es decir, que han cambiado las reglas del juego.

Así pues, hay dos clases de revoluciones: las que aspiran a transformar el mundo de «base» por un lado, y las que aspiran a hacerlo desde la «superestructura», por otro. La «guerra cultural» se inspira en el concepto de «ideología»

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 96-97 y 121

⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴² *Ibid.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, pp. 98 y 99.

de Gramsci⁴⁴, y el análisis gramsciano parte a su vez dos conceptos de Marx: el de «base», marcado por los aspectos materiales inmanentes al plano económico según el estadio tecnológico alcanzado; y el de «superestructura», marcado por las instituciones, las formas de conciencia y las prácticas políticas y culturales. Considerar la base «determinante» y la superestructura «determinada», según la proposición de que el ser social determina la conciencia, es un aspecto clave para el análisis cultural marxista y para el método del materialismo histórico⁴⁵. Así, la lucha por el estatuto autónomo del arte se circunscribe en esta última parte del edificio social, como también lo hace la contracultura, sin olvidar que el contraste *reaccionario-revolucionario* característico de la lucha por la «hegemonía cultural» también es el mismo: por un lado, los representantes de la Academia, cuyos nombres no serán recordados porque perdieron la guerra; por otro, «los Baudelaire, Flaubert [...], los primeros en formular con toda claridad los cánones de la nueva legitimidad»⁴⁶. Y, con todo, aunque el matiz *reaccionario-revolucionario* es aplicable tanto a la bohemia parisina del Segundo Imperio como a la contracultura norteamericana de los años sesenta y setenta del siglo XX, una diferencia crucial que marca indeleblemente ambos periodos es el «nivel de cultura» en el que la guerra se desarrolla.

2.4 En busca del *Grial*

Reconstruir un posible relato, soslayar la discontinuidad de nuestro objeto, descubrirlo íntegro, permanente, en su origen, son algunas de las tentaciones que se desprenden al leer estas palabras. Palabras por las que podría uno sentirse autorizado a atravesar, como se ha hecho hasta ahora, los distintos umbrales de la historia, tratando de describir las continuidades oscuras y los retornos de un objeto que escapa a través de las cronologías. No hace otra cosa Ken Goffman cuando encuentra en el *underground* la historia de un movimiento que discurre al margen de la historia de la civilización, en realidad como motor oculto de ella. Un motor que, desde los tiempos de Abraham a los del *acid-house*, transforma en energía motriz las ilusiones de las mujeres y los hombres que sueñan un futuro

⁴⁴ GRAMSCI, Antonio: «Concepto de ideología», Siglo XXI, México, 1970.

⁴⁵ WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, pp. 103-106.

⁴⁶ BOURDIEU, 2011, *op. cit.*, p. 99.

mejor⁴⁷. No obstante, entre las formas de relación que pueden ser legítimamente descritas en base a los periodos propuestos, median discontinuidades lo suficientemente extensas como para invalidar cualquier síntesis que pueda ser establecida a partir de ellos.

Hay que renunciar, por tanto, a esta búsqueda, pues como afirma Foucault en *La arqueología del saber*, si bien es cierto que, «más allá de todo comienzo aparente hay siempre un origen secreto, tan secreto y tan originario, que no se le puede nunca captar del todo en sí mismo», también lo es el hecho de que dicha búsqueda siempre «nos volvería a conducir, a través de la ingenuidad de las cronologías, hacia un punto que retrocedería de manera indefinida, jamás presente en ninguna historia», no siendo este origen sino «su propio vacío, y a partir de él todos los comienzos no podrían jamás ser otra cosa que un recomienzo u ocultación (a decir verdad, en un solo y mismo gesto, esto y aquello).»⁴⁸

La larga tradición en Occidente de un pensamiento heterodoxo, en cuya nómina figuran heterodoxia religiosa de todo pelaje, románticos trágicos y heterodoxos ilustrados, sectas secretas, protestantes, heréticos, gnósticos, apóstatas, etc.⁴⁹, nos conduce ingenuamente, como señala Foucault, a través de las cronologías, acaso hacia aquel momento de la antigüedad clásica en que, con la muerte del coro de sátiros en manos de Eurípides, habría sido también destruida la duplicidad de aquellos dos instintos artísticos del hombre de los que habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, a saber: lo apolíneo y lo dionisiaco. ¿No será que aquí radica el origen de todo, pues también desde aquí es posible pensar del modo más elemental el contraste que se da entre «lo clásico y lo romántico»? Para evitar ser conducidos hasta aquí, hasta el agujero mismo de la historia, debe volverse el pensamiento hacia ese único gesto fundacional que encuentra la contracultura en el mito de la cultura urbana.

⁴⁷ Véase GOFFMAN, Ken, *La contracultura a través de los tiempos*, Anagrama, Barcelona, 2005.

⁴⁸ FOUCAULT, 2009, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁹ Sobre este tema véase “Las heterodoxias”, en SAVATER, Fernando; DE VILLENA, Luis Antonio, *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1982, pp. 9-86.

3

Condiciones de positividad

Afirma Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* que «tres son los principios que han hecho posible este nuevo mundo: la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo», y que los dos últimos pueden resumirse en uno: «la técnica»⁵⁰. En el que es su ensayo capital, Ortega se refiere a este fenómeno que considera como «el más importante en la vida pública europea de la hora presente»⁵¹ para decirnos, además, que «la muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal»⁵². El *vulgus*, la masa, la turba humana, rechazada en nombre de un profundo sentimiento aristocrático durante el Renacimiento, de repente entra en la escena moderna para convertirse en el signo inequívoco de este periodo. Pero, como afirma Sloterdijk, esta entrada no se ha hecho así sin más: «la masa desplegada como sujeto entra en la escena teórica de la Edad Moderna bajo la figura de una multitud homogénea de sometidos bajo la autoridad de un soberano modernizado técnico-estatalmente»⁵³; por tanto, dicha entrada debe ser historiada en relación con la formación de los Estados modernos.

⁵⁰ ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 84.

⁵¹ *Ibid.*, p. 45.

⁵² *Ibid.*, p. 48.

⁵³ SLOTERDIJK, Peter, *El desprecio de las masas*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 35

3.1 El mito de la cultura urbana

La cultura urbana será pues contemporánea al «desarrollo de la masa como sujeto histórico», máxima que determina «el contenido político del posible proyecto de la Modernidad»⁵⁴. Y, asimismo, el primer producto cultural correlato de dicho desarrollo autoafirmativo de las masas será el periódico. Nos lo cuenta Peter Fritzsche en *Berlín 1900*:

A medida que la voz del público fue ganando fuerza en el plano político durante el transcurso del siglo XX, la prensa alemana creció en volumen e importancia. Las actividades revolucionarias de 1848 marcaron un punto de inflexión a partir del cual los diarios se tornaron más progresistas y más críticos con el gobierno. No todos los diarios alemanes compartían la opinión de la clase media revolucionaria alemana, por supuesto, pero como versiones del mundo que se modificaban todos los días, los diarios legitimaban ideas nuevas. La prensa y el progreso de los tiempos estaban asociados⁵⁵.

En efecto, la revolución de 1848, que puso fin al predominio del absolutismo en el viejo continente, marca un hito en el siglo XIX. El acceso de las clases subalternas a la participación en la vida pública, el triunfo del liberalismo en Occidente, por el que es reconocida la libertad de expresión como un derecho en 1881, los avances técnicos, que permitieron abaratar y mejorar la calidad de las impresiones, y el descenso generalizado del analfabetismo, dan lugar a lo que Eco llama «la nueva situación antropológica de la “civilización de masas”»⁵⁶. En este contexto, a finales del siglo XIX, y especialmente en las zonas urbanas, los «periódicos urbanos populares», el también llamado «diario de metrópoli», se convirtió en una importante fuente de información y entretenimiento. Sus tiradas eran masivas y sus precios baratos; se adquirían en los kioscos aunque también por suscripción, y en lugar de abordar los temas políticos o la situación mundial se centraban en las vicisitudes más prosaicas de las clases subalternas utilizando un tono más distendido⁵⁷. Por su contenido y porque incluían publicidad, se correspondían con la prensa amarilla, pero no dejando de cubrir «la noticia más importante del siglo XIX: la vida moderna en las ciudades»», pronto se convirtieron en enciclopedias nada desdeñables de un nuevo saber cotidiano y entonces llegaron a ser comunes en la vida ordinaria de la gente⁵⁸.

⁵⁴ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵ FRITZSCHE, Peter, *Berlín 1900. Prensa lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 67 y 68.

⁵⁶ ECO, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

⁵⁷ FRITZSCHE, *op. cit.*, pp. 64 y 69.

⁵⁸ El entrecomillado es de Fritzsche. *Ibíd.*, pp. 70 y 72.

El éxito del primer producto cultural masivo no puede ser dissociado, por tanto, del fenómeno urbano, ni este a su vez del nacimiento del espacio público, como afirma Fritzsche, «producto tanto de la ficción como del comercio»⁵⁹. Un espacio público que es en buena medida configurado por la prensa. El imaginario colectivo es así rellenado, y especialmente, en el caso de quienes rápidamente deben conquistar el estatuto urbanita y soslayar su condición vicaria, los «diarios urbanos populares» se convierten en una excelente guía para explorar la ciudad. No obstante, pronto también otros medios de comunicación —la radio, el cine y la publicidad— contribuirían también a homogeneizar los gustos, asentando las bases de una cultura urbana fundada en «lo nuevo», que, como afirma Benjamin, «es el origen de un brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda»⁶⁰. Hacia el año 1900, ciudades como Berlín no sólo hacían un guiño al *flâneur*, como diría Benjamin, sino a cada uno de sus ciudadanos, lo que es igual a decir que ya todos habían adoptado por entonces la lamentable actitud que conduce hacia el fetiche de la mercancía. «Lo nuevo», o mejor aún, la *moda*, en la que Baudelaire supo ver la finitud, lo caduco, lo contingente, es uno de los imperativos de la modernidad que dura hasta hoy y que no pudo surgir sino a partir de la categoría «moderno» como tampoco pudo hacerlo esta última sin la aparición de los espectadores urbanos, el capitalismo de consumo y la democracia. Sin estos tres factores, no puede comprenderse la noción de cultura urbana ni de espacio público, este último reverso del espacio publicitario en el que los individuos son igualados como consumidores.

Basta un vistazo a cualquiera de las publicaciones periódicas analizadas por Fritzsche para comprender que la variada selección de bienes y servicios que se anuncian en ellas a finales del siglo XIX no tiene precedentes. Sólo a partir de ese momento los grandes almacenes y los pequeños comercios empiezan a beneficiarse de la existencia de un número cada vez mayor de consumidores a los que seducir con su fetiche. Al mismo tiempo, como reverso del espacio publicitario, y en tanto que los individuos son igualados como consumidores, nace una nueva esfera: «el espacio público». Como subraya Fritzsche: «Aunque resulte sorpren-

⁵⁹ FRITZSCHE, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2013, p. 46.

dente, los espectadores urbanos, el capitalismo de consumo y la democracia eran compatibles»⁶¹.

3.2 Los «niveles de cultura»

La aparición de la también llamada por Eco «civilización del periódico»⁶² obliga a una reformulación de la noción de «cultura». En efecto, a partir de ahora deberá hablarse de distintos tipos de cultura: en realidad, de distintos «niveles de cultura», y no de una sola e identificada únicamente con el sistema humanista. Así, Dwight MacDonald parte de la distinción de tres niveles intelectuales diferentes, «*high, middle y low brow*»⁶³, pues con la civilización de masas el sistema cultural se vuelve más complejo: ya no es como en el Medioevo o el Renacimiento, cuando sólo existían los registros «culto» y «popular» —identificados con el folklore—, sino que en la Modernidad, con el advenimiento las clases subalternas a la participación activa en la vida pública, se ha agostado el área del consumo de las informaciones formándose un pliegue en el tejido cultural. En teoría, el nivel «alto» se corresponde con las *humanitas* y el vanguardismo, esto es con las manifestaciones de un arte de élite, y los otros dos con la cultura de masas. Sin embargo, posteriormente, MacDonald cambia de estrategia y distingue entre «*midcult*», término con el que alude a una cultura media, pequeñoburguesa, y «*masscult*», que serían «los cómics, la música gastronómica tipo *rock'n'roll* o los peores telefilms»⁶⁴. Pero, en cualquier caso, según MacDonald la *masscult* no nos engaña en tanto que tiene la decencia de mostrarse tal cual es, mientras que por el contrario la *midcult* está representada por «obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales»⁶⁵. De ahí que lo que él critique no sea la puesta en circulación de productos culturales de ínfimo valor estético —como serían, teóri-

⁶¹ FRITZSCHE, *op. cit.*, p. 141.

⁶² ECO, *op. cit.*, pp. 33 y 42.

⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

camente, los de la *masscult*—, sino que la *midcult* «“explote” los descubrimientos de la vanguardia y los “banalice” reduciéndolos a elementos de consumo»⁶⁶.

La aparición de los «niveles de cultura», relacionada con la alfabetización y los usos que se hizo de ella, implican ni más ni menos que, independientemente de la «alta cultura», existe de ahora en adelante una cultura *para todos*. Y lo más importante, que en adelante, con el establecimiento mediático en Occidente de la radio y la televisión —los nuevos canales por los que viajan velozmente las nuevas formas de cultura—, nos vemos obligados a hablar de fundamentos post-humanísticos según las sociedades modernas sólo ya marginalmente producen síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos humanísticos⁶⁷. Es decir, que para comprender el mundo de ahora en adelante los intelectuales deben atender a todos estos niveles, les guste o no.

Uno de los primeros intelectuales en darse cuenta de esto es Ortega y Gasset, sin duda un *apocalíptico* en esta querrela que aún hoy dirime a la opinión pública. En el prólogo a *La rebelión de las masas* de 1937, escribió: «Tal y como vamos, con mengua progresiva de la “variedad de situaciones”, nos dirigimos en vía recta hacia el Bajo Imperio»⁶⁸. Así, lo que ocurre en las sociedades modernas es según Ortega comparable con la decadencia que experimenta la cultura en la época del latín vulgar. Por una parte, pasa entonces a hablarse una buena porción del mismo idioma en países totalmente distintos, nivelación general que tiende a hacer desaparecer o menguar la diversidad cultural que caracteriza el espíritu de cada pueblo. «¿Cómo podían venir a coincidencia el celtíbero y el belga, el vecino de Hipona y el de Lutetia, el mauretano y el Dacio, sino en virtud de un achatamiento general, reduciendo la existencia a su base, nulificando sus vidas?»⁶⁹, se interroga. Y desde aquí no resulta difícil establecer una analogía con la actual civilización de masas, pues algunas páginas más adelante nos advierte de que hoy, «un italiano medio, un español medio, un alemán medio, se diferencian menos en tono vital de un yanqui o de un argentino que hace treinta años»⁷⁰, como en la época del Bajo Imperio «el celtíbero y el belga, el vecino de Hipona y el de Lutetia, el mauretano y el Dacio». Todo parece reducirse a ese «tono vital», que se relaja,

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 54 y 55.

⁶⁷ Ver SLOTERDIJK, Peter, *Normas para el parque humano*, Siruela, Madrid, 2008, p. 28.

⁶⁸ ORTEGA, *op. cit.*, p. 30

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

según Ortega, en virtud de un achatamiento generalizado por el que desaparece aquella rica «variedad de situaciones». Asimismo, otro aspecto análogo para Ortega entre la civilización de masas y la época del latín vulgar es que, en esta última:

La sabrosa complejidad indoeuropea, que conservaba el lenguaje de las clases superiores, quedó suplantada por un habla plebeya, de mecanismo muy fácil, pero a la vez, o por lo mismo, pesadamente mecánico, como material; gramática balbuciente y perifrástica, de ensayo y rodeo como la infantil. Es, en efecto, una lengua pueril o gaga que no permite la fina arista del razonamiento ni líricos tornasoles. Es una lengua sin luz ni temperatura, sin evidencia y sin calor de alma, una lengua triste, que avanza a tientas. Los vocablos parecen viejas monedas de cobre mugrientas y sin rotundidad, como hartas de rodar por las tabernas mediterráneas. ¡Qué vidas evacuadas de sí mismas, desoladas, condenadas a eterna cotidianidad se adivinan tras este seco artefacto lingüístico!⁷¹

Como se ve, existe para Ortega una diferencia cualitativa entre el lenguaje hablado por las «clases superiores» y el «habla plebeya». En realidad, estamos frente a dos vías por las que circula el latín a niveles diferentes, con la salvedad de que este habla afásica a la que se refiere Ortega se ha convertido en el lenguaje hablado por todos. Esto nos sitúa frente a otra problemática, una problemática de la que Ortega parece desentenderse por completo.

3.3 El «poder de control»

Otro aspecto que hay que tener en cuenta con la aparición de la «civilización de masas» es que, con ella, el poder se estrategiza, muta, cambia. Y así la estrategia principal mediante la cual el poder es ejercido a partir de la Segunda Guerra Mundial pasa por las imágenes, lo que no significa que las imágenes hayan sido la única forma. De hecho, Deleuze ve en las grandes demostraciones de masas del fascismo en espacios abiertos la prefiguración del «poder de control» y va a decirnos que, así como Napoleón hace de bisagra entre el «poder soberano» y el «poder disciplinario», Mussolini y Hitler hacen de bisagra entre esta última forma de poder y el «poder de control»⁷². Por ese orden, y relacionando además respectivamente estas dos últimas formas de poder con canales propios del *midcult* tales como la radio y la televisión. En efecto, Deleuze menciona una prefiguración del poder de control con el nazismo, porque entiende a partir de los ensayos teóricos sobre los controles de Williams S. Burroughs, pero especial-

⁷¹ *Íbid.*, pp. 30 y 31.

⁷² Véase DELEUZE, Gilles, *El poder: curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2017, p. 377.

mente a partir de su novela más célebre, *El almuerzo desnudo* (1959) que el poder de control es lo que se practica en las sociedades de los años cincuenta⁷³. Pero, no obstante, es el fascismo la plena expresión del «poder de control» a ojos de Deleuze: la puesta en escena de un teatro que llevaba ya algún tiempo escenificándose a puerta cerrada y que, pese a ser más o menos sofisticado, debe forzosamente relacionarse con el ascenso de las clases subalternas a la vida pública y con la mutación que sufre la cultura.

El espacio urbano, que empieza a comprenderse como alienado, sería el escenario de todos estos cambios. Como afirma Ramon Guillamon en *La ciutat interrompuda*, si la ciudad había sido en su origen la cuna de las libertades y los derechos políticos, desde finales de los años sesenta la arquitectura moderna era el blanco de múltiples críticas. Los grandes asentamientos acéfalos de poblaciones crecidos a lo largo del siglo XX sin control, sin configuración, lejos de cualquier entorno que hiciera posible el arraigo identitario, empobrecían emocionalmente a los hombres y se habían convertido en nidos de marginalidad rompiéndose así el ideal equilibrio entre intimidad y solidaridad que caracterizara al democrático espíritu urbanita. Este diagnóstico, nos dice Guillamon, coincide con el que Allen Ginsberg y los poetas de la generación beat americana lanzaron a mediados de los años cincuenta: «La ciutat s'havia convertit en una esfínx de ciment i alumini amb apartaments robot, suburbis invisibles, indústries demoníagues. Un Moloch mental, una presó incomprensible»⁷⁴.

Contra la ciudad-cárcel, contra la ciudad-campo de concentración (donde los individuos son aislados en un espacio serializado, cuadrículado, a fin de hacer más efectivo su control, a fin de organizar la vida para que pueda ser extraído de ella el mayor provecho), nace la «psicogeografía», propuesta lúdica pero reivindicativa que nace a la sombra de un espacio urbano que se entiende como alienado a fin de estudiar cómo el medio geográfico incide directamente sobre los individuos⁷⁵. Con ella, el Situacionismo liderado por Guy Debord pretende reivindicar mediante la deriva (a)sistemática por la ciudad el potencial que ésta tiene para transformar la vida cotidiana cuando el individuo consigue sustraerse de la racionalización impuesta por el principio de funcionamiento de la realidad.

⁷³ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 376.

⁷⁴ GUILLAMON, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ Ver la definiciones de «psicogeografía», «psicogeográfico» y «Psicogeógrafo», en GONZÁLEZ DEL RÍO, Julio (ed.) *La creación abierta y sus enemigos*, La Piqueta, Madrid, 1977, pp. 24 y 25.

Contra la ciudad-cárcel, o a la luz de la ciudad-cárcel, deben ser leídas aquellas palabras que Manuel Vázquez Montalbán escribiera en su *Manifiesto subnormal*: «El público urbano comprendió que aquello era una ciudad en la que le habían preparado el comportamiento»⁷⁶. Palabras que recuerdan a aquellas otras con las que Deleuze nos da una de las mejores definiciones que de la «categoría de poder» pueda hacerse: «imponer una tarea cualquiera a una multiplicidad poco numerosa en un espacio cerrado»⁷⁷.

Si antes, en las sociedades disciplinarias, la «categoría de poder» quedaba circunscrita a un «espacio cerrado» donde se trataba de imponer una tarea cualquiera a una multiplicidad poco numerosa, ahora ese mismo espacio gracias a la televisión y a otros medios de comunicación de masas ha devenido un «espacio abierto», y las tareas a imponer ya no recaen en una multiplicidad poco numerosa sino más bien muy numerosa⁷⁸. De ahí la importancia vital de las estadísticas, del cálculo probabilístico que permite viviseccionar ese «espacio abierto», hacer biopolítica de las poblaciones⁷⁹. Manuel Vázquez Montalbán alude a este nuevo régimen de imágenes que se instaura muy especialmente con la llegada de la televisión. Tal y como afirma en *Crónica sentimental de España*, con la televisión se da un paso de gigante en lo que respecta al cálculo estadístico o probabilístico de los gustos de los consumidores⁸⁰. Es posible que el tono distendido que utiliza el autor en estas publicaciones que a lo largo de 1969 fueron apareciendo en el semanario *Triunfo* oculte el momento de verdad al que el autor se refiere, pero lo cierto es que ese «paso de gigante en el campo de las ciencias sociales»⁸¹ implica un nuevo logro del «poder de control».

El «poder de control» debe ser pensado a partir de esta nueva mutación social, auspiciada por la decidida voluntad de controlar una vida que ha sido

⁷⁶ De «Manifiesto subnormal», en VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Escritos subnormales*, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 82.

⁷⁷ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁸ Sobre esta importante diferencia entre poder disciplinario y poder de control ver DELEUZE, *op. cit.*, p. 366.

⁷⁹ Ver FOUCAULT, Michel, *Nacimiento de la biopolítica*, Madrid, Akal, 2012.

⁸⁰ Ver VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 163.

⁸¹ «El Instituto de Opinión Pública se dedicó a hacer encuestas sobre programas predilectos de radio y televisión, para decirlo en lenguaje de Televisión Española: se daba un paso de gigante en el campo de las ciencias sociales. La cultura del dato empezaba a fascinar hasta a las chicas de servicio, muy quejosas de que no hubiera estadísticas serias del consumo de bicarbonato en el acto concreto de ablandar garbanzos en remojo. La queja nacional de no hay estadísticas se ha expresado con valentía, sin concesiones, como una muestra, quizá la más determinante, de la fase de liberación que caracteriza los años sesenta». *Ibíd.*

diseñada *por* y *para* la economía política, y que sólo se le ofrece al hombre bajo el disfraz de consumidor. Ha habido, pues, un cambio económico tangible, una segunda revolución industrial que ha supuesto la promoción histórica del obrero, y por ello la clase obrera del siglo XIX era ya en buena medida en el primer cuarto del XX la clase media de los «empleados». Si en los tiempos de Marx, al regresar de la fábrica el obrero todavía podía dedicarse a conspirar contra el régimen que lo oprimía frente a un vaso de cerveza, cuando acontece la presunta desproletarización de la sociedad la idea de transformar el mundo de base se aleja a toda velocidad. Pero: «¿Es posible sostener la creencia de que los empleados constituyen algo así como una “nueva conciencia de clase”?»⁸². He aquí la cuestión para la que Guy Debord parece tener una respuesta cuando en *La sociedad del espectáculo* (1967) nos dice a propósito del empleado:

Este obrero, súbitamente redimido del desprecio total que le notifican con claridad todas las modalidades de organización y vigilancia de la producción, fuera de ésta se ve todos los días tratado aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor. Entonces el humanismo de la mercancía toma a su cargo “el ocio de la humanidad” del trabajador, simplemente porque ahora la economía política puede y debe dominar estas esferas como economía política. La “negación completa del hombre” ha tomado así a su cargo la totalidad de la existencia humana⁸³.

También Richard Hoggart, diez años antes que Debord, se hace eco de todos estos cambios que vienen a modificar la estructura cultural de la clase obrera cuando, en *The uses of Literacy* (1957), observa cómo, en la Inglaterra de posguerra y en el transcurso de una sola generación, fue creada una cultura mediática que habría reemplazado a la «cultura obrera auténticamente popular». Aunque lo peor a sus ojos no es dicha sustitución, sino en el carácter envasador y centralizado de los mensajes emitidos por quienes controlan los medios de comunicación de masas, el efecto homogeneizador que con ello se consigue, y que por todo un poco las clases subalternas se alejan cada vez más del espíritu contestatario que siempre las había caracterizado⁸⁴.

⁸² KRACAUER, Siegfried, *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 115.

⁸³ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, la marca, 1995, 43.

⁸⁴ Véase HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy*, London, Pinguen, 1992.

3.4 La «Cultura Juvenil»

Uno de los hitos más importantes del periodo estudiado por Hoggart, fue la aparición de una «Cultura Juvenil». Ésta cabía ser explicada a partir de la prosperidad de Occidente y de «los medios de comunicación de masas, el entretenimiento de masas, el arte de masas y la cultura de masas»⁸⁵, con lo que también llegaron los medios de imitación y manipulación promovidos por intereses comerciales, obviándose por un lado la uniformidad que entonces adquiriría la cultura a nivel nacional, y por otro lado, el relajamiento de las energías de acción y resistencia propias de la clase trabajadora⁸⁶. En cualquier caso, debido a la crisis económica casi permanente desde el final de la guerra civil hasta los años cincuenta, la sociedad opulenta que hace posible la «Cultura Pop» no se da en España hasta los años sesenta. Podría decirse que *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán, recorre todo este proceso de «envejecimiento social» hasta llegar a este punto, y de forma crítica además, como querría Bourdieu, en tanto que dicho proceso es visto como el resultado de haber sido expuesto un individuo (en este caso el poeta) a las «fuerzas del campo» (en este caso español). Estos campos, sentimentalidades, deben entenderse en términos hegemónicos aunque pueden ser historiados. Y así tendríamos una primera sentimentalidad que inmediatamente posterior a la guerra civil inaugura *El libro de los antepasados* con el poema «Nada quedó de abril...», otra segunda en la que despuntan los primeros signos de una cultura de masas importada, y una última que empezaría a desarrollarse a partir de 1962 coincidiendo con los planes de desarrollo —1964, 1968 y 1971— de López Rodó y sus tecnócratas, cuyos éxitos dotarían al régimen de un nuevo instrumento de legitimación ideológica⁸⁷.

Así, la segunda sentimentalidad supone la superación de la primera, que podría resumirse bajo el epígrafe «pobretes pero alegretes», como hace Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España*, aunque ya en el poema titulado «Twist» se denuncia el desfase respecto al nuevo proceso cultural cuando se nos dice que la música «canta para incómodas muchachas/con sostenes de esparto y

⁸⁵ HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony, *Rituales de resistencia*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, p. 73.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁸⁷ Ver MARÍN, José M^a; MOLINERO, Carme; YSÁS, Pere, *Historia política de España*, Istmo, Madrid, 2001, p. 155.

vello/en pubis punzante»⁸⁸. También Aníbal Núñez apunta a este mismo desfase cuando en el poema titulado «Donde su yunta deja» nos habla del encuentro de un campesino prácticamente analfabeto con un cartel publicitario del que apenas consigue distinguir una palabra. Tampoco se le ocurre a aquel hombre con «pocos años de escuela» empuñar «la aguijada/contra aquel desafío/que no entiende: la emplea para guiar los bueyes y apresurar su paso (a eso fue destinada)»⁸⁹, con lo que entra en juego el tema del humanismo, que al menos habría permitido a aquel labriego reconocer un símbolo revolucionario y emancipador en su instrumento. A esta misma temática apunta también Vázquez Montalbán en la segunda de sus sentimentalidades, aunque lo que se pone más bien de manifiesto aquí es la crisis del humanismo ante la emergencia de la «Cultura Pop». Y es de la pervivencia del humanismo de lo que el poeta se preocupa en, por ejemplo, «Neohumanismo» — «es cierto/los humanistas a la vieja usanza quedaremos/un tanto al margen del humanismo/de la auto/moción y de las sopas preparadas»—, o en «Las masas corales», donde Vázquez Montalbán alude a su propia formación autodidacta:

pertenecieron a selectos Ateneos, otros
a marrones ateneos de barrio, quizá
de gremio —sus ediciones económicas
de Marx, Lombroso, Paracelso,
San Agustín o Bakunín todavía se encuentran
en montones de malolientes estantes
domingueros [...]»⁹⁰

La tercera sentimentalidad supone, pues, la prolongación de esta última y se desarrolla en paralelo a la aparición de una nueva clase media vinculada a actividades terciarias y tecnocráticas. Pese a ser minoría, pues una nueva clase obrera joven se ha convertido en el sector más voluminoso de la población española, las pautas de vida de esta nueva clase van a marcar desde 1969 el cambio cultural. Su influencia procede del hecho de ser la destinataria de la publicidad consumista, omnipresente desde entonces, y porque respecto al activismo sociopolítico característico del período es necesario que asuman para la supervivencia ideológica del sistema el papel reaccionario que éste les asigna⁹¹. Los poemas de *Restos de liqui-*

⁸⁸ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Una educación sentimental*, ed., M. Rico, Madrid, Cátedra, 1982, p. 100.

⁸⁹ NÚÑEZ, Aníbal, *Fábulas domésticas*, en *La luz en las palabras*, ed., V. Vives Pérez, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 178 y 179.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁹¹ Ver MARÍN; MOLINERO; YSÁS, *op. cit.*, pp. 159 y 160.

dación en serie asumen por tanto la crítica de esta nueva mitología, excelentemente desarrollada en *La sociedad del espectáculo* por Debord.

A aquella «“negación completa del hombre”» fundada en el credo marxista, a la que Debord se refiere en su texto situacionista al decirnos que «el humanismo de la mercancía toma a su cargo “el ocio de la humanidad” del trabajador»⁹², es la que parece asumir Manuel Vázquez Montalbán al situar el «Poema de Dardé» frente a una antropología materialista: «impenetrables las cosas/también los seres cuando son cosas/materias lejanas como ceniza/sin paisaje ni nombre/que sólo sirven/que sólo sirven/que sólo sirven»⁹³. Luego está el resto de poemas en los que se utiliza en clave paródica el lenguaje de la publicidad, «Variaciones sobre un 10% de descuento», o «¡No corras, papá!», entre otros también de *Manifiesto Subnormal*.

Por otra parte, varios de los poemas que componen *Fábulas domésticas* de Aníbal Núñez también asumen en la línea montalbaniana la crítica de esta nueva mitología, sirviéndose del *camp* para ridiculizar la nueva idea de progreso que impregna la cultura masiva. Así, junto a varias retratos pictóricos firmados por el propio Núñez, en los que han sido representados rostros de distintas mujeres, se suceden una serie de poemas relacionados con el papel asumido por la mujer en esta etapa desarrollista del régimen. Lo vemos, por ejemplo, en «Fumando espero al hombre que yo quiero», que toma el título de la canción popularizada por Sara Montiel para desenmascarar el hastío —«La pantera se aburre en el acecho/a cuestras con su espléndido pelaje»⁹⁴— y los mecanismos de represión que cercan a esa moderna mujer española presuntamente emancipada:

—te agarras a la almohada—
superpoblada de hojas amarillas
(nadie viene a quemarlas a incendiar
el cuarto de los trastos abrumado
de irremediables juanas
de arco a endulcorar
tus ganas
de salirte de madre
de que salten las lunas del asediente armario)⁹⁵

Y también en «Bella en el secador», donde la obsesión por la cosificación cosmética del «*make-up*» —«Contemplas enfrascada/las crecientes/lunas de laca

⁹² DEBORD, *op. cit.*, 43.

⁹³ RICO, Manuel, en MVM *Una educación sentimental/Praga*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 165.

⁹⁴ NÚÑEZ, 2009, *op. cit.*, p. 172.

⁹⁵ *Ibíd.*

dior todavía frescas [...] alrededor de tu cabello oh bella/esfinge resolviendo los enigmas/del *make-up* a través del azogue/vía parís-marie-claire»⁹⁶— le otorga a la mujer en el contexto de esa nueva «Cultura Pop» emergente un papel intrascendente desvelándose falso cualquier discurso emancipador, puesto que el saber ha quedado para ella relegado a un anodino cotilleo de salón: «enredos familiares/consultorios sentimentales, ay, pues aún precisas/un aire desmayado que te afirme»⁹⁷.

A lo largo de los años sesenta la «Cultura Pop» se haría popular a escala mundial gracias a la música ligera, que será clave para la configuración de una nueva etapa en la que cabe hablar de «neocolonialismo» cultural. Al menos hasta mediada la década, grupos como los Beatles serán «la punta de lanza de este neocolonialismo, y así lo reconocerán ellos mismos en 1965 cuando aceptan su nombramiento como Caballeros de la Orden del Imperio Británico»⁹⁸. *A Hard Day's Night* (1964), protagonizada por Los Beatles, hace brillar la punta de esta lanza neocolonial con reflejos naïf para retratar el fenómeno fan a partir de dos días de la vida del grupo, cuyos miembros aparecen cosificados bajo el cliché ye-yé. En España, grupos como Los Sirex (1964), Los Salvajes (1964), Los Brincos (1965), Los Bravos (1966), serán los «clones hispánicos» de Los Beatles y Los Rolling Stone. Antonio Orihuela se pregunta cómo es posible que pudieran surgir grupos así en un país tomado por la copla, pero el caso es que «causaban furor entre las adolescentes con sus cancioncillas románticas y absolutamente desconectadas de la realidad que se vivía en el país en la segunda mitad de los años sesenta»⁹⁹.

El «ye-yé», cuya estética inspira a muchos de estos grupos, será un ideal masculino de la sociedad de consumo construido por los media que poco tenía que ver con la rebeldía, frescura y desvergüenza con las que suele identificarse un grupo de música joven, lo que da en un perfil subjetivo bajo, reaccionario y cosificado, que se dibuja además para mayor contradicción «en la peor época de la dictadura, en plena oleada de huelgas obreras y revueltas en la universidad»¹⁰⁰,

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 174 y 176.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁸ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 103.

afirma Orihuela, quien se refiere también a esta subjetividad producida en el siguiente fragmento:

Si el pop es todo lo opuesto a algo trascendente, nuestros risueños ye-yés, encarnaron a la perfección el axioma a base de canciones montadas sobre arquetipos gastados y una gran ingenuidad compositiva. Con argumentos amorosos requeté-sobados ya por la copla, insatisfacción adolescente y algo de rebeldía de salón construyeron un universo colorista, frívolo y despreocupado en el que se aprestaron a vivir. Si, como aseguraban los más recalcitrantes franquistas, esto era el enemigo, las autoridades podían respirar tranquilas. Ya lo dijo el locutor Pepe Palau ante quince mil espectadores en el I Festival de Ídolos, patrocinado por El Corte Inglés en el Palacio de los Deportes de Madrid: «Ahora, cuando vengan Los Brincos, os pido que no os mováis de vuestros asientos. Pensad que si armáis mucho alboroto no tendréis más festivales y, cuando termine todo, os vais tranquilamente a vuestras casas»¹⁰¹.

Sin embargo, no todos se fueron tranquilamente a sus casas.

3.4 Las «subculturas juveniles»

La aparición de «subculturas juveniles» en la Gran Bretaña de postguerra sin duda alguna es otro de los hitos del periodo en el que surge y se desarrolla una cultura mediática que viene a sustituir a una cultura obrera popular. En este contexto, el ocio, vivido muy distintamente respecto a la cultura parental y asegurado por nuevos espacios que agostados por la incipiente industria del entretenimiento se abren entre la escuela y el empleo, será la diferencia crucial que marca indeleblemente a ambas generaciones. A partir de él, y en el intersticio que se da entre la cultura paterna y las instituciones mediadoras de la clase dominante, *mods*, *skinheads* o *teddy boys* trataron de dar una respuesta colectiva a una misma problemática de clase que los jóvenes compartían con sus padres, pese a reaccionar muy distintamente frente a ella¹⁰². Y con ello crearon, dentro de esa misma «Cultura Juvenil», focos de resistencia: líneas de fuga desde las que sustraerse al poder y que darían origen a un submundo, a otras culturas; pues aunque toman prestadas formas de adaptación desarrolladas por su cultura parental en el encuentro con la cultura dominante, los jóvenes de clase trabajadora las adaptan a su situación de vida y experiencia generacional y, articulando simbólicamente su respuesta, generan una forma: un estilo distintivo que se imprime en la música

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 105.

¹⁰² HALL; JEFFERSON, *op. cit.*, pp. 108-116.

y en ciertos modos de vestirse, comportarse o hablar. Así que no puede negarse a los hijos de la clase trabajadora ese primer gesto de resistencia.

En “Rock y futbolines en el 64”, Pau Malvido nos habla de los inicios de este submundo que empieza a concretarse a través de la música en locales de Barcelona como el Tokio y el Trolebús, donde actuaron los Salvajes, ya a su vuelta de Alemania con largas melenas y vestidos de negro, no al estilo Beatles sino al estilo Rolling Stone. Allí se juntaban «rockeros charnas», hijos de andaluces inmigrados con camisa negra, cuello levantado por detrás y pantalón negro de tergal de 32 centímetros de campana, con «pijís», ovejas negras de la clase burguesa con ganas de desmadre, bitelianos de botines en punta a bordo de sus seiscientos trucados¹⁰³. Según Malvido, todos ellos se afirman como masa en los conciertos del Palacio de los Deportes en 1964: «Aquella gente, subiendo por la calle Lérica en largas colas hacia el Palacio de los Deportes, miraban asombrados hacia todos lados, dándose cuenta de que eran bastantes los que vestían de forma rara y llevaban el pelo largo. Se sentían fuertes»¹⁰⁴. Y todos ellos se diferenciaban bastante de esos otros estudiantes de familias más ricas o cultas que hacían su fiesta de los sábados a base de música francesa o americana (Elvis) de aires nostálgicos. Coincidió con la fase más puramente rockera de los Beatles, entre los 1962 y 1964, un momento de cierta presión modernizadora en el que al tiempo que aumentaba el turismo y se daba por concluida la política de puertas cerradas, las salas de baile controladas por la falange iban convirtiéndose en *dancings* primero, y después en *discotheques*¹⁰⁵. Fue en el Novedades, famoso por sus sesiones matinales a las que acudían más de mil personas, donde tuvo lugar una manifestación de ye-yés menores de dieciséis años bajo el lema: «“Si a los catorce trabajamos, a los catorce bailamos”»¹⁰⁶.

“Rock y futbolines en el 64” es el primer artículo de esta serie. Escrito en el año 1976, cuando con la politización de los nuevos tiempos la contracultura se radicalizó tendiendo hacia el libertarismo (en este sentido, *Ajoblanco* lidera la tendencia y parte peras con *Star*), y en un lenguaje directo y juvenil que se aleja de todo academicismo, nos habla de posiciones heterónomas entre aquellos que ocupan un espacio en lo que ha devenido un campo de producción cultural: la

¹⁰³ Ver MALVIDO, Pau, *Nosotros los malditos*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 13.

¹⁰⁴ MALVIDO, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ *Ibíd.* El entrecomillado es de Malvido.

contracultura. Después de comentar lo mucho que se habla en las revistas de los movimientos juveniles desde una perspectiva norteamericana, Malvido ataca a quienes se han propuesto enterrar la contracultura. De paso, con voz autorizada, nos cuenta su versión de los hechos. Así, frente a las elucubraciones eruditas que se hacen de la contracultura en algunas revistas, Malvido nos dice que aquella primera oleada rockera de la que se ha hablado líneas más arriba habría recogido a los supervivientes de las grandes «bandas» de los barrios:

Con el periodo de desarrollo, turismo y capital yanqui que empieza de verdad en 1960, las bandas se hacen más fuertes primero, estimuladas por las mayores posibilidades de acción que da la mayor circulación de dinero, productos importados y modas. A la larga, sin embargo, tienden a diluirse en un movimiento más amplio y más homogéneo, sin dejar de existir. Cuando hay más dinero, más sitios adónde ir, bares, películas extranjeras, festivales, cuando en la radio y en los grandes almacenes se comercia ya con productos ye-yé, las posibilidades de pasar el rato y de identificarse al margen de taller, la oficina o la academia son mayores para todos. La banda de barrio como único reducto diferente del taller, de la escuela, va dejando paso a los grupitos que pasean por Barcelona buscando rollo porque saben lo que hay¹⁰⁷.

«Rockeros charnas», «pijis», el tema de las «bandas»: en realidad, «Rock y futbolines en el 64» de lo que nos está hablando es del rico mosaico de las subculturas juveniles en España y, también, de cómo estos submundos van confluyendo entre sí hasta formar el primer *underground* barcelonés. Como se ha dicho en otro lugar, las subculturas juveniles habían nacido en Gran Bretaña con la emergencia de la «Cultura Juvenil». Aparte del ocio, fruto del cambio acelerado que sufre la racionalización de la producción durante la guerra y la posguerra, uno de los aspectos que habría contribuido a crear dicha «Cultura Juvenil» en giraba en torno a la experiencia de la guerra, a sus efectos sobre los niños nacidos en ese periodo, que hubieron de echar en falta a sus padres, sufrir las evacuaciones o, simplemente, soportar la violencia, por lo que las generaciones, sobre todo a partir del lanzamiento de las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki, habrían quedado divididas, de modo que para quienes por entonces todavía no habían alcanzado la pubertad sería difícil concebir la vida como futuro o imaginar un mundo sin violencia¹⁰⁸. También en nuestro país las generaciones coexistentes comparten esa misma problemática, sólo que aquí la guerra y sus consecuencias habrían sido muy distintas, pues debido a la dictadura y a diferencia de otros

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁸ HALL; JEFFERSON, *op. cit.*, p. 75.

países de Occidente, España era un país donde un joven «no podía hacer casi nada». Nos lo cuenta Malvido:

Nosotros, nuestros compañeros de más edad y todos. En un país en el que no se podía hacer casi nada, en el que la mentira oficial era tan gorda que, en el fondo, nadie la creía, la gente se debió de ver obligada a pasar, en cierta manera, de todo. A pasar de todo calladamente, en cualquier rincón. Ahí está el típico catalán, pequeñoburgués, escéptico, agarrado a ocupaciones y manías increíbles. Arreglar radios viejas, cuidar canarios. Sin salir a la luz pública, porque luz pública ni había. Sexualmente, reprimido, lleno de utopías modestas pero igualmente irrealizables. Y al mismo tiempo extraordinariamente hábil para aprovechar cualquier posibilidad. Para desarrollar habilidades peculiares. La estrechez del mundo en que vivían les ahogaba, pero al mismo tiempo les hacía expertos en el truco dominando con facilidad las contradicciones del pequeño mundo, acostumbrados a pensar que toda cara oculta una cruz. Los más proletarios se veían más obligados a tragarlo todo sin posibilidad de trampa, sin truco. O a ponerse del otro lado arriesgándolo casi todo. En fin, que buenos niños convencidos o satisfechos debía de haber pocos¹⁰⁹.

Por tanto, la «mentira oficial» consistía en creer o hacer creer que podía hacerse algo, que en un país devorado por la acedia —la España crepuscular de Franco, donde ni siquiera existía la «luz pública»— algo parecido a la vida podía ser desplegado. Por esta circunstancia, jóvenes pequeñoburgueses o proletarios eran igualmente nivelados. Obviamente, las estrategias de resistencia de unos y otros a la hora de hacer frente a la estrechez del mundo variaban y mucho según la condición social, pero ciertamente «buenos niños» convencidos y satisfechos debía de haber pocos, también en aquellas capas sociales más elevadas. Nos lo cuenta Malvido:

Buen niño significa aprender lo que te dicen, creerlo o hacer como que lo crees. Esto último ha debido de ser más posible. Hacer como que se cree y por debajo mantener cierta desconfianza permanente y cierto maquiavelismo. Aquí ha habido y hay todavía mucha gente acostumbrada a sentirse en la ilegalidad. En la ilegalidad social y en la ilegalidad moral. Cantidades de matrimonios por embarazo (muchos más de los que normalmente se cree), cantidad de sexualidad degradada, de «chachas» utilizadas como carne de cañón para el inicio sexual. Ilegalidad en la diversión. Bares de puertas cerradas, bandas, grupetes espabilados que alquilan bares para «fiestas». Los buenos niños más ricos pronto quedaban defraudados. No era posible ser buen niño convencido por mucho tiempo. La realidad era demasiado diferente de lo que se enseñaba. Entonces el buen niño, si es rico, o se convierte en golfo demostrando que él puede ser más ilegal que nadie o queda algo amargadillo. Y de esta amargura, de esta comprobación de la imposibilidad de ser «bueno», sale gente rebelde, gente que lo prueba todo porque no cree que todo pueda ser tan malo como resultaría ser si se comprase con la estrechez de lo que le han dicho que es lo bueno, o de lo que ha creído que es lo bueno. Esta gente, con menos recursos de emergencia, con menos dominios de los truquillos, menos acostumbrada a las pequeñas ilegalidades diarias, se ve obligada a plantearse la ilegalidad como algo nuevo, inmenso, extraño a su «pequeño buen comportamiento». Y entonces se dedica a ello con furia. Organizan su nueva ilegalidad, a veces de forma muy extrema. Pasan a engrosar las filas de los rebeldes que lo han sido desde siempre. O quizás se añaden a ellos desde

¹⁰⁹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 17.

fuera, intentando descubrir en ellos o en todo lo definido como «malo» algo que pueda ser convertido en «bueno», pero de verdad. De ahí la mitificación y el endiosamiento que algunos jóvenes burgueses hacen de los tipos más representativos de lo que está al otro lado de su propio ambiente. Los ídolos proletarios, los ídolos lumpenproletarios. Y así se forman estudiantes empeñados en estudiar lo que no les enseñan, ávidos de textos extranjeros ilegales¹¹⁰.

Entonces, según Malvido, en un país en el que la ilegalidad moral y social era norma, los niños «ricos» no conseguían ser «buenos» por demasiado tiempo y, aunque sólo fuera para demostrarse que ellos también podían ser rebeldes y quitarse de paso aquel prurito de «amargadillo», pasaban a engrosar las filas de la ilegalidad, convencidos de que nada podía ser tan «malo» como aquello que les decían que era precisamente «lo bueno». Al menos, en los años sesenta empiezan a pasar cosas, y aquellos estudiantes empeñados en estudiar lo que no les enseñan en las universidades encuentran los canales para llegar hasta el lumpenproletariado y satisfacer sus inquietudes o curiosidades. *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé (Seix Barral, 1966), habla de dicho encuentro del modo más irónico posible. Inquietudes y curiosidades, por tanto, que en ocasiones tienen mucho de postureo, pero de las que surgen también izquierdistas convencidos de cultura europea, poco yanqui, como lo fue el propio Malvido. Puede decirse que “Rock y futbolines en el 64” es como la antesala de la contracultura barcelonesa, aunque en este texto, en lo que es un guiño por parte de su autor para que sea restituido a sus verdaderos protagonistas ese primer gesto de resistencia, propiamente no se habla de la contracultura, sino más bien de los submundos y de los circuitos que hubieron de converger para que aquella fuera posible.

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 17 y 18.

4

La muerte del Arte y la liberación de la praxis cotidiana

Inspirado en un modelo original, Des Esseintes, el héroe del decadentismo por excelencia, cuyos gustos tan extravagantes como exquisitos despliega lenta y minuciosamente Huysmans en *Contra natura*, representa el paradigma de una vida vivida como creación artística propia, la simbiosis perfecta entre arte y vida cotidiana. Des Esseintes, noble neurasténico hijo de una madre atáxica y víctima del *spleen* parisino —es decir, cansado crónica y letalmente de la vida, pues «quien estaba aburrido de París entonces estaba aburrido de la vida»¹¹¹—, decide huir de la gran urbe para regocijo de su gusto estético y de su espíritu, encerrándose en una casita que es, con toda certeza, la primera torre de cristal de la historiografía literaria. Allí, ordenada bajo un principio de funcionamiento estético, su existencia deviene la utopía de una Obra Total que Des Esseintes escenifica sin testigos y, no obstante, la vida del legendario dandy es una vida alienada; una vida desplegada a puerta cerrada que nos muestra así el rol contradictorio que con su autonomía el Arte habría adquirido bajo el Orden Burgués.

4.1 Una esfera ideal

Afirma Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* que, a finales del siglo XVIII, ya puede considerarse completado el proceso de instauración de la institución del Arte, y que si bien la «autonomía» indica el estatus del arte en la sociedad

¹¹¹ CABRERA INFANTE, Guillermo, «Al revés de la naturaleza», en Huysmans, J.-K., *Contra natura*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 10.

burguesa, nada dice acerca del contenido de las obras, cuya transformación se relaciona con una dinámica histórica que encuentra su apogeo en el esteticismo, donde el arte en sí se vuelve contenido¹¹². Dicha «dinámica histórica» mantiene una estrecha relación con la idea de «*subordinación estructural*» introducida con Bourdieu, pero la «autonomía del arte» no es un invento del esteticismo, sino el producto de un desarrollo histórico¹¹³. A la hora de comprender las relaciones entre *la esfera del arte y la esfera de la praxis cotidiana*, la idea de «finalidad» de la obra de arte de la que habla Bürger a partir del concepto de «autonomía» parece un elemento clave. En efecto, dada su finalidad —ser objeto de culto y de representación—, el Arte sacro y el cortesano se relacionan con la praxis cotidiana de los individuos; pero no obstante, no sucede lo mismo con el Arte burgués, pues por la misma razón, es decir por su finalidad —ser objeto de la autocomprensión burguesa—, el Arte burgués se aleja de la praxis cotidiana. Como afirma Bürger, en la sociedad de mediados del XIX el arte «fue reducido a una determinada función» mediante la cual el burgués «experimenta ser hombre», pues «puede desarrollar la plenitud de sus posibilidades, aunque bajo la condición de que ese ámbito siga apartado de la praxis cotidiana», y por eso para Bürger «la separación del arte respecto de la praxis cotidiana [...] se convierte en la marca central de la autonomía del arte burgués»¹¹⁴. En este contexto, la novela decimonónica se convierte en el género literario por excelencia, no sólo porque como afirma Bürger la

¹¹² Ver BÜRGER, *op. cit.*, p.70

¹¹³ Nos dice Bürger: «Si se entiende que la esencia del arte reside en su separación de la sociedad, se acepta sin quererlo, el concepto de arte de *l'art pour l'art* y se anula la posibilidad de evidenciar que dicha separación es producto de un desarrollo histórico». *Ibid.*, p. 51. En *Teoría de la vanguardia*, Bürger propone una tipología histórica para una comprensión del concepto de «autonomía» a partir de la «finalidad», la «producción» y la «recepción» de la obra de arte. A partir de estos tres elementos Bürger distingue entre Arte sacro, Arte cortesano y Arte burgués: en el primero, la finalidad de la obra es ser objeto de culto, la producción es colectiva-artesanal y la recepción colectiva y vinculada a lo sagrado; en el segundo, la finalidad de la obra es ser objeto de representación de la sociedad cortesana, la producción es individual y la recepción colectiva, aunque ya no vinculada a la sacralidad, sino a la sociabilidad; en el tercero, la finalidad de la obra es ser objeto de la autocomprensión burguesa, y tanto la producción como la recepción son individuales, de ahí que la obra de arte en la sociedad burguesa ya no esté sujeta a la praxis cotidiana y aparezca en la historia, a un primer vistazo, como *autónoma*. Pero si seguimos el razonamiento de Bürger podemos comprender que la aparición no es tal, que la historia está llena de cortes, pues entre un Arte y otro, entre una época y otra, se producen giros hacia una presunta autonomía del arte: cuando la producción pasa de colectiva-artesanal a individual, por ejemplo, si se compara el Arte sacro con el cortesano; o cuando el Arte cortesano queda desvinculado de lo sacro, momento en que se da —qué duda cabe— un importante paso hacia la «autonomía del arte», si bien el corte definitivo se produce con el Arte burgués, porque la recepción de la obra de arte en la sociedad burguesa es ya individual. Ver BÜRGER, «Sobre el problema de la autonomía del arte de la sociedad burguesa», *op. cit.*, pp. 67-69.

¹¹⁴ BÜRGER, *op. cit.*, p.70.

recepción de la obra de arte percibida por individuos aislados sea ya individual, sino también porque la novela comulga mejor que otros géneros con la función propia del arte en la sociedad burguesa; una función relacionada de hecho con la aparición de esa especie de pliegue en la historia que es el hombre moderno. Pero volvamos a nuestro tema, porque es ahora cuando entra en escena el esteticismo encarnada por Des Esseintes para jugar un papel contradictorio.

Si bien por un lado con dicha corriente el cambio en el contenido de las obras, que se traduce en el oscurecimiento de la poesía, debe ser interpretado como gesto de insubordinación del mundo del arte a los poderes del mercado, es decir, como gesto de resistencia, por otro lado también es cierto que con la abstracción formal llevada a cabo por el esteticismo el arte desistirá ya por completo de la pretensión de reflejar la praxis cotidiana, como nunca terminaba de ocurrir del todo, al parecer, con el Arte burgués. En cualquier caso —y esto es lo que es realmente importante desde el punto de vista del vanguardismo—, el cambio en los contenidos no implica que el arte deje de funcionar de la misma forma, antes al contrario: con el esteticismo la separación del arte y de la praxis cotidiana es un hecho consumado. Y de ahí que los movimientos de vanguardia quisieran atacar esta consumación representada, en su opinión, por la institución arte. Hay un momento esencial del esteticismo, aquel en el que el arte se distancia de la praxis cotidiana burguesa para negarla, que ha sido ampliamente aceptado por los vanguardistas¹¹⁵, en tanto que el vanguardismo entiende que un arte que en el contenido de sus obras se distancie de la praxis cotidiana de la sociedad burguesa es el primer paso para organizar una nueva praxis cotidiana. La discrepancia surge después, porque desde el punto de vista de la «intención vanguardista» no deja de ser un problema la separación del arte y de la praxis cotidiana. Y de dicha «intención vanguardista» nos habla Bürger en el siguiente fragmento:

La intención vanguardista se adapta bien al teorema de Herbert Marcuse [...] sobre el carácter doble del arte en la sociedad burguesa. Como el arte está separado de la praxis cotidiana, en él encuentran lugar aquellas necesidades que, a causa del principio de competencia que atraviesa todos los ámbitos sociales, son imposibles de satisfacer en dicha sociedad. Al mismo tiempo que valores como humanidad, alegría, verdad, solidaridad son apartados de la vida real, el arte los

¹¹⁵ Y de él nos habla Bürger cuando nos dice: «Es importante destacar que los vanguardistas aceptan un momento esencial del esteticismo, aquél en que se distanció la praxis cotidiana respecto al contenido de las obras. La praxis cotidiana, con la que el esteticismo se relaciona, negándola, es la praxis cotidiana organizada conforme a fines racionales, propia de la cotidianidad burguesa. De ningún modo las vanguardias pretenden integrar el arte a esa praxis cotidiana. Por el contrario rechazan el mundo organizado conforme a fines racionales que el esteticismo ya había formula- do». *Ibid.*, p. 71.

adopta. El arte adquiere un rol contradictorio. Mientras propone la imagen de un mejor orden, protesta contra el estado actual de la sociedad. Pero, como concreta la imagen de un orden mejor bajo la forma de ficción, le quita presión a la sociedad existente de las fuerzas que desean generar un cambio. Ellas estarían unidas en una esfera ideal. En la medida en que el arte logra esto es “afirmativo” en el sentido marcusiano¹¹⁶.

En efecto, ya en su introducción a *Teoría de la vanguardia*, Bürger alude al teorema que Marcuse desarrolla en su obra *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. El mismo toma como modelo la crítica marxiana a la religión, la cual Marcuse traslada a los objetos literarios. Entonces, si Marx señala un momento «“afirmativo”» en la religión, puesto que como el opio ella alivia y «le quita presión a la sociedad existente de las fuerzas que desean generar un cambio», Marcuse señala otro momento afirmativo en el arte, ya que, a causa de su separación con respecto a la praxis cotidiana, el arte en la sociedad burguesa hace las veces de un gran panteón en el que son proyectados los valores ideales —«humanidad, alegría, verdad, solidaridad»— que no encuentran su realización en la praxis cotidiana, y por eso nos dice Bürger que «el arte los adopta». He aquí el rol contradictorio que la religión y el arte juegan en la sociedad burguesa, partiendo igualmente de un mismo momento crítico: «“la protesta contra la miseria social”», «la protesta contra una sociedad injusta». Así el carácter «“afirmativo”» de la cultura, en el sentido marcusiano, radica en el hecho de que la cultura es capaz de proponer «bajo la forma de ficción» la imagen de un mundo mejor que «le quita presión a la sociedad existente de las fuerzas que desean generar un cambio». El problema, como ya se ha visto con Des Esseintes, es que operando así el arte en la sociedad burguesa actúa como opiáceo y aleja, a efectos prácticos, la *revolución*; y por eso Bürger habla del «carácter doble del arte», que tendría tanto un «momento de libertad» como «de evasión».

Para los vanguardistas, una manera de cambiar este estado de cosas será anulando la «institución arte», otro concepto esencial para Bürger del pensamiento marcusiano a la hora de comprender la intención vanguardista, con el que se pretende atacar el «*status* de la obra en la sociedad burguesa»¹¹⁷. Por tanto, no es de extrañar que el vanguardismo quisiera anular dicha institución, ni que lo hiciera afectando los tres elementos de los que se sirve Bürger para establecer una tipología histórica que permita aproximarse al concepto de «autonomía». Si se

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 71 y 72.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 72 y 73.

toma el primero de ellos, la «finalidad», y se piensa en la manifestación vanguardista, hay que decir que la obra vanguardista carece de finalidad, pues si el arte y la praxis cotidiana no están separados sino unidos en una «esfera ideal» —una esfera que permite a ambos retroalimentarse mutuamente, por ejemplo haciendo del arte algo más práctico y de la praxis algo más estético¹¹⁸— carece ya de sentido hablar de función social del arte o de pérdida de función social del arte como ocurría con el esteticismo. Igualmente, si se toman la «producción» y la «recepción», éstas se ven afectadas: del mismo modo que la vanguardia rechaza la categoría de producción individual, así la superación de la oposición entre productor y receptor sigue la lógica de la intención vanguardista a fin de superar el arte como una esfera apartada de la praxis cotidiana¹¹⁹.

4.2 La subversión de la intención vanguardista

Y sin embargo, poco a poco, la imagen monolítica de una esfera ideal que el vanguardismo perseguía al tratar de redirigir el arte hacia la praxis cotidiana habría ido siendo despedazada. Ello se debe a que, como afirma Eduardo Subirats (y esta es la tesis de *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, formulada en su introducción), «la utopía social y cultural de las vanguardias, de signo revolucionario y emancipador, llevaba inscritos los momentos de su integración a un proceso regresivo de colonización tecnológica de la sociedad y la cultura»¹²⁰. En su opinión, acerca de esta crisis un «gran tema» debería ser subrayado:

Por una parte, lo que fue la “dialéctica” de la vanguardia como principio crítico o subversivo ha sido integrado bajo las mismas formas de poder que otrora atacaba. Las vanguardias se han convertido, a partir de la segunda guerra mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales. Como tal, el fenómeno cultural moderno de las vanguardias ha perdido toda energía y toda sustancia radical¹²¹.

Como vemos, este «gran tema» versa sobre la asimilación del discurso vanguardista por parte del poder, sobre la captura de dicho discurso desde la

¹¹⁸ Piénsese, por ejemplo, en aquellos talleres de la Bauhaus en los que se formaba a las personas como artistas y como artesanos o en la noción de *hasard objectif* explorada por BRETON, André, en *Nadja*, Cátedra, Madrid, 2006.

¹¹⁹ Ver BÜRGER, *op. cit.*, p.72-74.

¹²⁰ SUBIRATS, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984, p. 18.

¹²¹ *Ibid*, pp. 17 y 18.

Segunda Guerra Mundial. Aquí Subirats nos da una fecha importante, y en las líneas inmediatamente posteriores al fragmento cita algunos ejemplos de la ósmosis que sufren el vanguardismo y la industria cultural: «integración simple de su estética del “shock” y la “ruptura” en el consumo mercantil, o la incorporación de su formalismo al contexto de una cultura “espectacular”»¹²².

Por otro lado, también Bürger, como Subirats, apunta a este irónico devenir del proyecto vanguardista al afirmar que: «En el periodo de los movimientos vanguardistas, el intento de eliminar la distancia entre el arte y la praxis cotidiana pudo hacer uso indiscriminado del *pathos* del progresismo histórico. Pero, entre tanto, la falsa supresión de la distancia entre arte y vida ha sido pensada como industria cultural»¹²³. Quiere decir esto que la industria cultural puede ser pensada mediante la teoría de la vanguardia como forma falsa de superación de la institución arte a partir de la estética de la mercancía. No obstante, a ojos de Bürger, una representación que tenga como objeto imponer al espectador un comportamiento consumista no es práctica en el sentido vanguardista, pues en este caso aquélla no es un instrumento de emancipación sino de dominación. Y es por ello que, en su opinión, en el capitalismo tardío «las propuestas de las vanguardias son realizadas con fines opuestos»¹²⁴.

Por consiguiente, es el capitalismo tardío quien se ha llevado el gato al agua con respecto a fundir la esfera del arte en la esfera de la praxis cotidiana. Y es que, realmente, si hubo alguna revolución en el mundo del arte esta no se debió a lo que entendemos propiamente como arte. Nos lo explica Orihuela:

Si hubo, pues, alguna revolución en el mundo del arte del siglo XX esta no se dio, desde luego, en lo que formalmente reconocemos como arte, sino que fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas para producir y consumir imágenes y objetos culturales de todo el mundo, eso sí, en forma de puré predigerido para un público infantilizado e incapaz de elaborar por sí mismo acontecimientos sociales relevantes¹²⁵

Por tanto, más que el arte, o desde luego mucho más que el arte, a la hora de revolucionar el mismo mundo del arte y nuestra vida cotidiana cuentan las imbricaciones entre la tecnología y el mercado de masas. Por estos dos vectores, señala Orihuela, «la práctica totalidad de los objetos que nos rodean están directamente influenciadas por el arte; nuestras viviendas, nuestras ciudades y hasta

¹²²*Ibid.*

¹²³ BÜRGER, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 76 y 77.

¹²⁵ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 14.

nuestros comportamientos se han vuelto, en el transcurso del siglo XX, artísticos»¹²⁶. Irónico devenir de la intención vanguardista, en el capitalismo tardío, con el que la industria cultural puede ser pensada como falsa superación del arte en la vida cotidiana gracias a la «estética de la mercancía». Sin duda todo esto se materializa en la «Cultura Pop». Nos dice Orihuela: «Como hija del fordismo, de la reproducción técnica y la aceleración de los flujos de información y consumo, la Cultura Pop dará sentido a las relaciones de producción y reproducción de la vida social en el tiempo del espectáculo y la sociedad espectacular»¹²⁷. He aquí la alusión a la categoría sociopolítica de «espectáculo», acuñada en Francia por el cofundador de la Internacional Situacionista Guy Debord para aludir de forma general al lugar y al espacio en donde es producida la vida social y material.

Afirma Orihuela que «el imaginario del estilo de vida americano marcó en los sesenta, los inicios de lo que hoy llamamos globalización gracias al nuevo escenario que estaba configurando el acceso de las clases medias emergentes al consumo de masas», supuestamente porque es entonces cuando «el capitalismo inventa en los países ricos la figura del adolescente como etapa psicosocial»¹²⁸. Es entonces cuando es producida una nueva «*organización de las génesis*»¹²⁹, la tercera de las relaciones de fuerzas que Foucault estudia en *Vigilar y castigar* con la que al adolescente le va a suceder un poco como al obrero del que nos hablaba Debord, todo porque el *humanismo de la mercancía* ha decidido tomar a su cargo, esta vez, “el ocio de los jóvenes”, simplemente porque la economía política ahora puede y debe dominar estas esferas *como economía política*.

Así pues, el *pop* —que, como afirma Orihuela, «no sólo será eternamente joven en su incesante travestismo espectacular, sino que es el lugar donde las generaciones que ya no lo son correrán para travestir su angustia por la juventud perdida»¹³⁰— será el objeto de consumo diseñado por el biopoder a fin de extraer de este nuevo segmento poblacional pingües beneficios. Esto supone que el poder se actualice bajo distinta forma: la forma masmediática cuyo nuevo lenguaje, pese a considerarse «indigno del arte», es de hecho el hablado en «el reino del consumo». A él se refiere Orihuela en el siguiente fragmento:

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁹ Véase “Los cuerpos dóciles”, en FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, pp. 157-199.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 20.

Las poéticas de la cultura de masas utilizarán un lenguaje coloquial, directo, sencillamente porque ese era el lenguaje de la ciudad, el lenguaje que hablaba el reino del consumo. Ese lenguaje que hasta entonces había sido indigno del arte fue el lenguaje del *pop*, un lenguaje que se globalizará antes incluso de que sea una realidad la inmersión industrializadora de las sociedades atrasadas que, gracias a las imágenes que desde el cine mostraban el estilo de vida americano, asimilan virtualmente un mundo al que aún no tenían acceso pero que permitían imaginar y, sobre todo, imitar con los escasos recursos que las atrasadas economías nacionales admitían entonces. Y es que, para que haya Cultura Pop, tiene que haber primero una sociedad opulenta que la haga posible, y ese no será el caso de España hasta bien entrados los años sesenta¹³¹.

En efecto, no es sino hasta los años sesenta cuando el pop se hace popular a escala mundial gracias a la música ligera, que será clave para la configuración de esta nueva etapa psicosocial. Sin embargo, muy pronto se asiste en el seno de este mismo lenguaje, «indigno del arte» pero hablado de hecho en «el reino del consumo» (primero de forma discreta con las subculturas juveniles de posguerra, pero luego con el nacimiento de una contracultura de un modo más descarado), a una profunda escisión de los lenguajes culturales que dará lugar a importantes tensiones que caracterizan la lucha por la hegemonía cultural en los años sesenta y setenta.

4.3 «Sobre todo, la vida»

Muchas de los grafitis que cubrieron las paredes de la ciudad de París y la mayor parte de las proclamas que fueron repetidas durante Mayo del 68 estaban inspiradas en el Situacionismo, movimiento donde se lleva a cabo el trasvase de la intención vanguardista que apelaba directamente a una transformación radical de la vida cotidiana de la que el arte es ya indisoluble [Figuras 1 y 2], sirviéndose para ello del «*détournement*» —en español, desvío—, una técnica empleada como arma para tergiversar los significados de las producciones culturales creadas por la cultura *mainstream*, que recorre un amplio espectro que va desde la pérdida de la importancia del objeto preexistente en cuestión hasta la pérdida completa de su sentido original, implicando además un esfuerzo creador mínimo en cuanto permite trabajar sobre materiales ya dados¹³², como se aprecia en la serie de fotografías de más abajo [Figuras 3 y 5], la última de ellas detournada en apoyo a

¹³¹ *Ibid.*, pp. 19 y 20.]

¹³² Sobre esta práctica, el «*détournement*», véase: «La tergiversación como negación y como pre-ludio», en *La creación abierta y sus enemigos*, *op. cit.*, pp. 88-90.

la huelga de los mineros asturianos de 1964 a partir de la inserción de un simple bocadillo al estilo de los cómics. El *détournement*, una técnica que por su carácter eminentemente subversivo también sería utilizada por el punk, puede tratarse de un gesto tan sencillo como colocar una nariz de payaso sobre una imagen [Figura 7]; por tanto, tiene mucho de gamberrada, de bigotes pintados sobre los labios de las modelos publicitarias, y lo que ocurre es que nos obliga a mirar, haciéndonos reflexionar acerca de los mensajes con los que en la sociedad de consumo somos constantemente envidados sin cesar. Si aceptamos también como definición de *détournement* el montar sobre un significado existente otro significado para desviar así el significado original con fines subversivos, vemos que son varias las propuestas de escritura apelan a esta prácticas; por ejemplo, en aquella imagen ya vista y que ahora podemos visualizar a modo de viñeta detournada en el poema «Twist» de Vázquez Montalbán, donde el ritmo de pasos al que obliga esta nueva música, al ser practicado «con sostenes de esparto y vello/en pubis punzante», habrá de resultar forzosamente incómodo cuando no dañino. Y lo mismo cabe decir, por ejemplo, de «Caperucita Roja», otro poema de *Fábulas domésticas* donde Aníbal Núñez parte del cuento clásico como material ya dado para montar sobre él otro significado, pues en la versión detournada de Núñez a quién Caperucita debía escuchar es al anuncio radiofónico que encarna las «palabras sabias del sabio guardabosques»¹³³.

¹³³ NÚÑEZ, Aníbal, 2009, p. 180.



Fig. 1. «Quien habla de revolución sin querer cambiar la vida cotidiana tiene en la boca un cadáver».



Fig. 2. «Sobre todo la vida».



Fig. 3.



Fig. 4. Billeto de 5 libras con la imagen de la reina Elisabeth detournée.



Fig. 5. «No hay nada mejor que joder con un minero asturiano. ¡Esos sé que son hombres!».

Asimismo, otro tanto sucede con muchos de los poemas de Leopoldo María Panero: en «*El patito feo*», donde las promesas no se cumplen —«y un buen día (?) desapareció sin dejar rastro; quién sabe que habrá sido de él»¹³⁴—, y aún en otros ya desde su título como «Marilyn Monroe's negative» o «Peter Punk».

«*El Arte ha muerto. Liberemos nuestra vida cotidiana*»¹³⁵, podía leerse en una de las paredes de la Sorbona durante el Mayo del 68. Y era cierto, gracias a la subversión de la intención vanguardista, en el período del que en adelante nos ocuparemos, el Arte entendido con mayúsculas, es decir en tanto que proyecto de las vanguardias transformador de la praxis cotidiana, como lo quiso por ejemplo el surrealismo con su *objet trouvé* (azar objetivo), había muerto. Y junto a esta muerte hay que sumar también la del registro «alto» de cultura identificado con las *humanitas*, en tanto que único poder conformador del hombre, a causa de la apertura en crisálida del sistema cultural, lo que implica una mutación del aparato cultural y, en consecuencia, nuevas formas de dominación.

El grafiti, que apareció en la Sorbona, se inspiraba en el Situacionismo, una fuerza más entre trotskistas, maoístas, anarquistas o el Movimiento 22 de marzo que converge en Mayo del 68. Los situacionistas, como antes lo habían intentado otras vanguardias, pretendían superar el arte mediante la realización de este en la vida cotidiana para redefinir así la función del vanguardismo en la actualidad. Como anuncia el grafiti, para este grupo de artistas e intelectuales revolucionarios influenciado por el pensamiento marxista de Rosa Luxemburg y de Georg Lukács, pero también por el surrealismo (último *ismo* que había aspirado a transformar el mundo a nivel artístico, psicológico, intelectual o político), el arte había muerto y, sin embargo, todavía era posible liberar la vida cotidiana gracias a lo que ellos llamaron la «construcción de situaciones»¹³⁶. Dicha *construcción*, con la que se proponían fundir nuevamente la esfera del arte y la esfera de la vida, puede ser considerado el último gesto de resistencia de las vanguardia artísticas históricas, pero también podría implicar, como el grafiti sugiere, el fin del vanguardismo y que con él los situacionistas fueran en realidad un paso más allá, pues ciertamente con el situacionismo el arte rebaja sus expectativas, se desprende de toda aura y

¹³⁴ PANERO, Leopoldo María, *Poesía Completa (1970-2000)*, ed. T. Blesa, Visor, Madrid, 2013, p. 56.

¹³⁵ *Ajoblanco*, núm. 9, «Mayo del 68.-Manifiesto libertario de John Sinclair.-Llach, firmó.-Che Guevara», febrero de 1976, p. 11.

¹³⁶ De «Problemas preliminares a la construcción de una situación», en *La creación abierta y sus enemigos*, *op. cit.*, pp. 20-23.

pasa a la acción directa, deviniendo así puro accionismo. De ahí que Mayo del 68 deba ser considerado su momento climático en cuanto a la construcción de situaciones de refiere.

Las *situaciones*, para ellos el arte por excelencia, toman como materialidad el espacio urbano, buscando romper en este contexto con la rutina cotidiana, y es que es en las ciudades donde mejor se coordinan y unifican todos los factores que nos condicionan. Por tanto, dominar esta tela de araña en la que la subjetividad se encuentra atrapada se convirtió para los situacionistas en un asunto de vital importancia:

Si todos los factores que nos condicionan están coordinados y unificados por la estructura urbana, entonces la cuestión de dominar nuestra propia experiencia se convierte en la cuestión de dominar el condicionamiento inherente a la ciudad y de revolucionar su empleo. Este es el contexto dentro del cual el hombre puede empezar a crear experimentalmente las circunstancias que le crean a él, a crear su experiencia inmediata. Estos “terrenos de la experiencia vivida” superarán el antagonismo entre la ciudad y el campo que hasta ahora ha dominado la existencia humana. Serán ambientes que transformen la experiencia individual y colectiva y que serán transformados a su vez de resultados; serán ciudades cuya estructura ofrezca concretamente los medios de acceder a todas las experiencias posibles y, que ofrezcan a su vez todas las experiencias posibles mediante esos medios de acceso¹³⁷.

Las *situaciones* son, por tanto, empresas de desubjetivación que surgen en el contexto urbano, que persiguen dominar ese espacio que condiciona en realidad todas nuestras experiencias, creando «experimentalmente» nuevas «circunstancias» de un modo consciente e implicando una creación «colectiva»¹³⁸ que asegure la participación y la recreación lúdica. Como se desprende de lo dicho, la construcción de situaciones apela muy especialmente a la noción de experiencia en base a la transformación de uno mismo y de la sociedad. Para los

¹³⁷ De “La realización del arte y la revolución permanente de la vida cotidiana”, en CLARKE, Tim; GRAY, Christopher; RADCLIFF, Charles; NICHOLSON-SMITH, Donald *Sección inglesa de la Internacional Situacionista*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011, p. 23.

¹³⁸ La situación construida es «colectiva», por un lado, «por su preparación y su desarrollo» y porque en ella intervienen a su vez tanto los «agentes directos», «los “vividores de la situación”», como «algunos espectadores pasivos, ajenos al trabajo de construcción, a los que convendrá *obligar a que actúen*»; pero también, por otro lado, «al menos para el periodo de experiencias primitivas», cuando «un individuo debe ejercer una cierta preeminencia en una situación dada», se apela a la figura de un «director de escena», esto es, a lo *individual*, sin que ello implique nada más una «subordinación momentánea» del equipo situacionista a razón de la «experiencia aislada» que se esté viviendo. *Ibid.*, p. 22 y 23. Tal «periodo de experiencias primitivas» mencionado alude a una fase embrionaria que funciona de forma ensamblaria: «A partir de un proyecto de situación, estudiada por un equipo de investigadores, que com combinaría, por ejemplo, una *reunión emocionante* de algunas personas durante una velada, sin duda habría que discernir entre un director, encargado de coordinar los elementos previos de construcción del decorado, y también de prever algunas *intervenciones* en los acontecimientos [...]» *Ibid.*

situacionistas, las vanguardias artísticas históricas habían fracasado en su intento de superar el arte en la vida cotidiana y ese fracaso debe relacionarse con el fracaso del movimiento proletario, despolitizado en gran medida a causa de la sustitución de la cultura obrera típicamente popular por una cultura mediática organizada desde arriba. Sin embargo, a partir de la toma de conciencia que desde diversas prácticas implica la creación de situaciones es posible despertar al proletariado del letargo espectacular en que se encuentra sumido para convertirlo de nuevo en sujeto activo de la historia.

En cualquier caso, antes del Situacionismo fue necesario llegar primero a otra clase de prácticas, que ya no serán sociales sino poéticas o estéticas, para que el arte consiga desbordar los límites de la obra artística. Con ellas, el arte deviene más práctico y la vida más estética, como no ocurría con el esteticismo, aunque sí se dieran igualmente en ambos casos procesos de subjetivación, nuevas formas de interioridad. A diferencia de las obras del esteticismo, las prácticas poéticas del dadaísmo introducen un uso radicalmente distinto a la hora de hacer frases, a la hora de construir significaciones, y son esta clase de obras que rebasan los límites impuestos por la obra artística, este modo de construir lo existente de otro modo, lo que deviene proceso de singularización, modo de existencialización¹³⁹. Un modo que, afirma Deleuze, «se transmite a la velocidad de la luz»¹⁴⁰. En realidad, aquello transmitido a la velocidad de la luz (a partir de un nuevo campo de percepción, de un nuevo campo de afectación), ante lo cual experimentamos el llamado a una nueva percepción, son los afectos. Así, la reivindicación de un nuevo campo de percepciones y/o de un nuevo campo de afectos es fundamental en tanto que el proceso de subjetivación no deriva de la dialéctica del saber, sino de la experiencia en relación con todo lo que esta nos aporta de «nuevo», de «no idéntico»; por eso el dadaísmo fue tan importante, en tanto que primera tentativa moderna de hacer arte fuera del arte¹⁴¹. Luego, como a la reconquista de aquella subjetivación, vino el surrealismo en lo que sería un proceso de reterritorialización de esa experiencia, proponiendo también toda una serie de prácticas que tenían como finalidad fundir el arte y la *praxis* cotidiana en una esfera ideal.

¹³⁹ Ver DELEUZE, *La subjetivación: curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2017, p. 161.

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ Sobre la autonomía de los procesos de subjetivación con respecto a la dialéctica, lo «nuevo» en relación con la experiencia y el dadaísmo, véase respectivamente DELEUZE, *La subjetivación, op. cit.*, pp. 133, 146, 159-162, p. 63 y p. 164.

Piéñese en cómo, si no, *Nadja* de André Breton consigue esto último: afectar mediante el arte (una novela autobiográfica, es decir, un texto *no* artístico en el que se narran una serie de experiencias que conducen a cierto saber) la *praxis* cotidiana al tiempo que es interrogada la propia interioridad. Así, *Nadja* arranca interrogándose acerca de la identidad con una pregunta básica: «¿Quién soy yo?»¹⁴². No obstante, el surrealismo no es solo una mera resubjetivación, pues a sus prácticas poéticas las acompaña el aparato de la dialéctica: la dialéctica de una nueva forma de saber, surgida tanto de las prácticas dadaístas como de las psicoanalíticas (del momento de apertura de una nueva potencialidad que estas tienen), que será enfrentada con viejas formas de saber tras las que se esconden viejas prácticas (las prácticas de la más perfecta normalidad, que no se oponen al principio de realidad vigente) desenmascarando relaciones de poder.

Hemos recorrido pues hasta llegar hasta aquí, los tres ejes del pensamiento foucaultiano, yendo de las formas de interioridad a las de exterioridad, pero hay que insistir, no obstante, en la casi imposible separación de los ejes del «saber» y del «poder» por un lado, y en la independencia de la subjetividad respecto a la dialéctica del saber, por otro. Con respecto al primer punto, habría que empezar diciendo que la relación entre «saber» y «poder» es tan imbricada que Foucault suele reunir estos dos ejes bajo la fórmula «saber-poder», pues sólo podemos definir la categoría de poder en términos de fuerza y de espacio/tiempo: «Si digo una palabra de más —nos dice Deleuze— ya estoy fuera de las relaciones de poder»¹⁴³. Es aquí donde al parecer descansa la diferencia entre «poder» y «saber», y es requerida toda nuestra atención¹⁴⁴. En efecto, el «saber» nos presenta materias y funciones, materias visibles —una prisión— y funciones enunciables —un enunciado sobre la penalidad—, sólo que se trata ya de «materias *formadas*» y de «funciones *formalizadas*»¹⁴⁵. Pero ¿qué son «materias *formadas*»? Pues son lo que podríamos llamar sustancias; una multiplicidad de seres humanos, por ejemplo, es una sustancia: materia amorfa en su calidad de masa. Aunque si se piensa en el escolar, en el prisionero o en el obrero, se observa que esas mismas sustancias, bajo determinadas formas o disciplinas —la forma/escuela, la forma/prisión, la forma/taller o fábrica—, se han concretado y han dejado de ser

¹⁴² BRETON, André, *Nadja*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 54.

¹⁴³ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁴ Ver DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 73 y 74.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

una multiplicidad cualquiera¹⁴⁶. Y por eso el «saber» es según Deleuze «el arte de manejar materias formadas, o inclusive el arte de formar materias y de formalizar funciones»; y el «poder», por su parte, «la relación entre materias no formadas, materias desnudas, y funciones no formalizadas»¹⁴⁷. Según Deleuze, «no se puede hablar del poder en estado puro, sólo se puede hablar del poder encarnado en un saber»¹⁴⁸. Como veremos, la distinción entre ambas categorías sólo se hace posible según la actualización del «poder» en el «saber», pues si no se encarnara en el saber, el eje del poder permanecería en lo virtual; por tanto, afirma Deleuze que las formas del saber son el «efecto que actualiza la causa»¹⁴⁹. Hay que entender que el poder no pertenece al orden de lo visible ni al orden de lo enunciable, que es «una virtualidad en tanto que es real pero no actual»¹⁵⁰. Así que «actualizarse» quiere decir integrarse el «poder» formando la materia y formalizando las funciones; y también, diferenciarse el poder constituyendo en una época dada el orden de lo visible y de lo enunciable.

Con respecto al segundo punto, esto es, la independencia de la subjetividad con respecto a la dialéctica del saber, afirma Deleuze que en Sartre la forma de subjetivación implica a la conciencia y se subordina a esta, mientras que la relación con uno mismo, tal y como la entiende Foucault, debe ser independiente tanto de las formas del saber como de las formas del poder¹⁵¹ (deriva de ellas, pero es después de todo independiente, y de ahí que las formas de subjetividad puedan ser controladas sin que se sea consciente de ello). Para ilustrar mejor la independencia de la «subjetivación», Deleuze nos pone como ejemplo la efervescencia de pensamientos que pese a ser muy distintos entre sí convergen en la producción de Mayo del 68; si ello es posible, nos dice, es porque el círculo perfecto de la dialéctica —«saber-poder-sí mismo»¹⁵²—, según el cual el sujeto es pensado como el producto final de aquella tal y como sucede con Hegel, ya estaba roto. Según Deleuze, hay tres momentos importantes en esta rotura que no ha dejado de

¹⁴⁶ Ver DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁷ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 75 y 76. No hay referencia a lo visible en este último caso, pues no hay que precisar si se trata de escolares, de prisioneros, de obreros, etc.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 100. Hasta *Vigilar y castigar*, afirma Deleuze que «el eje del poder no es tratado por sí mismo ni considerado explícitamente» sino que «está planteado de manera implícita, está supuesto en el saber». Deleuze, *op. cit.*, p. 171. Así pues, *Vigilar y castigar* es la obra con la que Foucault da el paso del «saber» al «poder».

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵¹ Ver DELEUZE, 2017b, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵² *Ibid.*

producirse: primero con Lukács, con el que aparece una especie de dimensión estética al ser considerada la subjetivación como movimiento irreductible del saber y del poder como praxis con el que aparece una especie de dimensión estética; luego con el marxismo italiano, en el que también será necesario introducir una dimensión de la subjetivación irreductible al movimiento de la dialéctica puesto que ella era incapaz de producirlo sola; y ya por último, con la Escuela de Frankfurt, debido a que fue también esa misma dialéctica —con sus saberes ideologizados— la encargada de producir «lo que Adorno llama la ratio totalitaria»¹⁵³. Por todo ello, ya antes de Mayo del 68, las relaciones con la dialéctica, esto es, con las formas del saber con las que deben ser identificadas las *humanitas*, ya estaban rotas y quizá siempre lo habían estado, pues si bien se afirma que la autonomía del arte es el producto de un desarrollo histórico, no puede hacerse otro tanto con la subjetivación; su autonomía, siempre velada pese a que «los viejos conocimientos —afirma Antonioni— se arrojan por los aires, ya no se recuerdan, pero las viejas maneras no se abandonan»¹⁵⁴. Y es que es el modo, la manera en que *se hace*, el operador de subjetivación; solo ella es capaz de abrir territorialidades nuevas en las que se afirmen tanto individuos como colectividades. Ya se ha visto un ejemplo de esto último en las «bandas», portadoras de un movimiento de subjetivación que se pliega en el intersticio que se da entre la cultura paterna y las instituciones mediadoras de la clase dominante. Pero Félix Guattari también ve un ejemplo de ello en uno de los grupos de Estrasburgo que supo anexarse un sector de la mutual estudiantil y desviar sus fondos para hacer octavillas que constituyeron toda la literatura situacionista, dando pábulo a lo que pasó posteriormente en la UNEF (*L'Union National des étudiants de France*) durante los «sucesos del 68». Y a propósito de este asunto nos dirá: «Hacia falta que hubiese un operador mínimo, un pequeño territorio de manejo de las relaciones actuales, podemos llamarlo un pequeño territorio liberado, un pequeño territorio de reapropiación, para que de repente el pliegue cuaje»¹⁵⁵. A sus ojos, también en el Movimiento 22 de marzo se asiste a un proceso de subjetivación colectiva similar:

El grupo que se llamaría después “22 de marzo” en Nanterre, no era en absoluto un grupo de punta, no era en absoluto un grupo que tuviera una posición

¹⁵³ Ver DELEUZE, 2017b, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁴ Citado en DELEUZE, 2017b, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

ideológica afirmada. Por el contrario, la universidad de Nanterre era un lugar más bien marginal y pobre, donde no pasaba nada de nada, salvo que las personas se llenaban de mierda con un nuevo tipo de urbanismo, de arquitectura completamente lamentable. Es en ese contexto que cierto número de cristalizaciones, de corrientes que se crearon, introdujeron rupturas espectaculares y crearon ese efecto digamos de campo, ese efecto de repercusión que fue uno de los elementos catalíticos fundamentales de mayo del 68¹⁵⁶.

Ausencia de una «posición ideológica afirmada», es decir, *autonomía* con respecto de la dialéctica, «cristalizaciones», esto es, confluencia de focos de resistencia, de singularidades repartidas en un campo y, por último, «rupturas» que crean un «efecto de campo» y que implican la conquista de un espacio de autoafirmación: una desterritorialización dentro de ese campo social afectado por relaciones de fuerzas. Estas son, pues, algunas claves para comprender lo que está en juego con estos ejemplos de subjetivación colectiva, que tuvieron un importante momento de ruptura con respecto a la subjetividad francesa, llegando a crear un «efecto de campo», que, por no ser directamente interpretable desde las coordenadas políticas de la época, resultaba bastante incomprensible. De hecho, De Gaulle lo llamó «despelote». Nos lo explica Guattari: «Se podría decir que el gaullismo, después de haber triunfado en todos los demás registros, decía: “¿Pero qué es este despelote, qué es esta cosa absolutamente inclasificable, esta especie de monstruosidad que llega a colarse a través de mi acción, que viene a empañar mi representación de la subjetividad francesa, por la cual he luchado desde hace décadas?”»¹⁵⁷. Por tanto, para cerrar este segundo punto, cabe concluir que los procesos de subjetivación no se relacionan con una ruptura radical con respecto a los enunciados discursivos propios de la ideología o de la dialéctica del saber, sino con respecto a ciertas prácticas que sirven de ejemplo: de modelo, de (auto)referencia, y que son después capaces de producir desterritorializaciones dentro de un campo en el que se trata de controlar la producción de subjetividad; de ahí el efecto de *despelote* en el sentido de “desvestirse”, esto es, de quitarse las prendas con las que simbólicamente se viste la subjetividad francesa.

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 160 y 161.

5

Las revoluciones *política y cultural*

La contracultura, cuyo suelo es el cemento de la ciudad moderna en que se impone al ciudadano una tarea cualquiera —la dictada por el capitalismo de consumo—, nace pues bajo el signo de la cultura urbana, como mito de ella que encuentra su razón de ser en aquellos cauces que son su reverso: los considerados alternativos a los de la cultura *mainstream*. Lo hace, por otro lado, en los Estados Unidos, afirmándose como fenómeno masivo en los disturbios de Berkeley en 1967 y en el Festival de Woodstock en 1969. Pero los antecedentes contraculturales arraigan en los Estados Unidos con los *beatniks*, movimiento en el que ya se encuentran el rechazo al conservadurismo, el uso de las drogas, la libertad sexual o el budismo. Allen Ginsberg, William Burroughs y Jack Kerouac son los máximos exponentes de esta subcultura juvenil, contemporánea a los *mods*, los *skinheads* o los *teddy boys*. La literatura *beat* convirtió además a sus creadores en «seres mitológicos», en «síntesis de formas de vida y literatura radicales», y así fue recibida como «el heraldo de una nueva revolución que pondría en el centro la vida»¹⁵⁸. Con respecto a esto último, afirma también Labrador que: «En el aquí y ahora de la literatura beatnik el deseo de acelerar el tiempo para gozar en plenitud de esa vida se dirige a producir un cambio cultural irreversible, una revolución que ofrezca nuevas formas de vivir y sentir»¹⁵⁹. Pero realmente, son muchos y muy heterogéneos los niveles de discurso que convergen para dar cuenta de un fenómeno tan complejo como es la contracultura. Nos lo explica Pablo Dopico:

¹⁵⁸ LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura*, Akal, Madrid, 2017, p. 50.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 54.

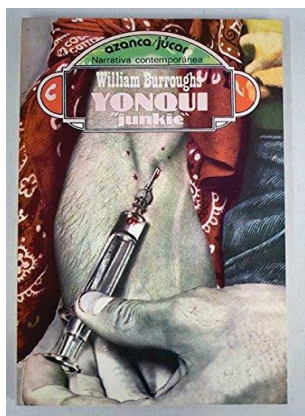


Fig. 6. Portada de Ediciones Júcar de 1980.

Red Comix editó una serie de libros sobre la música rock y los grupos más significativos del momento. *Star* continuó su línea de divulgación de productos marginales con la edición de la colección *Star-Books*, que incluía obras literarias de famosos santones del underground, como Kerouac, Ginsberg, Timothy Leary y Bob Dylan. La editorial Júcar publicó la obra de William Burroughs, mostrando sus experiencias creativas con el mundo de la droga en *Junkie*. Los aspectos teóricos y literarios de la contracultura eran publicados por editoriales como Anagrama, Tusquets, La Banda de Moebius, Visor y Fundamentos, obras que en Madrid se encargaba de difundir Laberinto, una distribuidora especializada en esta temática marginal¹⁶⁰.

Por su parte, la contracultura, asociada a la literatura *beatnik*, también negocia su identidad en el espacio propio de estas subculturas juveniles, si bien es cierto que, más independiente respecto a la estructura parental y menos sujeta a las instituciones dominantes, consigue desdibujar las fronteras que separan ocio, escuela y trabajo, mientras que para los hijos de la clase obrera el ocio quedaba circunscrito sólo al fin de semana. Las subculturas de clase trabajadora, más definidas formalmente, tienden a ser asimiladas al nivel micro de las bandas, injustamente muchas veces porque de esta manera su carga ideológica queda asimilada a la vulgar criminalidad. Por el contrario, la carga de oposición de los hijos de la clase media no puede ser asimilada a este ámbito, razón por la cual la contracultura, menos definida formalmente, y por tanto más difusa, resulta en potencia y paradójicamente política, pese a ser en teoría apolítica¹⁶¹. Ella, que anida en el seno de la cultura dominante, podría abrir desde dentro la puerta del castillo y a diferencia de las subculturas, con mucha más repercusión mediática y respaldada por importantes teóricos, se presenta como solución alternativa generalizada, como macrotendencia en realidad, lo que demuestra el hecho de que aquello que empezó en los sesenta dure hasta hoy.

¹⁶⁰ DOPICO, Pablo, *El comic underground español*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 142.

¹⁶¹ HALL; JEFFERSON, *op. cit.*, pp. 122-123.

5.1 La «revolución política» en Occidente

La revolución política, que se desarrolla en Europa, fue un amplio espectro en el que convergían al calor revolucionario de los tiempos imágenes inspiradas por una larga tradición contestataria que había dejado un poso de radicalismo que se retroalimentaba a sí mismo. Y así, por ejemplo, una de las proclamas más repetidas durante el Mayo-junio francés, que se inspiraba en un pensamiento surrealista, había sido tomada del Situacionismo; apareció en un manifiesto que colgaba en la entrada principal de la Sorbona en 1968 y decía lo siguiente: «*La imaginación al poder*»¹⁶². La revolución política empezó como una gran fiesta lúdica pero reivindicativa —un *happening*, en realidad, cuando Daniel Cohn-Bendit interrumpió el discurso de un ministro para reivindicar la libertad sexual en las residencias universitarias—, aunque rápidamente prendió y se convirtió en un «ensayo general revolucionario» que terminó en las barricadas de París, con las ocupaciones de las fábricas y las huelgas obreras, y entonces se asustó la entera sociedad francesa¹⁶³. Combatido duramente con represión, el gran susto no

¹⁶² De la fantasía como una actividad mental que conserva un alto grado de independencia respecto al principio de la realidad establecido, pero que surge precisamente a partir de él y en estrecha relación con el principio del placer, ya nos había hablado Freud. Herbert Marcuse retoma en *Eros y civilización* la metapsicología de dicho autor y ve en la imaginación la utopía al principio de realidad establecido con la que sería posible la reconciliación del individuo con el todo, como se da en el arte; no obstante, para que esto suceda la fantasía tiene que devenir realidad (ver MARCUSE, Herbert, *Eros i civiltzació*, Barcelona, Edicions 62, 1969, p. 150. En cualquier caso, los primeros en reivindicar las implicaciones revolucionarias de los descubrimientos de Freud habrían sido los surrealistas. Sugiere Breton que, gracias a la disciplina psicoanalítica, se ha ido formando una corriente de opinión que ha allanado el camino a los exploradores de lo humano: «Es posible que la imaginación esté a punto de reconquistar sus derechos», nos dice (BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, p. 27). Ciertamente, hay un pasaje exaltado en el primer manifiesto del surrealismo donde Breton reivindica la imaginación como valor supremo garante de la «*máxima libertad* espiritual» (*ibíd.*, pp. 20-21). Así, en cuanto símbolo de lo reprimido, la imaginación serviría para subvertir el principio de realidad impuesto por la dominación hegemónica y sería esgrimida junto a otras palabras también connotadas políticamente, tales como «deseo, pasión [...]; fantasía para transformar el mundo de base, y poner las bases para ello» FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *París: 1968. La imaginación al poder*. Puede verse en el sitio internet <http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.asp?bo=francisco%20fernandez%20obuey&l=1>, min. 34.

¹⁶³ «Se asustaron los burgueses que veían peligrar sus propiedades; los pequeño-burgueses que vieron peligrar sus privilegios; se asustó el general de Gaulle que tuvo que echar mano del ejército, se asustó el partido socialista que creía pasadas las épocas de las revoluciones; se asustó el partido comunista que aún hablaba de revolución en general en sus papeles, pero no de esa, desde luego; se asustaron los sindicatos que se vieron rebasados completamente por la espontaneidad de los consejistas en las ocupaciones de fábricas y se vieron además criticados por los estudiantes universitarios por su inconsecuencia; y se asustó incluso una parte de los intelectuales y profesionales que habían visto con buenos ojos el arranque de los acontecimientos y que todavía se solidarizaron con el movimiento en el momento en que comenzó la represión, pero que no pudieron en su mayoría aguantar la acusación [...] de ser unos mandarines al servicio del sistema». *Ibíd.*, min. 20.

duraría demasiado sin embargo y las organizaciones trotskistas, maoístas y el Movimiento 22 de marzo que convergieron en lo que fue el Mayo francés serían disueltos por De Gaulle.

Sin duda alguna, percibir o no la función alienante de la cultura urbana, a la que nos hemos referido en otro lugar, debió de ser para el sesentayochismo un aspecto clave, pero igualmente, negar el sistema desde presupuestos intelectuales, bien respaldado por las comodidades de la propia clase, también debía de parecer al pragmatismo de la clase trabajadora algo igualmente significativo. En cualquier caso, si son tomados en consideración la generación adulta, burguesa o pequeñoburguesa, la juventud sesentayochista y la clase trabajadora, está claro que es a esta última —elemento revolucionario *per se*— a la que competía la lucha, mientras que los estudiantes no podían ser más que la chispa aliadófila que hiciera prender la llama, pero en ningún caso la esencia misma de la revolución¹⁶⁴. Así que, en definitiva, el fracaso de la revolución política precede al año 1968 y debe buscarse en el hecho de que en el proletariado ya no tenía una cultura propia y en los países desarrollados hablaba un lenguaje burgués o pequeñoburgués. De ahí a la versión negociada de la revolución que consistió para la clase trabajadora en «un sobre salarial más abultado»¹⁶⁵, ya sólo había un paso.

4.5 La «revolución cultural» en Occidente

Por su parte, la revolución cultural no pretendía transformar el mundo desde la «base», sino desde la «superestructura». Pretendía cambiar la visión científicista de Occidente, pero el cambio no debía atacar a las instituciones: debía ser a nivel individual, personal, cultural, y debía transformar no los contenidos de conciencia, sino la conciencia misma. Por tanto, que los *hippies* se abstuvieran de la violencia revolucionaria que protagonizaron las barricadas de París, no significa que renunciaran al cambio, sino que lo entendieron de otra forma: «*You better free your mind instead*», dice *Revolution* de Lennon refiriéndose exactamente a esta cuestión. Quizá la falta de modelos ayudara a poner el foco en este punto, pues si como se dijo más arriba el imaginario de los revolucionarios euro-

¹⁶⁴ ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 19, cit. 1.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

peos se nutría de imágenes inspiradas por una larga tradición contestataria, el de los norteamericanos no encontraba semejante poso retórico de radicalismo dada la endeble tradición izquierdista de este país. Pero precisamente en este desapego ve Roszak una ventaja positiva que iba a permitir a los norteamericanos abordar una misma problemática más libres de prejuicios que sus contemporáneos europeos¹⁶⁶.

En cualquier caso, si la revolución política fue el final de algo que debe relacionarse con el ocaso de los movimientos guerrilleros en África y Latinoamérica, esto es, con la idea de cambiar la base sistémica, la revolución contracultural supuso el principio de una etapa que dura, en teoría, hasta nuestros días. Este aspecto, el de intentar transformar el mundo de base (o no), es lo que mejor las distingue. Así, puesto que la revolución política apunta a lo primero, se inspiraba en los modelos de Patrice Lubumba y Ernesto Cheguevara, símbolos respectivos de la revolución africana y latinoamericana¹⁶⁷. Sin embargo, con el asesinato de ambos líderes y el aplastamiento de la Primavera de Praga por las tropas del Pacto de Varsovia, se obvia que esta posibilidad revolucionaria dejaba de existir y lo que entonces se demostró fue que el sistema estaba blindado de base.

Por consiguiente, la «guerra cultural», inspirada en el concepto de «ideología» de Antonio Gramsci, según el cual son las ideologías las que cambian las superestructuras, y no a la inversa, sería en adelante la única estrategia a seguir. De ella surgiría la cultura post-68 como resultado de importantes tensiones que caracterizan la lucha por la «hegemonía cultural» durante los años setenta, es decir el mundo —nuestro mundo— tal y como en Occidente lo comprendemos hoy en día. En definitiva, mientras la revolución política supuso un fin, pese a las proclamas con que fue clausurado el Mayo francés —«Esto es un comienzo, la lucha continúa»¹⁶⁸—, la revolución cultural vino de Norteamérica para quedarse, como tantos productos con denominación de origen de este país, desembocando en el ecologismo, el pacifismo, el feminismo, las religiones a la carta, las relacio-

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 16-18.

¹⁶⁷ Esta idea, y otras del presente epígrafe, giran en torno a una conferencia pronunciada por Francisco Fernández Buey para la fundación Juan March. Ver *París: 1968. La imaginación al poder*, 2008. Aunque son muchos quienes han hablado y escrito sobre Mayo del 68 (Jean-Paul Sartre, Michel Foucault), tomo como referencia a este autor porque su forma de vincular el Situacionismo a la *revolución política* ha resultado esclarecedora para este trabajo, y porque interesa volver en capítulos posteriores a la categoría de «espectáculo» introducida gracias a él.

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, 26.

nes liberales, las relaciones homosexuales, etc.: triunfos de otra revolución, como afirma Fernández Buey, en la que poco tuvo que ver la revolución política.

5.3 La «revolución política» en España

En un esfuerzo por objetivar en nuestro país lo que fue la revolución política y la revolución cultural, afirma González Férriz en *La revolución divertida* que «el libertarismo catalán y la Nueva Ola madrileña fueron lo más parecido al 68 occidental que se produjo en España». Y aunque es un hecho que la historia de la contracultura barcelonesa se funde con la ascensión del libertarismo (como también lo es que este pincha y que el vuelo de la contracultura queda entonces suspendido en tierra de nadie) identificar la revolución cultural sólo con Madrid supone que automáticamente una parte importante de nuestra historia sea escamoteada. Es casi como decir que nada sucedió antes de la muerte de Franco, cuando datan de antes la revista *Star* (1974) o el mismo *Ajoblanco*, y el festival de rock de Burgos o el Canet Rock (estos últimos de 1975). Pero de antes aún datan los distintos submundos y circuitos que hubieron de confluir entre sí para que surgiera el primer *underground* “Made in Spain”, la primera promoción de la contracultura barcelonesa (1967-1968), cuyos miembros, en un movimiento quiasmático opuesto al que realizarían las siguientes promociones, pasaron de la política radical al hipismo. Por tanto, puede hablarse de revolución cultural con Franco todavía vivo, si bien los fuegos fatuos de la tan celebrada Nueva Ola madrileña tienden a obnubilar la memoria histórica, hasta el punto de que se diría que la historia de la contracultura española empieza a escribirse en los años de la Transición, sólo porque la historia nunca la escriben los vencidos.

El libertarismo catalán de los años setenta estaba poco articulado ideológicamente, sobre todo entre los más jóvenes, que estaban influenciados por Mayo del 68, por los provos holandeses, por la contracultura, por el Situacionismo y su liberación de la *praxis* cotidiana. Creían en la Nueva Izquierda estadounidense, en la espiritualidad budista y en una sexualidad mucho más libre, y por ello, quizá, su intento de adhesión a la vieja tradición anarquista española levantó ampollas, especialmente porque con este gesto algunos pretendieron dar por muerta a la contracultura:

Y luego salen artículos, como los de *Ajoblanco*, en los que se «entierra» al hippismo calificándolo de invento de snobs americanos ricos. Es natural que los

Racionero y Ribas y cia de *Ajoblanco* piensen esto, porque ellos mismo, gentes procedentes de ambientes intelectuales ricos y con vocación elitista, si fueron hippies lo fueron al estilo snob y si no lo fueron la idea que pudieron hacerse venía de amigos hippies ricos y de cuatro libritos yanquis de lo más académico. Así, esta gente entierra de hecho el hippismo más cercano a ellos, el hippismo más snob. Lo cual, por otra parte, está muy bien. A ver qué nuevas modas se inventan ahora. ¿Quizá el «espíritu libertario» y la «autogestión» y también en versión snob?¹⁶⁹

En 1976, cuando Malvido escribió estas palabras, extraídas también de “Rock y futbolines en el 64”, la contracultura pasaba del hipismo a la política radical y el libertarismo era el tema de moda: «Cantidad de juventud más o menos freak se apunta a eso y revistas como *Ajoblanco* han tomado el espíritu libertario o anarquista como lema de sus rollos»¹⁷⁰. Así pues, quien lidera la adhesión de la contracultura al movimiento libertario barcelonés son «los Racionero y Ribas y cia de *Ajoblanco*». De hecho, ante la eminente vuelta de la CNT, Ribas escribió en sus memorias: «Aquella misma noche tomé una decisión de gran calado: *Ajoblanco* potenciaría el proceso de reunificación de la CNT, informaría de sus logros y hasta aconsejaría la militancia activa a los lectores, pero jamás se involucraría ni tomaría partido por una u otra facción»¹⁷¹. No obstante, existían diferencias notables entre quienes se adhirieron a los ideales del anarquismo a principios de siglo, gente proletaria que encontró en esta doctrina una fuente de ideales que transformó su pobreza y su ignorancia y revolucionó su praxis cotidiana haciendo del anarquismo una vida eternamente nueva para ellos —«Hasta el tabaco dejaron»¹⁷², afirma Malvido—, y aquellos otros jóvenes hippies y freaks de Barcelona que descubrieron en el anarquismo en el mediodía de los años setenta una síntesis de sus afirmaciones; una confirmación de algo que ya llevaban dentro y que por tanto no implicaba un cambio total, sino un paso más en su forma de vivir desmadrada para la que el anarquismo solo era una mano de pintura que venía a renovar su estancia.

Este es un aspecto que explica la gran confusión que existe en el anarquismo entre séniores y jóvenes, pero, por otro lado, los problemas de la fusión de la contracultura con el anarquismo no acaban aquí, pues cuenta también el hecho de que estos últimos engrosaran las filas anarquistas para mantenerse en realidad al margen de la política, para negar con este gesto a los partidos políticos,

¹⁶⁹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷¹ RIBAS, Pepe, *Los 70' a destajo. Ajoblanco y libertad*, Destino, Barcelona, 2011, p. 456.

¹⁷² MALVIDO, *op. cit.*, p. 63.

con lo que contradictoriamente se pasaban todo el día hablando de política, y con ello dejaban de hacer cosas mucho más concretas desde el punto de vista de la revolución de la vida cotidiana:

La otra cosa que me gustaría decir es que, desmadre aparte, los jóvenes anarquistas, los que están más o menos con la CNT o con otras organizaciones anarquistas, a veces están ahí solamente para defenderse de la oleada de politiquerías, de las palizas y sectarismos de los partidos políticos, de todo un follón político ascendente frente al cual los jóvenes en cuestión se sienten primero confusos, después desplazados (como perdidos, como si quedaran al margen, perdiendo el tren) y finalmente se sienten hartos, hasta las narices. Entonces van y se apuntan a una organización anarquista, como la CNT, y desde allí se cagan en todos los partidos políticos, amparados por la bandera rojinegra y por una tradición ácrata de muchos años. Y llega un momento en que están todo el día levantando la bandera anarquista y cagándose en los partidos políticos y en todo lo que sea su organización. Y entonces, de hecho, se hallan metidos en las politiquerías que antes los amuermaban, aunque sea a la contra, pero al fin y al cabo hablando todo el día de los partidos, etc. No digo que la gente de la CNT sea así en su conjunto, pero sí que hay muchos jóvenes así. Y esto, unido al afán recuperador y proselitista de los viejos, hace que a veces todos se obsesionen con sus siglas y su bandera, en vez de ayudar a actividades concretas de la gente que quiere autoorganizarse para algo. Yo pienso que la CNT debería ayudar y ver con buenos ojos todos los intentos de la gente para montarse rollos colectivos de ayuda mutua, lucha práctico artística, todos los rollos que la gente se monta por su cuenta sin esperar a que venga algún iluminado político a darle la señal de salida y la bendición final. Y, a veces, la CNT cuando ve algún rollo así lo único que dice es: «Entrad en la CNT.» Y luego la CNT se llenará de gente que esperará que por el hecho de estar allí las cosas se organicen solitas, y que lo único que sabrá hacer es dar la bronca contra los partidos y poca cosa más. Precisamente, resulta mucho mejor apoyar los rollos que la gente se monta: que la gente aprenda a organizarse y a decir por ella misma y luego ya se verá. De lo contrario la CNT se inflará de elementos desorganizados. Y estoy hablando sobre todo de gente freak, joven, desmadrada¹⁷³.

Esto lo escribe Malvido porque simpatiza con el movimiento libertario, al que quiere beneficiar en su conjunto poniendo las cosas más claras, y porque lo que le preocupa es lo concreto o abstracto que pueda resultar el anarquismo para la contracultura, pues lo que hace falta es hablar de cosas concretas independientemente de su nombre y sobra, por lo demás, dar una mano de pintura anarquista a todo lo que se dice, sobre todo cuando no se trata de algo concreto. En cuanto a *Ajoblanco*, opina que «la revista ha dado un paso algo fantasmal hacia el anarquismo [...] para lavarse de toda culpa y “pasarse” de repente al rollo libertario»¹⁷⁴. Y no es que se oponga a la evolución que propone *Ajoblanco*, pero según él no hacía falta enterrar a la contracultura ni negar los propios orígenes, pues para negar algo primero hay que afirmarlo para saber siempre de dónde se viene, de lo contrario «uno puede quedarse a medio camino, volando»¹⁷⁵, nos dice.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 64 y 65.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 66.

Sin embargo, a la confusión entre séniores y jóvenes hay que sumar otros aspectos que contribuyen al fracaso del movimiento libertario. Con la CNT legalizada, no tardó en hablarse de unas posibles Jornadas Libertarias Internacionales, que se celebraron del 22 al 25 de julio. El número veinticuatro de *Ajoblanco* las convocaba, así que en Barcelona se reunieron por aquel entonces la CNT, grupos libertarios de distinto pelaje y cooperativas artísticas a fin de que fuera articulado el movimiento para «transformar las estructuras de poder, el mundo del trabajo, el modelo de desarrollo, la ecología, la educación, la cultura y la vida cotidiana»¹⁷⁶. Para ello se organizaron en el Saló Diana cuatro debates sobre el anarquismo en la actualidad y su posible encaje en la sociedad industrial, además de conversaciones sobre feminismo, ecologismo y antimilitarismo, mientras que por la noche habría conciertos y actuaciones, especialmente en el Park Güell. Según Ribas, se esperaba que las Jornadas fueran el pistoletazo de salida para la articulación del movimiento libertario dentro de una organización que diera respuesta a toda una heterogeneidad de campos, así que las expectativas eran muy elevadas y multitud de jóvenes en busca de nuevas dinámicas organizativas estaban muy atentos a lo que pudiera surgir de la puesta en común de todo aquello¹⁷⁷, más aún cuando las estructuras políticas y morales que dejaba el franquismo en forma de democracia capitalista no garantizaban cambios significativos. Es en este sentido que, sólo llegar a Barcelona, Daniel Cohn-Bendit —que había confirmado su asistencia a las Jornadas, a diferencia de Noam Chomsky, que la declinó— alertó al grupo de Ribas «ante los Schmidt, Soares y González: “Son los nuevos embaucadores; venden lo mismo que los fascistas pero envuelto en lazos de socialismo desguazado”»¹⁷⁸.

Más de doscientas mil personas acudieron al llamado cenetista, el que fue el mitin más concurrido de la Transición, y a aquellas noches desinhibidas en el Park Güell, donde muchos hicieron el amor por primera vez¹⁷⁹, pues de lo que se trataba también era de aunar los altos vuelos de la discusión intelectual con la desinhibición hedonista, pese a no estar todos de acuerdo en este punto. Prueba de ello es que cuando los tres reyes de las Ramblas, Camilo, Ocaña y Nazario, interrumpieron la actuación de un cantautor vestidos de forma provocativa para

¹⁷⁶ RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 573.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 577

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 588. El entrecomillado es de Ribas.

¹⁷⁹ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 578 y 590.

realizar un striptease en el que Ocaña terminó orinando frente al público, una parte del público aplaudió mientras otra mostraba indiferencia o indignación, lo que pone de relieve diferencias culturales notables en el frente cenetista: «Una muestra más del quiebro generacional»¹⁸⁰, escribió Ribas en sus memorias.

No obstante, más allá de lo anecdótico, otro aspectos clave que nos ayuda a comprender el fracaso del devenir libertario, lo encontramos en el Saló Diana, en el último día de las Jornadas: «hubo un punto oscuro —relata Ribas—, un incidente que evidenciaba el futuro que nos aguardaba. El debate que suscitaba más interés, cómo articular el movimiento libertario en el futuro, zozobró a causa de las intransigencias que fomentaban tanta desunión, tanta intriga y tanta secta»¹⁸¹. Al parecer, el debate titulado «Crítica a la sociedad industrial y alternativas libertarias. Anarquismo y ecología» se suspendió después de una discusión entre quienes querían seguir según lo programado y quienes querían ir al Park Güell y a manifestarse frente a la Modelo por los presos políticos. Entonces, «un chaval rubio con acento catalán aseguró entre los abucheos de una parte del público que entre los cenetistas de la vieja guardia no había ningún interés en que se celebrase aquel debate, el más trascendental para el futuro del movimiento libertario y de la CNT»¹⁸². Ribas quedó impresionado por la intervención de aquel individuo anónimo: «“Ir a favor de la amnistía total es compatible con el debate más decisivo de las Jornadas. Cuando el capital actúa unido en todos los frentes, nosotros no podemos ir por un lado, los homosexuales por otro y los ecologistas por otro. El movimiento libertario tiene que dar cabida a todos los grupos sin sectarismos”»¹⁸³. La intervención fue reveladora, además, porque mostraba a la CNT tal cual era como obsoleta, en un contexto histórico superado:

Los obreros se habían educado en el sindicato y en el ateneo libertario, mediante conversaciones y lecturas, cuando la CNT luchaba en el marco del mundo del trabajo y de la producción. Pero a partir de la década de los cincuenta, la irrupción de la televisión y de la cultura de masas había invadido todas las áreas, incluidas las del ocio y las vacaciones, conquistando las distintas esferas de la vida y desvirtuando la línea divisoria entre la cultura de la clase obrera y de la burguesía, y al mismo tiempo emergían otros conflictos, como el deterioro ambiental del planeta, que afectaban a todos. La CNT del futuro, cuyo nombre no he podido averiguar, ya no podía centrarse solo en el mundo laboral. Cada grupo alternativo debía desarrollar una propuesta en su campo de acción, juntarlas todas y elaborar

¹⁸⁰ RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 590.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 591.

¹⁸² *Ibid.*, p. 592.

¹⁸³ El entrecomillado es de Ribas, quien afirma en sus memorias que aquella intervención fue grabada por el colectivo Vídeo-Nou. *Ibid.*, p. 593.

una alternativa global en los diversos campos de la vida cotidiana. Pero aquella intervención profética se la llevó el tiempo¹⁸⁴.

4.4 La «revolución cultural» en España

Por otra parte, los años de la ascensión libertaria tras la muerte de Franco son los mismos en los que tiene lugar el resurgir de Madrid, a partir del éxito de la revista MMM y de PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña), cuyas revistas y fanzines se vendían en El Rastro, de figuras como El Zurdo, Alaska o Ceesepe, y de zonas como el barrio de Malasaña y la calle Libertad. La Nueva Ola madrileña nace bajo el influjo del libertarismo, pero tras el cruce de ideologías y nuevos iconos pronto se distancia de aquella ideología y de la política en general, haciendo suyo el «no hay futuro» de The Ramones o de los Sex Pistols, mientras Barcelona se desmorona como capital de la vanguardia y triunfa un nuevo *establishment* en el que las relaciones entre la cultura y el Estado serán determinantes. El punk, cuya actitud nihilista es exactamente contraria a la de los anarquistas que trataban de transformar el mundo de «base», se adaptaba de forma novedosa a la idiosincrasia de la ciudad de Madrid y terminó por imponer un nuevo imaginario que se convertiría en la tendencia cultural dominante de los años ochenta; una tendencia no exenta del placer sadomasoquista que provoca revolcarse en el barro de la vida cotidiana sabiendo que ésta ya no puede transformarse. Si bien se opuso a la mojigatería católica, a los valores burgueses, al autoritarismo franquista y a la izquierda tradicional, sin duda la Nueva Ola fue un movimiento mucho menos politizado que «no pretendía entroncar con ninguna tradición revolucionaria española, sino converger con el presente neoyorquino y londinense y sacar a España del aburrimiento con una modernización de las costumbres»¹⁸⁵. Por tanto, circunscrita al ámbito de la «estructura» del edificio social, su revolución no fue *política* sino *cultural*. Se suponía que el tema político quedaba ya resuelto cuando el Estado dejaba de ser represivo para permitir a cada individuo divertirse y negociar libremente su propia subjetividad, siempre que fueran acatadas las reglas que emanan de la «base» sistémica.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 593 y 594.

¹⁸⁵ GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, *La revolución divertida*, Mondadori, Barcelona, 2012, p. 79.

En definitiva, la Nueva Ola madrileña supo adaptarse al sistema, identificarse con los nuevos tiempos posmodernos como vector generador de cambio que contribuyó eminentemente a la liberalización moral de las costumbres, hasta el punto de que hoy la revolución cultural y la idea de modernidad en España es identificada únicamente con este movimiento, que circunscribió su lucha en la «superestructura» del edificio social, seguramente porque tras el fracaso del libertarismo y el fin de la utopía no había otras muchas más opciones. Sin duda, en ella recayeron las tensiones propias del contraste *reaccionario-revolucionario* que caracterizan la lucha por la «hegemonía cultural» durante los años ochenta; una lucha con la que España conquista realmente su propia modernidad, una vez superado dicho contraste a principio de los noventa, cuyo resultado es la cultura post-68 con la que debe ser identificado el protagonista de *Historias del Kronen*.

Pero, como dice Víctor Lenore en *Espectros de la Moviada*, los años ochenta en los que tiene lugar en España la revolución cultural «fue la primera década donde los niños españoles fuimos socializados en el hiperconsumo»¹⁸⁶. Por eso, *Horror en el supermercado* de Alaska y los Pegamoides, inspirada en *Lost in the supermarket*, tema con el que el grupo punk The Clash anuncia los conflictos adultos a los que habría que enfrentarse, es para Lenore la banda sonora de aquel largo verano, pero como parodia acrítica del original¹⁸⁷. En estos años en los que en nombre de una revolución cultural que, auspiciada por el Gobierno socialista, se presenta como remedio al aislamiento cultural sufrido con respecto a Occidente forjándose así el mito modernizador, muchas experiencias de supervivencia serán sistemáticamente borradas del mapa. Una de ellas tiene que ver con aquella pasta chocoláctea a cuyo acceso masivo queda ligado al desarrollismo español, pues el videoclip de Extremo Duro *Nocilla, ¡qué meriendilla!* —«fotogramas en blanco y negro, de la larga posguerra; párvulos entrando en el colegio, sacerdotes, tardes de frío y sopor, cuerpos subdesarrollados, pobreza, el recortable móvil de un niño de papel, cuya boca se abre y se cierra [...]»¹⁸⁸— nos habla de la memoria olvidada a través de un viaje desde el hambre que apela a la memoria colectiva. Propuesta que en los ochenta podría resultar anacrónica, pero que precisamente por ello nos recuerda a tantas y tantas experiencias de supervivencia, funcio-

¹⁸⁶ LENORE, Víctor, *Espectros de la movida*, Akal, Madrid, 2018, p. 20.

¹⁸⁷ Ver LENORE, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁸ LABRADOR, *op. cit.*, p. 228.

nando así, afirma Labrador, «como contrarrelato del discurso publicitario asociado con la modernidad española de los años sesenta y su relato de la cohesión social a través del acceso de las clases medias a una alimentación adecuada»¹⁸⁹.

La revolución cultural, que fue utilizada por el Gobierno socialista para su propia autopromoción, es rica en pastas complacientes que nutren los estómagos del hiperdesarrollismo español; pastas chocoláceas o gelatinosas aparentemente blandas por fuera pero duras por dentro: lo suficientemente duras como para romperle un diente a quien pretenda tragarse el bolo desalimenticio del relato que domina la Transición sin masticar cuidadosamente. *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los ochenta*, una exposición del MACBA comisariada por Teresa Grandas en 2017, trata precisamente de esto, de un mundo al revés en el que nada es lo que parece: *no* fueron años tranquilos y conciliadores, *sino* que hubo mucha violencia, tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda, además de asesinatos alevosos que quedaron impunes, como el de los abogados de Atocha 55 o el de la militante del trotskista Yolanda González, sin mencionar el caso Scala; *no* fueron aquellos unos años tan boyantes, de empleo y de integración social, *sino* de desempleo y marginación; *no* fue la periferia un lugar para soñar el barrio ideal, *sino* un espacio de marginación, un más terrible Moloch en el que en las ciudades-dormitorio resultaba imposible establecer una relación entre las necesidades de la gente y la lógica de la edificación¹⁹⁰. Y *no*, tampoco fue la Movida «un movimiento desafiante ni antisistema ni *underground*», *sino* «una expansión y renovación del capitalismo, partiendo de premisas que habían cuajado hacía tiempo en los países anglosajones, desde el arte pop a la *new wave* pasando por el punk»¹⁹¹, afirma Lenore, para quien Felipe González *no* es tampoco —o al menos no únicamente— un abogado laboralista amigo del cantante punk Ramoncín, *sino* el encargado de llevar a cabo la síntesis conectiva (cultural, económica y política) con las élites del franquismo.

Muchos dirán como el Cándido de Voltaire que, pese a todo, habitamos «*el mejor de los mundos posibles*», pero la «carnavalización» bajtiniana que traslada a la literatura los efectos del mundo del carnaval, un mundo en el que nada es lo que parece —*no...sino*— (Don Quijote *no* es un caballero *sino* un loco vestido con

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁹⁰ Ver GRANDAS, Teresa; ROCHA, Servando; Portabella, Pere, *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80*, MACBA, Barcelona, 2017, pp. 14-35 y 42-57.

¹⁹¹ LENORE, *op. cit.*, p. 20.

la armadura de su tatarabuelo, y Dulcinea del Toboso *no* es una doncella *sino* una porqueriza), se ajusta demasiado bien al periodo en que tiene lugar la *revolución cultural* en España.

SEGUNDA PARTE:
EL MAPA DE LA CONTRACULTURA

6

Contracultura: Barcelona (1966-1977)

Si hay dos metáforas de la realidad española capaces de cristalizar todo lo que estaba en juego en estos últimos años transicionales, esas son *El desencanto* de Jaime Chávarri (1976) y la figura de Carlos Barral¹⁹².

La segunda de ellas consiste «en la decadencia y la quiebra de las ilusiones y hasta de las vanidades de los años sesenta»¹⁹³. En 1987, cuando se puso a dictar el último volumen de sus memorias a sus 59 años (moriría dos años después), Barral era ya un hombre arruinado física y moralmente que había conseguido sobrevivir a la Transición gracias a la ayuda de Jesús Aguirre y a ciertos cursos sobre literatura que impartió a sus ya algo más que asentados ricos amigos barceloneses de la *gauche divine*¹⁹⁴. Su mundo, que transcurre entre los generosos márgenes de la década del *nosotros*, había dejado de existir, y tan poco tenían que ver con él su imagen de entonces con aquella que lo exhibe ágil y flexible en esa Arcadia suya de Calafell: la barba de chivo soberbia y un remedo de flauta entre los dedos magos de fauno. Su leyenda es la leyenda de un pliegue que abrió «“en el mundo de la edición (en España) una nueva etapa descontaminada de la cultura muerta del mundo oficial”»¹⁹⁵, antes de que Carlos Barral se arruinara con Barral Editores, porque el mercado del libro había cambiado drásticamente y no habría ya espacio en él para las exquisitas ediciones de quien fuera «el primer editor literario de España y uno de los más notables de Europa»¹⁹⁶. Lo que muere con él es

¹⁹² Ver MORÁN, Gregorio, *El cura y los mandarines*, Madrid, Akal, 2014, p. 473.

¹⁹³ MORÁN, *op. cit.*, pp. 473 y 474.

¹⁹⁴ Ver MORÁN, *op. cit.*, pp. 469, 471 y 472

¹⁹⁵ El entrecomillado es de Morán. *Ibid.*, p. 473.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 474.

una manera muy concreta de entender la literatura, aunque quien fue una de las figuras más notables de la cultura española de los años sesenta y setenta nunca pensó que su editorial ni la literatura sirviera para hacer la revolución, sino para demostrar que pese a la sordidez del franquismo existía meramente una literatura que era la propia de su generación¹⁹⁷. Sin duda, la revolución editorial que lleva a cabo al asumir la jefatura de Seix Barral, es en buena medida responsable de «la mayor parte de aquellos textos que, desde los años sesenta, envenenan de literatura los cuerpos de la juventud transicional»¹⁹⁸. Y al inyectar este veneno en vena, puesto en circulación aquí antes que en ningún otro sitio, Barral contribuyó a dar forma a los informes sueños de emancipación de toda una generación. A ellos quedaron unidos para siempre su auge y su caída. Pero es que además, Barral es el principal promotor del «boom» hispanoamericano, artefacto más publicitario que literario de cuya nómina de autores hoy nadie se atrevería a dudar, y que cambió en adelante por completo la lógica del campo literario, pues como afirma Jenaro Talens, «el hecho de que la crítica académica asumiese su producto como nómina-modelo desde la que juzgar el trabajo literario de todo un continente hasta entonces bastante poco conocido» supuso que quedaran relegados a «un inmerecido segundo plano nombres y obras en muchos casos de superior calidad a las pertenecientes al “boom”»¹⁹⁹. Aprendida la lección, la literatura como artefacto publicitario promocional llega por tanto con Barral para quedarse, prueba de ello es que vemos pocos años después con *Nueve novísimos poetas españoles*, cómo, por primera vez, una antología se realizaba con anterioridad a la aparición pública de muchos de sus autores, «como propuesta de futuro en vez de como selección sobre el trabajo realizado con anterioridad»²⁰⁰. Nace así, al calor de «la publicidad considerada como una de las Bellas Artes»²⁰¹, la generación del 70.

Por otra lado, la otra metáfora, la más conocida, es la que nos proporciona *El Desencanto*, una película poética y psicótica, como lo fue el «ímpetu antiedípico»²⁰² que a lo largo de los años que discurren entre 1966 y 1976 permite acotar en Cataluña un terreno común en el que todas las producciones sociales se ali-

¹⁹⁷ Ver MORÁN, *op. cit.*, p. 473.

¹⁹⁸ LABRADOR, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁹ TALENS, 1992, *op. cit.*, pp. 17 y 18.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰² REYNOLDS, Simon, «Androginia en el Reino Unido: Cultura rave, psicodelia y género», en L. Puig y G. Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 45

mentan, subrayar influencias comunes, trazar una constelación; ver cómo, en un determinado momento, el conjunto de manifestaciones artístico-culturales del periodo se inspira en la lucha antifranquista apostando por una clara *sustitución de referentes*. Dicha *sustitución*, como toda vanguardia, precisaba de un asesinato: el asesinato del padre, ese referente inmediatamente anterior. Y no obstante, ese acto simbólico no siempre se da de forma homogénea. De hecho, la tesis en la que desemboca el presente capítulo es que a lo largo de esta «década prodigiosa de las izquierdas»²⁰³, como llamó Malvido en un artículo así titulado para la revista *Star* al período comprendido entre los años 1966-1976, Barcelona ocupó una posición preeminente en cuanto a vanguardismo se refiere, homóloga a la que empieza a ocupar Madrid a partir del año 1978.

En primer lugar, está la contracultura con su forma particular de combatir el antifranquismo desde la vida cotidiana. Y no es que Madrid no la tuviera, pues un núcleo muy duro se articula en torno a la Cervecería Alemana, La Vaquería y figuras como las de Mariano Antolín Rato y Eduardo Haro Ibars. Pero ciertamente, en Barcelona, encuentran las formas de vida antiautoritarias un suelo más propicio para su desarrollo²⁰⁴, donde surge la música progresiva y psicodélica. En *Memorias del dibujante underground*, el sevillano Nazario habla de las razones de su decisión de trasladarse allí como maestro:

Había elegido Barcelona por su aparente cosmopolitismo, porque durante las visitas que había hecho (casi siempre camino de París o Ibiza) la había visto como una gran ciudad llena de gente «rara» —aquella Plaza Real repleta de hippies melencidos fumando porros me había recordado a Ámsterdam— y el movimiento de gente por las Ramblas y los bares que menudeaban por los barrios del puerto la equiparaban a aquel París que había conocido lleno de homosexuales expresándose libremente por calles y jardines. Además, allí estaban la mayoría de las editoriales de libros y revistas, por lo que publicar mis historietas no sería tarea difícil, o por lo menos sería más fácil que en Sevilla o Madrid. Culturalmente, Barcelona se acercaba bastante a Europa y, de hecho, parecía ser la ciudad más europea de España²⁰⁵.

Es en Barcelona, por tanto, donde surgen también el cómic *underground* —gracias a esta idiosincrasia subrayada por Nazario— y toda una serie de publicaciones periódicas de masas: revistas periódicas antiautoritarias como el primer *Ajoblanco* y, por supuesto, *Star* (ambas muy diferentes al semanario *Triunfo*).

²⁰³ MARAGALL, *op. cit.*, p.

²⁰⁴ Ver CLEMOT, Fernando; CUTILLAS, Ginés S.; VICO, Juan: “Entrevista a Pepe Ribas”, en *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, p.28.

²⁰⁵ LUQUE VERA, Nazario, *Memorias del dibujante underground*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 24.

Hay, en el campo literario español en Cataluña, como una mayor independencia política que se explica, por ejemplo, en base al hecho de que Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero, precisamente los poetas más ideologizados de la Generación del 70 no aparezcan en la madrileña antología *Nueva poesía española* y sí lo hagan, por el contrario, en *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet (ambas de 1970). Por último, está la Escuela de cine de Barcelona, que será recordada por haber actuado como un «contra-campo» del denominado Nuevo Cine Español, y la música progresiva y psicodélica, e iniciativas post-poéticas como la del Grup de Treball que tampoco pueden pasar desapercibidas, pese a que la poesía experimental arraiga entonces —y con mucha más fuerza— en otros lugares de España. Pero veamos ahora, no obstante, uno por uno, estos aspectos que conforman una constelación; descubramos en ellos, a ser posible, «un orden en su aparición sucesiva, correlaciones en su simultaneidad, posiciones asignables en un espacio común, un funcionamiento recíproco, transformaciones ligadas y jerarquizadas»²⁰⁶. Un análisis así afirma Foucault, «describiría *sistemas de dispersión*», y en el caso de que pudiera encontrarse entre cierto número de enunciados tales dispersiones, se estaría frente a una «*formación discursiva*»²⁰⁷.

6.1 La contracultura

Un aspecto que demuestra cómo, a partir de un determinado momento, parece posible acotar en Cataluña un terreno común, según el conjunto de las producciones culturales apuesta por una clara sustitución de referentes y la lucha antifranquista, lo encontramos en la contracultura. Como se vio en otro lugar, esta nace del rico mosaico de las subculturas juveniles al que ahora hay que sumar el movimiento estudiantil. En 1966, cerca de quinientos delegados de curso se encerraron en el convento de los capuchinos de Sarrià a fin de constituir un nuevo Sindicato Democrático: «Tres días y tres noches con la policía rodeando el lugar y con entrada final, recogida de carnés y palos en la calle»²⁰⁸. La llamada «Caputxinada», orquestada por dos marxistas heterodoxos, Jordi Solé Tura y Manuel

²⁰⁶ FOUCAULT, 2009, *op. cit.*, pp. 49 y 54.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁸ MALVIDO, *op. cit.*, p. 22.

Sacristán, supuso un momento de ruptura en la universidad, al verse atacado uno de los órganos desde los cuales el franquismo ejercía el poder de control sobre la sociedad civil: «La universidad española —decía el manifiesto redactado principalmente por este último— ha de evitar su conversión definitiva en un aparato oprimido que oprime al mismo tiempo las conciencias, y emprender el camino que le permita llegar a ser el más alto reflejo de un pueblo tan plural como lo es el nuestro»²⁰⁹. Lo que ocurría entonces, había dicho Sacristán la tarde antes refiriéndose a la creación de la primera cláusula del PSUC en la Universidad de Barcelona, tenía al menos diez años de antigüedad. Fue el preludio de Mayo del 68 a la española —eso sí, en un régimen fascista— que depositó algunas semillas de esperanza, un hito en la vida universitaria de la ciudad y del país que apoyado por las capas más amplias de la sociedad obligó a la iglesia a dar un paso adelante, lo que supuso un duro golpe a la hegemonía franquista que decantó la balanza hacia una estrategia unitaria liderada por los comunistas catalanes, por lo que llegó a creerse entonces que cualquier tentativa política futura que no avanzara hacia el consenso unitario se habría de reformular si no quería estar abocada al fracaso²¹⁰.

La Caputxinada es seguramente el *a priori* histórico que configura el campo literario español en Cataluña, pues a partir de ella es posible comprender por qué ciertas propuestas de escritura se insertan en él. Y es también, por otro lado, el pistoletazo de salida del primer *underground* barcelonés, porque las expectativas del movimiento estudiantil pronto rebasaron los límites del Sindicato formado, y como los comunistas no quisieron ver este hecho el Sindicato se hundió por las continuas detenciones de sus delegados, ahogado además en la irrisoria burocracia de sus pequeños asuntos internos. Por ello, según Malvido, los comunistas del PSUC fueron perdiendo fuerza a favor de grupos izquierdistas que, exaltados por la revolución del Mayo del 68, ya no hablaban de democracia y sindicato sino de revolución y barricadas²¹¹. En “1967. Izquierdas y grifotas”, Malvido nos hace una radiografía social de los motivos de dispersión a los que dio lugar este hundimiento del que emerge la contracultura barcelonesa —«Y así, señoras y señores, nace el movimiento hippie de Barcelona, muy diferente de la

²⁰⁹ AMAT, Jordi, «Caputxinada, punt de ruptura», en *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de marzo de 2016, p. 32.

²¹⁰ Ver AMAT, *op. cit.*, p. 33.

²¹¹ Ver MALVIDO, *op. cit.*, p. 23.

pacífica generación de los hippies yanquis de los que entonces se empezaba a hablar»²¹²— y afirma que al menos esta vez la moda que nos ocupa no llega a España pasado demasiado tiempo:

Siempre se dice que en España las modas llegan muy tarde. En este caso no es verdad. Aquí había hippies en el 67. Y en el 68 ya estaban dos catalanas y un catalán apalancados en Afganistán y varios grupos más en Ámsterdam y Copenhague. En la Plaza Real había cantidad de extranjeros. Y los más jóvenes, los que ya no encontraron sindicato ni izquierdismo, éstos se lanzaron al hippismo de entrada, sin reparo. Descalzos por la Plaza del Rey, emigrando a Formentera por la vía rápida²¹³.

Malvido no lo dice, pero cuando habla de España se está refiriendo a Cataluña, eso está claro, como también lo está que con el fracaso de la izquierda radical se pasa de la política al hippismo. Quienes llegaron a la universidad en 1970 se encontraron «con una universidad destrempada, con una extrema izquierda agotada que iniciaba un proceso de reconversión hacia posturas más serias y tradicionales... y con un rollo “raro”, fricado, hipoide, alucinante que corría por ahí»²¹⁴. Malvido se refiere a un camino ya trazado, ya hecho —«Las Ramblas, Formentera, los pisos multitudinarios y hasta algunos profetas conocidos»²¹⁵—, por lo que las nuevas generaciones pasaron directamente al hippismo llamando la atención de otros más mayores que con el fracaso de la extrema izquierda en los años 67-70 se quedaron al margen de aquel primer hippismo «clandestino, barriobajero, duro, cerrado»²¹⁶. Esta sería la primera oleada, cuyo ciclo fue de cinco años aproximadamente: «la primera generación de freaks barceloneses, los que empezaron a enrollarse por la vía rara hacia 1967-68, llegaron al máximo de su clímax psicodélico hacia 1971-72»²¹⁷. A partir de entonces cabe hablar de la salida a la superficie del rollo, y es que la cosa cambió cuando aquellos que habían decidido mantenerse a la expectativa —«Viejos de treinta años que miraban hacia atrás e intentaban recuperar su primera juventud perdida en la oficina, la universidad o el partido»²¹⁸— se identificaron con las nuevas masas jóvenes. En el siguiente fragmento, Malvido se refiere a este momento:

Es necesario señalar un cambio significativo. Porque mientras los antiguos iniciaban todo un camino de bajada, desmadre y subida que duró al menos dos o

²¹² MALVIDO, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

²¹³ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 43

²¹⁸ *Ibid.*

tres años (72-75) y los jóvenes iban en banda, perdidos por las calles, salieron otros hippies. Sí, sí, hippies de ropas amplias, limpias, cuidadosas, semicampestres. La figura de María del Mar Bonet puede resumir un poco la imagen de esta gente²¹⁹.

Malvido llama «borrachera moderna»²²⁰ a esta nueva etapa en la que el hippismo pasa del *underground* a la masividad para ser vivido «de una forma menos “cósmica” y más pragmática»²²¹. La borrachera moderna es, según dice quien afirma no querer ser profeta de su tiempo, «este descarado que empieza a verse, este mensaje en el momento de hacer las cosas como a uno le dé la gana, este cambio que va desde una ilegalidad clandestina, oculta, muy suya, a otra ilegalidad más descarada, practicada a campo abierto»²²². En cualquier caso, y pese a la existencia de canales fluidos por los que circulan los nuevos productos contraculturales, la nueva generación surge en un contexto mucho más represivo (en el que cuentan los crímenes cometidos por la Familia de Manson por un lado, y la Ley de Peligrosidad Social de 1970, por otro), por lo que pronto se radicaliza pasando del hippismo a la política en un movimiento quiasmático respecto a la generación anterior: «Si la primera promoción había pasado de la política radical al hippismo, las siguientes hicieron el camino inverso: del hippismo más entregado a la política radical, al freak-político, al anarquista inquietante»²²³. El fin de la historia ya es conocido.

Hay, por otro lado, toda una serie de escrituras poéticas vinculadas a la contracultura que han quedado suprimidas de la historiografía española, un poco en la línea señalada por Salgado, pero que sin embargo han sido rescatadas del olvido en el que se hallaban sumidas con la antología que lleva por título *Poesía. Contracultura. Barcelona* de David Castillo y Marc Valls (Ajuntament de Barcelona, 2006); un texto que nos restituye una parte importante de nuestra historia, escamoteada por los discursos que dominan la cultura de la Transición, y que para mejor reflejar el carácter polifacético de los artistas que lo componen adquiere la forma de una fanzine. En él son antologados dieciséis poetas, entre ellos Roberto Bolaño. Afirma Canti Casanovas que «*Deleuze i Guattari els definirien com a “literats menors” en el sentit que els seus textos àcids són literatura pura,*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²²⁰ Ver “La borrachera moderna”, en MALVIDO, Pau, *Nosotros los malditos*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 54-66.

²²¹ Malvido, *op. cit.*, p. 55.

²²² *Ibid.*, p. 58.

²²³ *Ibid.*, p. 44.

*no endulcorada i aixó en garanteix la completa desaparició»*²²⁴. Cuando se publican los trabajos de Castillo y Valls, casi todos los antologados, nacidos entre los años 1957 y 1967, estaban ya muertos. Pau Malvido, pseudónimo de Pau Maragall i Mira (1954-1994), fue probablemente el faro generacional de esta corriente contracultural que se desarrolla entre la Caputxinada de 1966 y las Jornadas Libertarias de 1977, lejos del núcleo duro de la represión franquista. La poesía de Malvido parece brotar de un conocimiento místico muy cercano a la belleza de la naturaleza, en donde el sentimiento comunitario y la experiencia del LSD juegan un papel importante. Pero quien fue nieto del poeta Joan Maragall y hermano del alcalde dejó también un legado gráfico y plástico, aparte de firmar un buen puñado de artículos en la revista *Star* (en 2004, Anagrama los reuniría bajo el título *Nosotros los malditos*) que se han convertido en manifiesto generacional de una época.

Pero qué duda cabe que aún antes que la poesía la música es el más fluido de todos los canales por los que fluye la cultura *underground*, pues por ser pura forma, la música presenta una plasticidad casi líquida que permite que sean vistos en ella antes que en ninguna otra manifestación la estética que habrá de dominar un periodo. El rock progresivo y psicodélico nace en España con Sevilla como epicentro cultural, donde «comienza un acelerado proceso de mezcla entre el heterogéneo batiburrillo, propio de las florecientes subculturas yanquis, con el flamenco y los ritmos populares autóctonos»²²⁵. Por tanto, no puede negarse a la baja Andalucía, donde los estilos contraculturales se harán también eco de la idiosincrasia libertaria, aquel primer recibimiento de la cultura *pop*, que entra por las bases militares estadounidenses de Rota y Morón. Ya en el año 69 Jesús Quintero había organizado en Algeciras el Festival de Grupos del Estrecho, un concurso para grupos noveles que gana el grupo sevillano Smash, precursor del rock psicodélico en España. Asimismo, Barcelona será otro foco importante —«Hubo dos focos indudables, que se solapan en el tiempo, a finales de los sesenta, Barcelona y Sevilla, desde aquí irradió todo lo demás»²²⁶— con la salida a la superficie del rollo, justo un año después, a base de conciertos de música progresiva²²⁷ organi-

²²⁴ CASANOVAS, Santi, «A manera de proemi», en *Poesia. Contracultura. Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2006, p. 13.

²²⁵ «Entrevista a Antonio Orihuela», *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, p. 40.

²²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²²⁷ Ver I Festival Permanente de la Música Progresiva, en Atlántica. Revista asturiana de información y pensamiento en el sitio <https://www.atlanticaxxii.com/la-invasion-de-la-cochambre/>

zados por Oriol Regàs (dueño de la discoteca Bocaccio y manager de Máquina!) en el Salón Iris, un local donde antes se celebraban veladas pugilísticas en el que se darían cita Smash, Pau Riba, Sisa, Máquina! y Música Dispersa, entre otros.

Ligada al imaginario urbano, la historia de esta clase de locales en los que realmente puede tomarse el pulso a la ciudad es a menudo tan significativa como la música que en ellos se tocaba. Así, la apertura del emblemático Les Enfants Terribles en el 69 —«antiguo bar de camareras, cerca de Conde del Asalto, que se modernizó y recogió toda la clientela hippie del Jazz Colón»²²⁸—, contrasta con los conciertos del Iris en tanto que coincide con el primer *underground* barcelonés, de modo similar a como lo hace el Zeleste, que abrió sus puertas en el 1973 para convertirse el símbolo del apadrinamiento artístico que se da entre «unos nuevos hippies, mayores, más ricos, cuidadosos de su edad y de su estética» que salen a flote con la salida a la superficie del rollo, y aquellos «freaks-ratas-de-la-ciudad»²²⁹ que, pertenecientes a las anteriores promociones, venían ya de vuelta de todo.

El rock progresivo, que desde finales de la década comienza a convertirse en un fenómeno de masas gracias a la cobertura radiofónica que empieza a recibir a través de varios *disc jockeys* —Radio Vida y Radio Guadalquivir en Sevilla, Radio Juventud en Barcelona y Radio Centro y Radio Popular en Madrid—, se define por la experimentación en el estudio, por la búsqueda de nuevas instrumentaciones y progresiones armónicas más complejas, por usar diferentes quebrados rítmicos y por inspirarse en la música académica tanto como en el Jazz, el Blues y el Góspel. Por otro lado, cada vez van siendo más las revistas con repercusión mediática (*Triunfo*, *Informaciones*, *El Viejo Topo*, *Fotogramas* o *Tele Express*, entre otras) interesadas en reseñar aquellos multitudinarios y novedosos conciertos en los que se afirma la contracultura hispana como fenómeno de masas²³⁰. Y así, por ejemplo, el nombre de Eduardo Haro Ibars ingresa en la nómina de los autores que publican en *Triunfo* —entre ellos su padre, Eduardo Haro Tecglen— precisamente para dar cobertura a esta clase de eventos.

En base a esta clase de conciertos multitudinarios, va saliendo la contracultura a la superficie. Destaca, en este sentido, la presentación en el Price de

²²⁸ MALVIDO, *op. cit.*, p. 30.

²²⁹ *Ibid.*, p. 52.

²³⁰ Ver “Entrevista a Antonio Orihuela”, *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, p. 41.

Dioptria, de Pau Riba (donde el cantante, vestido de rojo eléctrico, atravesó el escenario a toda pastilla subido en un flamante moto), en 1970; el Festival de Granollers²³¹, que fue el primer gran festival al aire libre de la Cataluña psicodélica, en 1971; los Encuentros de Pamplona, que si bien sirvieron para poner de manifiesto la existencia de una regenerada vanguardia nacional en 1972 (una vanguardia compacta que conectaba con el Fluxus, el Situacionismo, el video arte, el Accionismo y el *happening*, las que entonces eran las nuevas corrientes internacionales) no dejarán continuidad, como sucede también con el Festival de Burgos de 1975²³², también llamado «la invasión de la cochambre» según el titular publicado en la *Voz de Castilla*. Ambas son para Orihuela experiencias aisladas, sin continuidad, que no sirvieron para hacer crecer desde abajo nada significativo, justo lo contrario de lo que sucedería en Cataluña, también en 1975, con el Canet Rock. Interrogado acerca de la atmósfera que se vivía en ambos festivales, Diego Manrique contesta:

En Canet Rock 75, había un verdadero espíritu transgresor, era realmente la primera vez que se veía una Reunión de las Tribus en plena libertad. Por lo que observé, la tolerancia era máxima: solo vi a un retén de guardias civiles en el exterior, más aburridos que preocupados. Caramba, me dije, aquí es diferente que en la meseta... Lo de Burgos, unas semanas antes, fue como un ensayo general: «Coño, cuantos peludos hay...». Pero no tenía el aire de mercadillo, de feria contracultural que fue Canet²³³.

Además, está el número de asistentes (entre quince mil y treinta mil en Canet, frente a los poco más de cuatro mil de Burgos), por lo que nadie duda ya en afirmar que Cataluña era entonces el reino del rock progresivo y psicodélico, el suelo donde mejor arraigaban las tendencias y era posible crecer desde abajo hacia arriba —algo que «emana de abajo y va subiendo», que «asciende conformando un nuevo relato que ya no es dictado por el poder», recordémoslo— para dar continuidad al desarrollo de una importante industria cultural a la que tanto contribuyó el bocacciano Regàs como la prensa marginal, revistas periódicas como *Star*, *Ajoblanco* o el *Rrollo enmascarado*. Por tanto, el Canet Rock fue lo

²³¹ Nos cuenta Malvido que, en él, las tribus allí congregadas y algunos que habían venido de Andalucía y Madrid no tuvieron más remedio que montárselo por su cuenta —grupos locales, asambleas, reuniones— dado que el grupo extranjero en cuestión (Family) no llegaba, y para cuando lo hizo más de la mitad de los asistentes había decidido boicotarlos y empezó a largarse cuando empezaron a tocar. En «1970: alucinados en masa», de *Nosotros los malditos*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 40-42.

²³² Ver «Entrevista a Antonio Orihuela», *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, p. 42.

²³³ PERPIÑÁ, Salvador, «Entrevista a Diego Manrique», en *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, pp. 35 y 36.

más parecido al Festival de Woodstock que se recuerda en España, y al menos hasta 1978 (año que coincide con su última edición) marcaría tendencia en nuestro país: la de celebrar festivales al aire con una mezcla de sonidos imposible al estilo de la contracultura norteamericana e inglesa.

6.2 Los *novísimos*

En 1970, de la mano de Barral editores, hizo su aparición en Barcelona la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Ya antes lo habían hecho en 1967 *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo, y en 1968 *Doce poetas jóvenes españoles* de José Batlló. Ambas publicadas en Madrid y Barcelona respectivamente, al parecer, «no acabaron de construir la imagen de que una nueva generación estaba naciendo»²³⁴, seguramente porque la sensibilidad lectora no estaría a punto para un cambio estético de paradigma hasta 1970, cuando vinculada a los planes de desarrollo de López Rodó y sus tecnócratas hizo su aparición una nueva clase media de trabajadores terciarios que marca el cambio cultural desde 1969. Consciente del *kairós*, Barral publica entonces sirviéndose del mismo antólogo y de la fórmula utilizada diez años antes para presentar a la generación realista con *Veinte años de poesía española* lo que será otro éxito editorial que cosechó no pocas envidias en la capital española, pues *Nueve novísimos poetas españoles* acabaría por convertirse en un libro canónico. Y es que, más allá del prestigio del crítico y de la casa editora, «es en el carácter de punto de referencia otorgado a su aparición —afirma Talens— y en la serie de réplicas y contrarréplicas que provocó donde hay que buscar el verdadero motor del fenómeno canonizador que conocemos como “novísimos”»²³⁵. En efecto, pocos meses después de su aparición se publicó en la capital de Estado con presunción canonizadora *Nueva poesía española* de Martín Pardo, donde fueron mantenidos (Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero), añadidos (Antonio Colinas, Jaime Siles, Antonio Carvajal y J. Luis Jover) y suprimidos (Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero) una serie de nombres con respecto a la antología cata-

²³⁴ TALENS, 1992, *op. cit.*, p. 29.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 30.

lana, lo que «llevó la discusión al resbaladizo terreno de los *nombres* en lugar de centrarse en el análisis de las *propuestas de escritura*»²³⁶.

No es casual, por tanto, que de la madrileña antología de Martín Pardo se suprimieran las propuestas de escritura más radicales, política e ideológicamente hablando, en lo que es una prueba más de la independencia del campo literario español en Cataluña con respecto a los poderes fácticos del franquismo. Con ello, se empezaba a definir la poesía de la nueva generación desde parámetros más acordes con el gusto dominante de la época, marcada por el cambio cultural; y, con todo, según Talens, el problema «no radicaba tanto en los textos de los poetas incluidos sino en la concepción subyacente a la estructuración del volumen donde se insertaban, que desplazaba lo problemático desde lo *fundamental* —la escritura— a lo *anecdótico* —los temas y el utillaje retórico»²³⁷. Lo cierto es que, a partir de 1962, coincidiendo con la tercera de las sentimentalidades descritas por Vázquez Montalbán, todo lo relacionado con el realismo empieza a ser una «“pesadilla estética”» para muchos, especialmente para los *seniors* del grupo, por lo que cabe referirse a la emergencia de una nueva sensibilidad, que se produce más como ruptura que como evolución, también en la novela, donde destacan *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, las últimas obras de Juan Goytisolo y la tardía aparición de Juan Benet²³⁸. Pero si algo caracteriza a la generación del 68 es, por un lado, la desmemoria con respecto a la guerra civil por el hecho de haber nacido entre 1939 y 1953, y por otro, el pertenecer cronológicamente a la generación que en Occidente protagoniza las revoluciones *política y cultural*. Además, por si esto no bastara, para singularizar generacionalmente al grupo, ya en el prólogo de *Nueve novísimos poetas españoles* Castellet nos da alguna que otra clave más —«el cambio de gusto literario sobre la base de la evolución de la *moda* en las lecturas, las resurrecciones de autores olvidados [...], el afán más o menos *snob* de novedad que exige la necesidad de afirmar una personalidad en agraz, etc.»²³⁹—, si bien a sus ojos todos estos aspectos son todavía insuficientes a la hora de justificar la ruptura, que hay que buscar en su opinión más allá de la literatura, puesto que este grupo generacional es el primero en ser conformado

²³⁶ *Ibíd.*, p. 31.

²³⁷ *Ibíd.*

²³⁸ Ver CASTELLET, José María, en «Una nueva sensibilidad», del prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001, p. 22

²³⁹ *Ibíd.*, p. 23.

en nuestro país a través de una cultura masmediática que viene a relegar de sus funciones al viejo sistema humanista²⁴⁰. Por tanto, dado que la formación estética del nuevo grupo se nutre especialmente de todo lo proporcionado por los medios de comunicación de masas, no es extraño encontrar en el poema estilemas que aludan a este nuevo universo referencial. Esto en buena medida se lleva a cabo mediante la creación de mitos, de lo que resultará que la nueva era *pop* sea «una época esencialmente *mítica*, mitificadora», afirma Castellet, que ve en todo ello un sesgo conservador, pues el mito ya no está al servicio de la comprensión del cosmos y no es sino «un instrumento para limitar conservadoramente el pensamiento, es decir, una estrategia de evasión»²⁴¹. Esto último alude al rol contradictorio que asume el arte en la sociedad burguesa, del que se ha hablado en otro lugar a propósito del teorema marcusiano. Asimismo, las mitologías de la era *pop*, en tanto que se nutren de un sistema secundario —esto es, el creado por el lenguaje cultural de los *mass media*—, funcionan también como un «metalenguaje», término con el que habría sido encorsetada la poesía de dicha generación.

Y, sin embargo, a pesar de su carácter aparentemente objetivo, el texto de Castellet y la gestualidad que lo acompaña representan, como ha señalado Rosa Benítez, «uno de los momentos clave en la gestación y legitimación de la industria cultural española»²⁴², acaso el acontecimiento discursivo de mayor calado dentro del campo literario español de la segunda mitad del siglo XX en tanto que cambia definitivamente sus usos y costumbres. Pues el fetichismo literario de «lo nuevo», que el punto de vista de Castellet hacía entrar en juego, a falta de una verdadera vanguardia llega para ocupar el lugar del rey muerto. Esto es algo que ha Castellet le ha sido recriminado: hacer pasar por vanguardia lo que no lo era. Y es que, «las derivas culturalistas adoptadas por una parte de los antologados y algunos de sus sucesores [...] inducen a pensar que aquella radicalidad decretada en la antología estaba más cerca de ser una treta legitimadora que una realidad legítima»²⁴³. Por otra parte, la ruptura estética preconizada por Castellet, en tanto que apunta a la recuperación de una tradición distinta, no inmediata, no supone en realidad la creación de una nueva forma que implique propiamente un cambio de tradición,

²⁴⁰ Ver CASTELLET, *op. cit.*, pp. 16 y 23.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁴² BENÍTEZ, Rosa, «¿Algo nuevo con los novísimos?», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool, 2002), Vol. 92, núm. 5, 2015, p. 551.

²⁴³ *Ibid.*, p. 553.

la propuesta de un modelo que hace evolucionar a esta última y que finalmente es asimilado para dar lugar nuevamente a otro ciclo, cuyo motor imparabile ha sido desde siempre aquello que desde el formalismo ruso Victor Shklovski llamó «desautomatización». Así pues, nos encontramos frente a un contexto distinto en el que el *revival* con respecto a la propia tradición y «lo nuevo» en conjunción con el horizonte de expectativas del público lector se convierten en motor de cambio. Ambos aspectos, primado en realidad de lo posmoderno, posibilitan una doble aproximación al hecho literario —desde el punto de vista del análisis diacrónico por un lado, y sincrónico, por otro—, pero no agotan el debate derivado de una presunta desproblematización del arte posmoderno, pues es necesario preguntarse, como de hecho propone Benítez, «por la cuestión de la novedad, la ruptura, el cambio o, más concretamente, de “lo nuevo” como valor positivo en el campo de la cultura»²⁴⁴. Y es que es esta categoría, en combinación con la pulsión del *revival*, la que configura el marco teórico para la innovación estética, sin que ello implique necesariamente una imposibilidad con respecto a la producción de nuevos significados, tal y como se prescribe desde la posmodernidad, pues a través de la antología italiana *I novissimi. Poesie per gli anni '60* —texto publicado nueve años antes *Nueve novísimos poetas* en el que se inspira este último— un grupo poético identificado con el neovanguardismo se afirma coherentemente en el país vecino.

De hecho, la comparación de los *novissimi* con los *novísimos* resulta clave a la hora de arrojar algo más de luz sobre este último grupo, y es que los italianos, partiendo del hecho de que cualquier tentativa de aprehensión de la realidad está condenada al fracaso de antemano en tanto que la realidad se encuentra mediada por un sistema lingüístico, consideran que su propuesta escritural debe abordar el hecho lingüístico en relación con su contexto enunciativo²⁴⁵. En modo alguno, los *novissimi* asumen la actitud contestataria propia de la vanguardia, pero desde una autocrítica que les permite soslayar alguna de las incoherencias derivadas de la utilización de este concepto, por lo que resulta más apropiado hablar de «neovanguardia»²⁴⁶. Y es que, si bien al filo de los años sesenta es ya imposible fundir la esfera del arte con la esfera de la praxis cotidiana, todo parece indicar que

²⁴⁴ *Ibíd.*

²⁴⁵ Ver BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 557.

²⁴⁶ BENÍTEZ, Rosa, *op. cit.*, p. 556.

todavía es posible en modo alguno, pese a las limitaciones, el gesto vanguardista, ya que «un cambio en los materiales y procedimientos poéticos ocasiona una inversión tal en sus usos sociales, que provoca que éstos se alejen del entretenimiento para circunscribirse en un horizonte de recepción y acción mucho más amplio»²⁴⁷. Son pues esas posibilidades de inscripción las que mantienen viva la llama, buscando —eso sí— «nuevas estrategias de actuación no contempladas por los movimientos artísticos de las décadas de 1920 y 1930»²⁴⁸. Así, lo planteado desde el punto de vista del estructuralismo es evidenciar la carga ideológica que grava el discurso en un gesto típicamente vanguardista, considerando que la poesía resulta menos interesante como «metáfora de lo real» que por lo que desmascara con respecto al sistema lingüístico en tanto que discurso dominante²⁴⁹. Por tanto, para una salida poemática que atienda a estas cuestiones sociológicas y estructurales, el yo debe ser relegado a una segunda posición a fin de reducir la carga ideológica subjetivista, consiguiéndose con ello que adquiera mayor relieve en el poema aquellas objetivaciones del orden de lo visible que no son sino actualizaciones enunciativas del poder. Dicho desplazamiento del yo, puede observarse en *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero, donde, para empezar, el centro de interés se desplaza *del* nombre (la firma) *a la* escritura²⁵⁰: ese es el paso previo que deben dar antes de poder remitir a una realidad irreal hecha de fragmentos de discurso que sólo son mera representación. Lo más significativo es que ni siquiera encontramos en ellos un yo auténtico que conecte el flujo de imágenes; el yo no es más que el apaño que permite unir las piezas del *collage* hecho de representaciones y su carestía no es sino el reflejo de esa pérdida de unidad del hombre con el mundo a la que se refiere Debord. Así, se aprecia ya en *Carnaby* los primeros síntomas de esa destrucción que vertebra la propuesta de escritura paneriana: «se trababa con él —nos dice el propio poeta, refiriéndose al poemario antes mencionado— de aludir a una “situación anímica de fin de mundo”»²⁵¹. Una situación que, no lo olvidemos, pasa por la civilización del «espectáculo».

En Italia, los *novissimi* se constituyen como neo-vanguardia artística con pleno derecho pasando luego a formar parte del revolucionario *Gruppo 63*. Será

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 557.

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ Ver TALENS, 1992, *op. cit.*, p. 44.

²⁵¹ De la «Introducción» a *Teoría*, en PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 77.

en 1967, en un encuentro de este grupo promovido por Beatriz Moura en la Escuela de Diseño EINA de Barcelona al que Castellet asistió, donde el crítico catalán habría trabado conocimiento del grupo *novissimi*, sintiéndose fascinado por el impacto que su poética había tenido en Italia y, muy especialmente, por las posibilidades que ésta podría tener en suelo español a la hora de superar el realismo histórico de corte marxista en el que se inscribía su anterior propuesta antológica²⁵².

Sin embargo, a la hora de cuadrar los *novissimi* con los *novísimos* varias son los ripios que cortar. En primer lugar, está el argumento de la ruptura, pues mientras que en los *novissimi* esta se produce con respecto a la propia tradición y bajo un programa teórico, la “ruptura *novísima*” consiste meramente en darle la espalda a la propia tradición mediante el *revival* y el culto a «lo nuevo» masmediático y no existe propiamente, por otro lado, un programa teórico que respalde el gesto, sino solo el deseo de cambio generacional. Un segundo aspecto pivota entorno a la incisión practicada, pues ni ésta habría sido tan profunda —como se deduce de la *Antología de la joven poesía española* y de la *Antología de la Nueva Poesía Española* (El Bardo, 1968), donde eran incluidos poetas que, como Manuel Vázquez Montalbán o José Miguel Ullán, habían optado por un posicionamiento bien distinto en el campo literario con respecto a la poesía social— ni la generación del 50 habría sido en realidad un compartimento tan estanco²⁵³. De modo que «queda abierta la posibilidad de interpretar esa radical escisión anunciada por el antólogo en tanto que estrategia de sugestión, maniobra editorial o reclamo publicitario, más que como respuesta real a una demanda poética»²⁵⁴. Un tercer aspecto, por último, se derivaba del gusto por lo *camp*, muy acusado en Pedro Gimferrer según las aproximaciones que Susan Sontag nos da de esta sensibilidad relacionada con el esteticismo en “*Notes On «Camp»*” (1964):

1. *Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon.*
2. *To emphasize style is to slight content [...] It goes without that the camp sensibility is disengaged, depoliticized — or at least apolitical.*
5. *Camp taste has an affinity for a certain art rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual décor, for instance, make up a large part of Camp [...] Sometimes world art forms become saturated of Camp. Classical ballet, opera, movies have seemed so for a long time. In the last*

²⁵² Ver BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 558.

²⁵³ Ver BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 559.

²⁵⁴ BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 559.

*two years popular music (post rock- 'n'-roll, what the French call yé yé) has been annexed [...]*²⁵⁵

El «esteticismo», la «visión del mundo como fenómeno estético», el hecho de «destacar el estilo es menospreciar el contenido», afirma Sontag, que advierte en esta sensibilidad la desactivación de lo político; «afinidades por determinadas artes» y por aquellos elementos que constituyen un «decorado visual». Todos estos aspectos —y aún otros—, son reconocibles en el ala generacional encabezada por Pere Gimferrer, que apela en sus poemas a «referencias estéticas voluntariamente artificiosas»²⁵⁶, a un «decorado visual», veneciano en su caso, tal y como prescribe la estética *camp*, que había hecho al autor de *Arde el mar* (El Bardo, 1966) acreedor del Premio Nacional de Poesía. Sin embargo, otra cosa muy distinta es el tratamiento del *pop* llevado a cabo por las propuestas de escritura de Manuel Vázquez Montalbán o Leopoldo María Panero implique una misma desactivación de lo político, pues como afirma Benítez, «si bien los escritores españoles acusaban una fuerte influencia de la cultura de masas [...] no todos ellos se dejaron seducir por sus encantos»²⁵⁷.

Así, con Vázquez Montalbán los estilemas *pop* sirven para romper barreras entre cultura de élite y cultura de masas, es decir, que funciona como dispositivo contracultural que se opone a la cultura tradicional y aristocrática para la que resulta inaceptable la dignificación de la cultura popular a través de las mitos creados por los medios de comunicación de masas. Se diría que entre la propuesta de Vázquez Montalbán y Gimferrer está en juego una cuestión política, pues la sensibilidad *camp* en la que algunos ven en la generación del 68 una «actitud *snob*, decadente y reaccionaria»²⁵⁸ se relaciona con la propuesta de este último.

La línea divergente, no obstante, va todavía un paso más allá, por lo cabe hablar nuevamente de dos niveles distintos, según Castellet, en cuanto a ruptura se refiere. Con el primer nivel se relaciona «la voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva», lo que Castellet ha llamado en sus diferentes prólogos el «“cogito interruptus”»²⁵⁹. Así, cuando el autor afirma en la poética que introduce

²⁵⁵ SONTAG, Susan, “Notes On «Camp»”, 1964, en el sitio internet: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf, pp. 2 y 3. (Consultado: 16/09/2022).

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 29.

²⁵⁷ BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 561.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 31.

²⁵⁹ *Ibíd.*

su poemario: «Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista»²⁶⁰, está tratando de poner en evidencia el dispositivo del que se sirve el poder para imponer su orden a través del lenguaje, y no es sino ese mismo lenguaje, que lo queramos o no nos conforma como individuos sociales, el que hay que subvertir, girar, poner del revés, para hacer tan visible como sea posible aquel sometimiento que tan a menudo escapa a la propia conciencia. No es extraño que *Manifiesto subnormal* se convirtiera en un libro de referencia para la contracultura de la época²⁶¹. Por su parte, también Antonio Martínez Sarrión debe ser relacionado con este primer nivel, por reivindicar el lenguaje irracional del surrealismo mediante el automatismo psíquico puro²⁶², actualización que sin duda gira en torno de su rebeldía sesentayochista y de su admiración por la poesía *beat*.

Con respecto al segundo nivel, cabe hablar de la «*coqueluche*», esto es, de los *juniors*, expuestos a «una conformación mental que proviene de la educación llamada pos-gutenbergiana»²⁶³ de la que los *seniors* participan de distinta forma. ¿Quiere esto decir que la idea de compromiso político casa mejor con los maduros de la generación porque mantienen una mayor distancia crítica con respecto al nuevo poder conformador? Veremos que esto no es del todo cierto, pese a ser un factor diferenciador, pues en el ala de ruptura surgida de la doble interpretación del fenómeno *camp* —«como posibilidad de preconizar una escritura que arranque de la cultura popular o como asunción *snob*, aristocratizante, de los mitos populares»— y liderada por Vázquez Montalbán se inscriben también los poetas más jóvenes de la generación, Ana María Moix —que en opinión de Castellet «se opone, para sintetizar, a la línea Gimferrer»— y Leopoldo María Panero. En este grupo, en el que este último como se verá más tarde es el *ave raris* y en el que «la revalorización de los materiales tradicionalmente considerados como no poéticos [...] se contrapone a la artificiosidad y al exotismo de la mayor parte de los demás» se inscribe también José María Álvarez²⁶⁴. Para Castellet existe todavía otro factor de tensión, que ve en lo que él llama la doble interpretación del fenómeno *camp*;

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁶¹ Ver GARCÍA NIETO, Rebeca, “Oda a la subnormalidad”, *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, pp. 57 y 58.

²⁶² CASTELLET, *op. cit.*, p. 34.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

una interpretación errónea como ya se ha visto, pues las prácticas de escritura de Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero no se afirman en esta sensibilidad.

En cualquier caso, dichas tensiones han sido sistemáticamente silenciadas por la crítica posterior, y el *camp*, cuyas formas impregnan también el estilo yeyé de la época, se ha impuesto como característica generacional. A su vez, la sucesión de antologías habría llevado la discusión al terreno de los *nombres* en lugar de centrarse en el análisis de las *propuestas de escritura* que ahora empezamos a desbrozar. Así, en líneas generales, una crítica ideológica, más allá de los elementos que sirven para definir generacionalmente al grupo²⁶⁵, lo que debería es tratar de analizar la gravidez que se desprende de toda una serie de estilemas que se insertan novedosamente en el poema para poner de relieve el aspecto político. En este sentido, quizá en modo alguno nos esté dando una pista Castellet cuando a propósito del poder del mito se pregunta: «¿es totalmente cierto que el mito o las mitologías de nuestros días son un mensaje despolitizado o alienador?»²⁶⁶. Con respecto a esta pregunta, en la que es su conclusión provisional, diferencia entre las formas del *kitsch*, en las que aprecia un gesto «“mitificante”», en sentido negativo, y las formas del *camp* —o de lo que él llama *camp*, consciente de que se trata de algo distinto— en las que aprecia un gesto «“desmitificante”», en un sentido positivo²⁶⁷. En cualquier caso, limitarse a decir como hace Manuel Rico en la edición crítica de Cátedra que Vázquez Montalbán desmitifica en sus poemas el valor elitista de la alta cultura porque inserta en ellos elementos de otros niveles, y que por ello hace una auténtica parodia de su tiempo²⁶⁸, puede resultar confuso. Como también lo es el gesto reduccionista que pretende asimilar bajo las formas del *camp* o del *kitsch*, sin que medie distinción alguna entre ambas, su uso político de Conchita Piquer. Así, la letra de la canción *Tatuaje* de la cupletista, presente tanto en el primer poema titulado «Conchita Piquer» —«él llegó en un barco/ de nombre extranjero, lo encontré en el puerto/ al anochecer»— como en el poema «XIII» —«cuando llega algún barco de nombre extranjero»—, no es meramente asimilable al tiempo histórico vivido por el poeta como parodia del

²⁶⁵ «1. Despreocupación hacia las formas tradicionales [...] 2. Escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de “collage” [...] 3. Introducción de elementos exóticos, artificiosidad». *Ibíd.*, pp. 41-43

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 45.

²⁶⁷ Ver CASTELLET, *op. cit.*, p. 45 y 46.

²⁶⁸ Ver RICO, Manuel, en «Introducción», del prólogo de Manuel Rico (ed.) a *Una educación sentimental/ Praga*, Madrid, Cátedra, 1982.

hibridismo cultural del sistema. Ciertamente, pone de relieve la importante función que desempeñan esta clase de productos en lo tocante a la formación cultural de la clase subalterna en la España de posguerra, pero lo más importante es que contiene un mensaje de protesta porque nos habla del destino de las mujeres de los vencidos. No querer ahondar en este mensaje, silenciarlo, pasarlo por alto, más aún cuando sus ecos se escuchan en buena parte de la obra montalbaniana, es algo más que dejadez crítica.

Y en la misma línea cabe referirse a la figura de Leopoldo María Panero. El mismo reconoce, refiriéndose al poemario *Así se fundó Carnaby Street*, que «*Carnaby* era búsqueda de la infancia, del Absoluto, y rechazo del mundo presente a través de la nostalgia del mundo infantil»²⁶⁹. Así que los fragmentos de discurso insertados en este poemario hablan de un imaginario infantil, adolescente, y reflejan la pérdida de unidad del hombre con el mundo, o lo que es lo mismo, la pérdida de unidad del hombre con el niño que sería ese «Absoluto» del que habla Panero. Peter Pan, el niño perdido de J. M. Barrie, sirve como «*sustancia ideal*»²⁷⁰ para, más allá de la típica crisis de adultez, negar las condiciones de miseria existencial de una España muy concreta. Esto es importante comprenderlo porque, de lo contrario, la figura peterpanesca que desde la mesilla de noche custodia en el manicomio de Mondragón la enfermedad del poeta es asimilada como otra nostalgia más por la infancia de otro poeta, y no como arma arrojada que es arrojada contra el principio de funcionamiento de la sociedad. Así que es significativo, y revela características inmanentes del campo literario español en Cataluña, el hecho de que las propuestas de escritura más radicales y que permiten una crítica ideológica figuren en la catalana *Nueve novísimos poetas españoles* y no lo hagan, por el contrario, en la madrileña *Nueva poesía española*, más aún cuando esta última antología se presentaba como rectificación parcial de la primera en vistas a una presunta canonización de los poetas que aparecían en nómina y que a excepción de los que nos ocupan eran los mismos.

²⁶⁹ FERNÁNDEZ, J. Benito, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 150.

²⁷⁰ BÜRGER, *op. cit.*, 2010, p. 13.

6. 3. La Escuela de cine de Barcelona

La *Gauche divine*, como también se conoce a la Escuela de Cine de Barcelona (EdB) a partir de la reiterada utilización del término por parte de Ricardo Muñoz Suay desde la barcelonesa revista *Fotogramas*²⁷¹, fue un movimiento cinematográfico catalán a cuya feliz expansión en los años sesenta contribuyó la Ley de Prensa de 1966, promulgada por el entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga, y la dirección general de Cinematografía y Teatro, que tuvo al frente entre 1966 y 1968 a José M^a. García Escudero, alguien que haría posible que los cineastas barceloneses tuvieran las mismas subvenciones que los de Madrid²⁷². Más allá de su «claro antifranquismo»²⁷³, si algo define al grupo, en sintonía *novísima*, es el hecho de tener vuelta la mirada fuera de las fronteras nacionales y de la propia tradición; cosmopolitismo no siempre snob en tanto que el gusto estético sería muchas veces cultivado fuera de España, por razones de viajes y formación que necesariamente habrían de dar lugar a experiencias y subjetividades distintivas, sin duda brillantes «en medio de la oscuridad reaccionaria y clerical» española²⁷⁴. La parodia de este movimiento, que a diferencia de como ocurría con la contracultura nunca fue masa —pues todos sus miembros se conocían por nombre y apellidos—, es llevada a cabo tardíamente por M. Vázquez Montalbán en la que es la segunda parte de *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, un relato titulado *Cita mortal en el Up & Down* que suena a venganza literaria, en el que Pepe Carvalho debe investigar la relación entre un director de cine hallado muerto con un ramito de violetas en la bragueta y el local barcelonés que, tras el cierre de Bocaccio en 1985, recoge los restos del grupo²⁷⁵. Por otro lado, está la caricatura realizada en *Noches de Bocaccio*, donde Juan Marsé evoca con la famosa discoteca que solía reunir a la EdB, la también llamada *Gauche Divine* en alusión a la influencia francesa. El relato, parodia y homenaje del grupo, nos narra la historia de Roberto Amores: un escritor salido de la nada

²⁷¹ Ver RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *La Escuela de cine de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 108.

²⁷² Ver “La legislación cinematográfica”, en RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, pp. 49-54.

²⁷³ RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 89.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁷⁵ Ver VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Planeta, Barcelona, 2005.

—un *alter ego*— que irrumpe en la escena bocacciana para deslumbrar con su talento a esta élite de intelectuales, pese a ser un charnego del Guinardó²⁷⁶.

En cualquier caso, esta élite *divine* prolija en cineastas —que no fue tanto ni lo uno ni lo otro²⁷⁷—, estos primeros modernos de una historiografía reciente, despertaron con su cosmopolitismo las primeras envidias de Madrid: la sensación de que algo distinto se cocía a orillas del Mediterráneo²⁷⁸. Las musas de este grupo serían la italiana Serena Vergano y la catalana Teresa Gimpera, esta última relacionada con el mundo de la publicidad, y es que en la Barcelona del *boom* literario si algo había era modelos y publicitas; de ahí la relación formal de este cine con el *spot* publicitario²⁷⁹ —más aún cuando algunas de sus películas más emblemáticas fueran hechas de episodios—, si bien es cierto que cintas como *No compteu amb els dits* (Pere Portabella y Joan Brossa, 1967) se lleva a cabo «una operación destinada sobre todo a “bombardear” al público con mensajes a contracorriente y a subvertir desde el interior el mensaje publicitario»²⁸⁰. Una operación, por tanto, que nos remite a un gesto también esbozado por Vázquez Montalbán en muchos de sus poemas. En cualquier caso, en el paradigma de su otro coetáneo, los cineastas de la EdB encuentran el modelo del cual querrían estar en lo posible lo más alejados, esto es, el denominado en 1969 por Enrique Vila-Matas «cine mesetario»²⁸¹ con respecto al cual ocupan posiciones heterónomas, lo que nos lleva a pensar en la EdB como un «contra-campo» dentro del campo del celuloide en España. Este cine centralista, para algunos casposo y anodino, es por tanto identificado con «“una estética espantosa de chorizo y vino rancio que viene de Madrid”»²⁸², pese a que encabezaran su lista nombres de reconocido prestigio como Carlos Saura o Luis García Berlanga. Por su parte, la EdB reunía entre otros los nombres de Vicente Aranda, Joaquín Jordà, Carlos Durán, José María Nunes,

²⁷⁶ Ver MARSÉ, Juan, *Noches de Bocaccio*, Alfabia, Barcelona, 2011.

²⁷⁷ Ver “Ni tan «gauche» ni tan «divine»”, en RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, pp. 133-151.

²⁷⁸ Ver RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, pp. 59 y 60. En otro pasaje, Riambau y Torreiro ponen en boca de Joaquim Jordà lo siguiente: «Nos envidiaban las farmacias [...], la calle Tuset y que estuviese cerca de la frontera. Envidiaban Bocaccio, envidiaban que creían que la gente de aquí follaba más que en Madrid y envidiaban que gastábamos más. No sé si teníamos más dinero, pero gastábamos más. Envidiaban que se comía mejor; en Madrid se comía peor, no en cantidad pero sí en calidad. Había más lujos aparentes». *Ibid.*, p. 188.

²⁷⁹ Sobre este tema, ver “Flash, spots y pasarelas”, en RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, pp. 100-105.

²⁸⁰ RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 100.

²⁸¹ Al parecer, la fórmula es ya utilizada en el título de un artículo titulado «¿Adónde va el cine mesetario?» que fue publicado por Vila-Matas en el núm. 1061 de *Nuevo Fotogramas*. Citado por RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 195.

²⁸² Citado en RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 188.

Jacinto Esteva o Pere Portabella. Estos últimos, los únicos con posibilidades económicas, serían con sus productoras los principales realizadores²⁸³ de unas citas dedicadas eminentemente al metacine de investigación destinadas a moverse entre un público minoritario, por lo que soportan bastante bien la etiqueta *underground*. Su fin, que data de 1970, debe ser relacionado con la escasa repercusión pública de sus trabajos —acaso demasiado intelectuales—, con una atmósfera propicia que se disipa a causa del recrudecimiento de la dictadura, dando lugar a posicionamientos políticos más radicales, y, también, con «la crisis del Fondo de Protección que puso fin a las generosas subvenciones derivadas del Interés Especial»²⁸⁴.

Dante no es únicamente severo (1967), la película manifiesto de la Escuela de cine de Barcelona protagonizada por Serena Vergano, considerada la musa del movimiento, habría fascinado, entre otros muchos, a Leopoldo María Panero²⁸⁵. A medio camino entre la cultura *pop* y el estructuralismo, la película que Joaquim Jordà dirige con Jacint Esteva arranca con una escena en la que de repente, como si comenzara una función invisible a ojos del espectador, unos jóvenes reunidos alrededor de una mesa se dejan vivir por unas imágenes que no están sino en sus mentes, e inspirados por ellas empiezan a maquillarse, a peinarse: a cosificarse, de lo que resulta la caricaturización de una realidad que ha devenido copia de la ficción²⁸⁶. Como se dijo en otro lugar, la *estrategia* principal mediante la cual el poder de control es ejercido a partir de la Segunda Guerra Mundial pasa eminentemente por las imágenes. Así es como los símbolos del fascismo han sido sustituidos por los símbolos que conforman el imaginario de la cultura *pop*, cuando en realidad un mismo carácter totalizante media entre ambos regímenes de imágenes. Afirma Deleuze que, en esta tercera mutación que sufre el poder, en este tercer régimen, «que ya no sería ni el régimen enciclopédico o soberano ni el régimen pedagógico o disciplinario», las imágenes se deslizan siempre unas sobre las otras, remitiendo siempre a una «imagen previa, preexistente»²⁸⁷. Complica-

²⁸³ Ver RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 68 116.

²⁸⁴ RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 305.

²⁸⁵ «¿Cómo se puede vivir en una ciudad donde no proyecten *Dante no es únicamente severo*?», le habría preguntado Leopoldo María Panero al mismo Joaquín Jordà, uno de sus directores, tras ser conducido a casa de este por Pedro Gimferrer durante un permiso en su primer internamiento. El entrecuillado es de FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2006, p. 112.

²⁸⁶ ESTEVA, Jacinto; Jordà, Joaquín (1967). *Dante no es únicamente severo* [DVD: película], Filmscontacto, España, 78 min.

²⁸⁷ DELEUZE, 2017, *op. cit.*, p. 387.

ción laberíntica, tela de araña urdida de imágenes, por tanto, que se caracteriza por su efecto totalizador y en cuya trama siempre aparece como fondo de imagen otra imagen, por lo que cabe hablar de un «régimen manierista de la imagen», y de una época en la que —afirma Deleuze, parafraseando a Serge Daney— «a los humanos no les sucede nada, todo lo que sucede, le sucede a la imagen»²⁸⁸. No es sino por esas mismas imágenes provenientes de la «Cultura Pop», que los jóvenes que aparecen en aquella primera escena de *Dante no es únicamente severo* se dejan vivir y desvivir en la secuencia antes comentada, parodia, si se quiere, de un tiempo en el que a los humanos ya no les sucede nada: todo lo que sucede les sucede a las imágenes.

6. 4 La arte conceptual y el comix

Como afirma Orihuela, «las poéticas de la cultura de masas se rastrean en las revistas, en las ilustraciones, en los cómics, los discos, los objetos cotidianos, las películas, el brillante y monumental Cinemascope»²⁸⁹, productos de una necesidad de ampliar el consumo que:

transformó los lenguajes visuales, en principio con la ayuda de las técnicas cromolitográficas origen del cartel, después gracias al offset, la helioscopia, la fotocopia, o la serigrafía hasta llegar al video y las técnicas digitales. Dinamismo, tintas planas, disposición e invención de tipografías específicas y composición espacial se convierten en caballos de batalla del diseño empresarial durante gran parte del siglo. Catálogos, carteles, vallas publicitarias, señales de tráfico, postales, pegatinas, calendarios, periódicos, revistas, libros, tejidos, etc., serán sus encarnaciones ya dispuestas para dar forma y sentido a nuestras vidas²⁹⁰.

Ante esta realidad, surge la necesidad de abordar la imagen de formas distintas dando lugar a la experimentación poética en el campo de las artes visuales, en un momento en el que se activan diversas prácticas contrahegemónicas. En este marco discursivo entra de lleno la EdB, en cuya película-manifiesto vemos ese gesto de «utilizar los contenidos extraídos de las imágenes y hábitos visuales promocionados por los *mass media*»²⁹¹ —de subvertir descodificando el lenguaje de lo que es una mitología— también esbozado, según Orihuela, por todos aque-

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 19.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

llos grupos (ZAJ, Problemática 63, N.O., Base 6) que inician a mediados de los años sesenta en Madrid la aventura experimental, y que llegan al máximo de su clímax vanguardista con los Encuentros de Pamplona en 1972, siendo también este un año clave porque a partir de entonces buena parte de su gestualidad será integrada en la institución arte²⁹². El suyo será, como ocurre con la EdB, un «arte para artistas»²⁹³, o como diría María Salgado, de «prácticas anartísticas»²⁹⁴. En *El momento analítico*, afirma esta autora que, «el principal escollo a la tarea de invertir el relato de la poesía en la segunda mitad del siglo XX en España, es el que ofrece la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles*»²⁹⁵. Así, la problemática que suscita la publicación de Castellet en 1970, radica en que para la historiografía literaria española no existe otra revolución del lenguaje poético a lo largo de la segunda mitad del siglo XX que no sea la llevada a cabo por este grupo; lo que implica que con ello fueran pasadas por alto propuestas poéticas mucho más interesantes desde el punto de vista de la subversión del lenguaje, propuestas muchas veces relacionadas con las formas de vida crítica más extrañas y disidentes, esto es, con experiencias límite²⁹⁶.

De todas las manifestaciones artísticas de la vanguardia experimental española, sin duda es la del arte conceptual la que tiene mayor enraizamiento en Cataluña²⁹⁷. Esta tendencia artística, que empieza en Norteamérica y se extiende por el mundo anglosajón, en la que se inscriben diversas prácticas (*povera*, *land-art*, *body-art*, *minimal*, instalación, videoarte), intensifica y cierra el ciclo del proceso constructivista entre 1966 y 1972 a partir de la «desmaterialización» de los objetos perdurables del arte, desplazando el foco de atención del producto visual final a los aspectos conceptuales inherentes al proceso de objetivación artística. No se trata, por tanto, de añadir nuevos objetos a un mundo ya saturado de ellos, sino de volverse hacia la acción, hacia los entornos y contextos cotidianos en los que se vive y se crea, para reformular así el valor artístico y hacer del arte algo más escueto y sostenible. De ahí lo *pobre* en el formato y la abolición de lo «sublime» a partir del aura *low-tech* o casera de las producciones. Un ejemplo de

²⁹²Ver ORIHUELA, *op. cit.*, p. 26-46.

²⁹³ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 37.

²⁹⁴ SALGADO, *op. cit.*, p. 214.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 87.

²⁹⁶ Ver SALGADO, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

²⁹⁷ Muchas de las ideas que a continuación siguen se basan en lo expuesto por Salgado, en “La ola conceptual en el mundo. La ola conceptual en Cataluña”, de *El momento analítico: poéticas constructivistas en España desde 1964*», pp. 213-221.

esto serían los muñecos de Ocaña, especie de «angelotes cantores» cuya boca era fabricada «de manera simple, metiendo el dedo en la masa de papel, a la altura de la boca, y haciendo un orificio en él»²⁹⁸.

Mientras otra configuración local conforma en Madrid una deriva distinta, será Cataluña el lugar del territorio español donde mejor se desarrolle el arte conceptual en España (por un lado, por el influjo surrealista que pervive en la figura de Brossa, y por otro, por la memoria de unos años diez futuristas). La escena conceptual en Cataluña pivota en torno al Instituto Alemán y eventos afirmativos que se suceden en varios municipios catalanes, siendo la Mostra de Art Jove de Granollers de 1971 el inicio del periodo propiamente conceptual que fija el fin del mismo en 1975, tras los Encuentros de Pamplona, la Documenta de Kassel y la exposición Nuevos Comportamientos Artísticos organizada de 1974²⁹⁹. Nombres propios como Francesc Abad, Francesc Torres, Jordi Benito o Antoni Muntadas inician su trayectoria artística en el Grup de Treball (GT), colectivo numeroso cuyos miembros irán variando durante sus cuatro años de vida (1973-77), siendo líderes indiscutibles Carlos Santos y el cineasta de la *Gauche divine* Portabella, que ha reorientado así su rumbo, con prácticas que beben del situacionismo. Como afirma Salgado, el GT se dedicó a producir textos que eran cosas: ponencias, manifiestos, documentos (todos ellos capaces de imprimirle un giro a nuestra percepción de lo cotidiano) que «*versaban* sobre asuntos actuales como por ejemplo las cotizaciones de los artistas que participaron en la Documenta de Kassel de 1968»³⁰⁰, carteles *agitprop* o de propaganda que incluían definiciones como la que sigue:

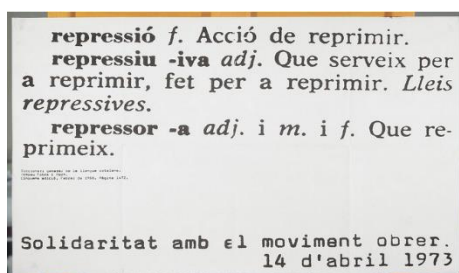


Fig. 7. Cartel del colectivo «Solidaritat amb el moviment obrer», 1973.

²⁹⁸ ROMERO, Pedro G., «Ocaña: el ángel de la histeria», en *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones y activismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2011, p. 68.

²⁹⁹ Ver SALGADO, *op. cit.*, p. 218.

³⁰⁰ SALGADO, *op. cit.*, p. 219.

Y es que, como afirma Salgado, si algo caracteriza al GT es el intento de aunar «la vanguardia del arte y la vanguardia revolucionaria»³⁰¹. En este contexto, oasis del arte conceptual en España, está también el colectivo Gran de Gràcia (GG). El mismo, cuyo nombre nos remite a la calle en la que solían reunirse desde 1969, destaca por una formalidad minimalista bien diferente a la de otros concretos españoles. Ejemplos de este minimalismo radical, después de una introducción marxista eminentemente teórica —“Notas sobre poesía visual”— que se extiende a lo largo de más de veinte páginas, esto es, exactamente la mitad del poemario, los vemos en *Els jardins de Kronenburg* de Santi Pau, que fue editado en la colección de Joan Brossa. Asimismo, es también reseñable en este contexto Video-Nou, un colectivo integrado entre otros por Pau Maragall (Malvido) que a partir de 1977, en la línea de acción directa del GT empezaría a servirse del vídeo —una práctica artística joven en nuestro país, y que se desarrolla en el contexto del arte conceptual como ya se ha señalado— como medio de información directo y sin intermediarios a fin de producir cambios significativos en la sociedad. Por otro parte, también Portabella recurre al que era en realidad su arte con fines muy similares cuando en 1977 ve la luz su *Informe General I (sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública)*, un documental en el que es preservada la atmósfera que entonces se respiraba, y que arranca con imágenes del Valle de los Caídos para trasladarnos, desde la tumba de Franco, a las calles, que bullen en protestas que contrastan con la inédita reunión mantenida en un despacho por los líderes de la izquierda de la que se desprende ya la imposibilidad de acudir en un mismo bloque a las urnas³⁰².

³⁰¹ SALGADO, *op. cit.*, p. 218.

³⁰² Ver PORTABELLA, Pere (1976). *Informe General I sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* [DVD: Documental], Pere Portabella (prod.), España, min. 00:00-23:00.

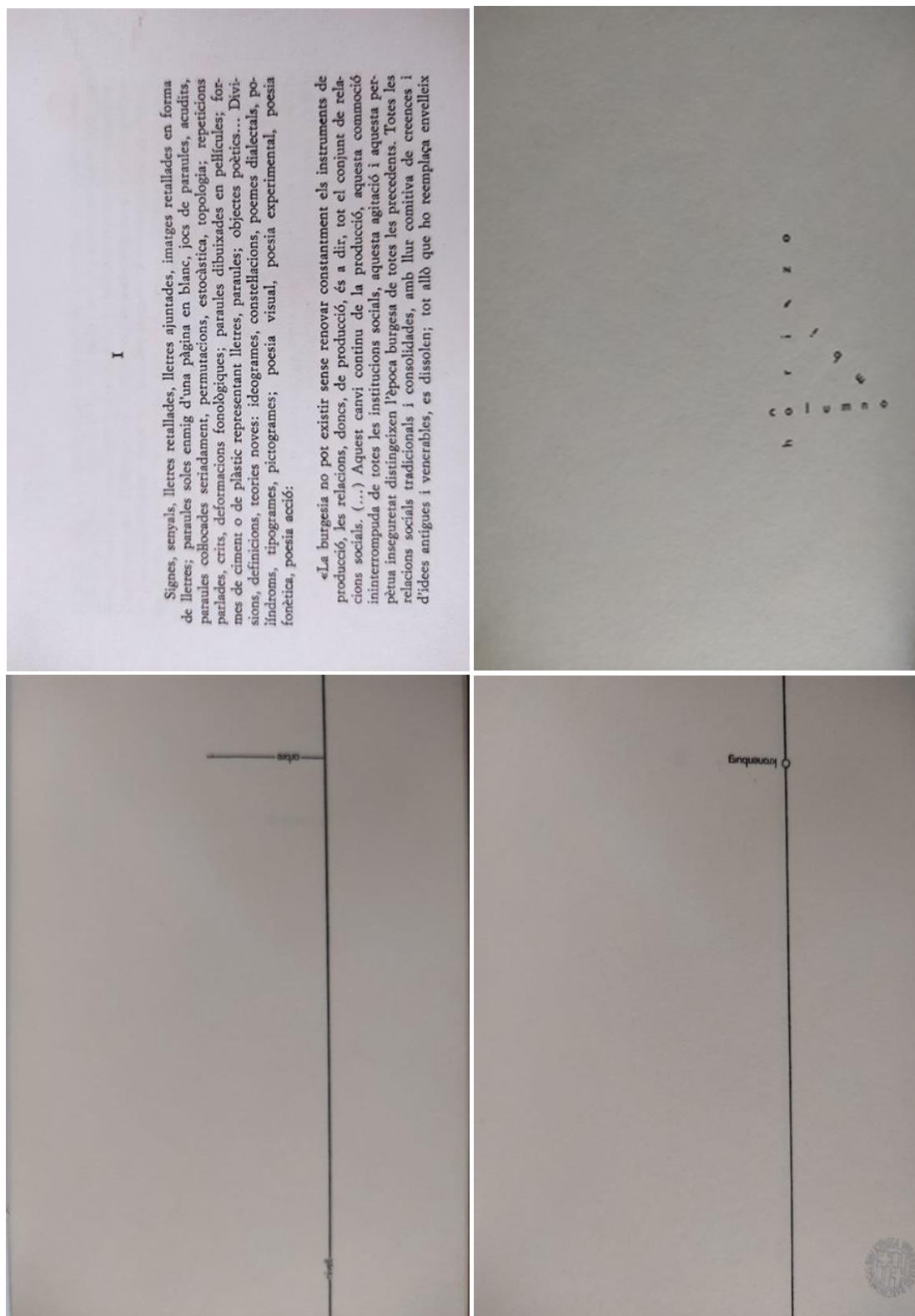


Fig. 8-11. La primera pàgina es de la introducció, y las tres que siguen, del poemario, en PAU, Santi, *Els jardins de Kronenburg*, Curial, Barcelona, 1975.

Con respecto al arte conceptual, es significativa la polémica mantenida por el GT y Antoni Tàpies a propósito de un artículo titulado «Arte conceptual aquí» que fue publicado en 1973 por este último *La Vanguardia*, pues como afirma Salgado, el desaguisado «avanza un cierto modelo discursivo del nuevo régimen cultural posfranquista, que por entonces ya se está gestando en Cataluña y en España»³⁰³. La polémica gira entorno a la descalificación por parte de Tàpies de las últimas propuestas de los conceptuales catalanes, en su opinión «una versión local bastante peor de la tendencia conceptual internacional»³⁰⁴. Sin seguir un criterio estético, Tàpies carga contra la agresividad «antiinstitucionalista», «anti-mercantilista» y «antiacademicista» de los discursos de este colectivo, «como si precisamente éstos no fueran sus rasgos internacionales»³⁰⁵, nos dirá Salgado, que nos descubre en el posicionamiento de quien tiene «mayor edad y prestigio» una «estrategia de deshistorización» que desgaja de su contexto —a saber, la lucha antifranquista— las prácticas conceptuales al tiempo que las neutraliza remitiéndolas: la antigüedad eterna por un lado, y la tradición nacional —Joan Brossa—, por otro. Pese a tener Tàpies sus razones, es precisamente este tipo de visones que apelan al valor individual de la obra y del talento que arroga el derecho a hablar en nombre del arte las que el GT se había propuesto destruir en nombre de «un arte sin obras y sin artistas, un arte de procesos y colectivos dispuesto sobre la plena planicie del presente histórico»³⁰⁶. A ojos de Salgado, la polémica se agrava porque *La Vanguardia* le niega su turno de replica al GT, que tiene que conformarse con contestar desde un medio de escasa difusión, pero más aún porque en esta irrumpe Pedro Gimferrer, cuyo conocimiento del campo literario será clave a la hora de desautorizar al conceptualismo catalán, al que niega un espacio en el núm. 165 de *Serra d'Or*, refiriéndose a su proyecto como «formalmente *abyectos*, políticamente *demagogos* y de algún modo *colonizados*»³⁰⁷. No obstante, más allá de las cosmovisiones enfrentadas, lo más grave es la tergiversación retórica en la que se apoya el discurso de Gimferrer. Tergiversación —«*hitlerismo*, *stalinismo*», con respecto a la presunta actitud dogmática adoptada por este

³⁰³ *Ibíd.*, p. 252.

³⁰⁴ *Ibíd.*

³⁰⁵ *Ibíd.*

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 253.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 255.

grupo, como si él y Tàpies no estuvieran en realidad cayendo en otro mucho peor—, pues, que lleva a Salgado a preguntarse si detrás de esta clase de discursos no se esconde algo más: «¿Es el texto de Gimferrer un signo iniciático de ese mundo de sentido acrítico, desproblematizado y pacificado, de esa cultura consensual y blanda que algunos llaman Cultura de la Transición en la medida en que procesa una desactivación de las preguntas que puedan incomodar la producción de consenso *desde arriba*?»³⁰⁸.

En cualquier caso, en la breve edad de oro del conceptualismo, protagonizada por el colectivo Gran de Gràcia (1969-73), ya disuelto cuando tiene lugar este fuego cruzado en el que se afirma el sentido acrítico de la llamada Cultura de la Transición, y el GT (1973-77) emergen también otra clase de discursos «en las antípodas de la moda conceptual»³⁰⁹. Y sin embargo, más allá de los aspectos formales, en cuanto a lo que a subversión de significados y revolución de la vida cotidiana se refiere, el nuevo lenguaje visual se encuentra en muchos sentidos muy cerca del arte conceptual. De entre todas las poéticas de la cultura de masas que darían lugar a una transformación de los lenguajes visuales con la ayuda de nuevos avances técnicos, seguramente es la del cómic la que tendría un mayor recorrido cuando de lo que se trata es de subvertir masivamente normas y códigos del modo más virulento. El cómic, también llamado «*comix*» para identificarlo con lo marginal, con lo subterráneo, será un producto cultural bajo, un deshecho de la cultura visual relacionado con las drogas y el rock al alcance de muchos, pues como afirma Pablo Dopico: «Gracias a la libertad de expresión que ofrecía, la contracultura encontró en el cómic un vehículo versátil con el que podía expresarse sin trabas de ningún tipo, convirtiéndose en una nueva forma de protesta y reivindicación social»³¹⁰. Este espíritu transgresor, que se afirma en la ironía, el exceso y el feísmo, llegó a España con *Comix Underground USA*, una primera antología publicada por la editorial Fundamentos en 1972, en la que figuraban algunas de las historietas de Robert Crumb, destinada a hacer escuela

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 256.

³⁰⁹ «El intercambio de consejos, vida cotidiana y trabajo entre Ocaña, Mariscal, Nazario y Barceló dio alas a la aparición de una pintura en las antípodas de la moda conceptual y de la pintura de José Manuel Broto había expuesto en la galería Maeght. La ingeniería de este cuarteto alimentó también la fantasía desbocada del manchego Pedro Almodóvar, que empezó a enviar cómics a *Star*. De uno de aquellos cómics surgió la mítica *Pepe, Luci, Boom y otras chicas del montón*» RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 562.

³¹⁰ DOPICO, Pablo, «Espantos de papel», en ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura CLXXXVII 2Extra, 2011, p. 169.

en nuestro país, pues el *Rrollo enmascarado*, primer *comix* español publicado en 1973 por los miembros de la comuna de la calle Comercio (Nazario Luque, Javier Mariscal y Miguel y Josep Farriol), bebe de sus aguas. No duraría mucho porque tras una tirada de 1000 ejemplares y de declarar solo 300 fue interceptado por las autoridades y pesaron multas y cargos, aunque un año después de su publicación sus miembros estaban sin cargos, vendiéndolo en las Ramblas y en toda clase de lugares afines al rollo. Tal fue su éxito que irían apareciendo nuevos títulos (*Catalina*, *Pauperrimus Comix*, *Diploma D'Honor*, *De Quommic*, y ya en 1975, *Purita* y *La piraña divina*) siempre expuestos a la censura, como también será el caso de *Star*³¹¹, una revista de *comix* y prensa marginal que entre 1974 y 1980 se dedicaría a diseminar por España muchas de las ideas contraculturales en un lenguaje universal para todos; de modo que se diferencia en este sentido de otras publicaciones como *Ajoblanco* que, sin duda más elitistas, acceden a otros niveles, y es que en *Star* entraban en juego estilemas más propios de lo netamente marginal.

Dicho esto, *La piraña divina* de Nazario, que vio la luz en mayo de 1975 (ocho páginas tamaño folio, por condiciones de la máquina y del papel, impresas a doble cara en blanco y negro en la copistería de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería), constituye el mejor ejemplo de lo que es realmente un comic *underground*: por un lado, porque no estuvo condicionada por la autocensura que los creadores solían imponerse, y es que sus historias no habían sido pensadas para ser publicadas en España, sino en una *underground* francesa llamada *Zinc*; y por otro lado, por haber sido editada autónomamente y, también, porque su venta fue siempre directa, sin intermediarios³¹². Ejemplo de esto último lo vemos en el primer festival de Canet Rock, celebrado el mismo año a dos escasos meses de la publicación. Allí, Nazario y sus colaboradores habían montado un tenderete para vender el grueso de su producción, y también, de forma clandestina (plegadas por la mitad sus páginas que venían con tres grapas), *La piraña divina*, que significó el fin de la comuna de la calle Comercio, pues al parecer uno de los ejemplares llegó a manos de la policía y se puso tierra de por medio³¹³. Y es que se decidió entonces que este tipo de obra gráfica que hoy se expone en el Museo Reina Sofía

³¹¹ Ver DOPICO, 2011, *op. cit.*, pp. 170-172.

³¹² Ver LUQUE VERA, Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*, Anagrama, Barcelona, 2016, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

³¹³ Ver NAZARIO, 2016, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

y que representa un momento cumbre en aquella época, era «imposible de tolerar, dando lugar al angustioso y abrasador “verano negro” de 1975 y a la caza de la “Piraña”, en lo que parecía la muerte del apenas desarrollado underground español»³¹⁴.

La historieta que sigue [Figura 7] pertenece a la primera página de la edición holandesa de 1977. Viene detrás del primer plano general que sirve de portada, en el que es representada la expulsión del paraíso, y en ella podemos apreciar muchos de los elementos que caracterizan esta nueva narrativa gráfica influenciada por los lenguajes visuales del cine y la televisión: el predominio de la imagen sobre el texto, la división de la página en tiras y viñetas, la organización en planos principales y secundarios, el exceso de rayas y relieves, el lenguaje soez, genitales a la vista, onomatopeyas sinestésicas, líneas que aceleran la narración. En la primera mitad, se alude a la presunta lucha entre las fuerzas del bien y del mal que se libra en el mundo interior (tema recurrente en la historieta «Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio, Virgen y Mártir», y que justifica el rótulo de la primera tira donde puede leerse «Jesús el siquiatra divino»); y en la segunda, a la persecución ya en el mundo exterior, llevada a cabo de facto por un Jesucristo policial que no duda en bajar de la cruz para ejercer el poder de control. El vómito es la sustancia que une ambos mundos:

³¹⁴ De «El “verano negro” de 1975», en DOPICO, Pablo, *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 124.

6. 5. Viaje de ida del *underground* ibérico

Como se habrá podido apreciar, durante el periodo historiado (1966-1976) tanto las manifestaciones del arte de élite como las del *masscult*, identificado con el cómic y la música rock, pasando por el cine y la contracultura, están atravesados por la lucha antifranquista y por la necesidad de sustituir toda una serie de referentes culturales inmediatos. Todas las manifestaciones desarrolladas en el presente capítulo apuestan por una clara sustitución de referentes que atraviesa todos los niveles de cultura. Muchas de ellas se suceden, se solapan, simultanean en ese mismo tiempo y espacio que las hizo posibles, teniendo todas en común esa clara vocación renovadora. Es fácil reseguir, según el orden de aparición, la red de causalidad que permite derivar la música progresiva y psicodélica o el *comix* de la contracultura, por lo que al menos en este caso es posible hablar de un funcionamiento recíproco, de transformaciones ligadas y jerarquizadas. Lo que no puede decirse de otros objetos que aparecen diseminados, dispersos. En cualquier caso, todos nos sitúan en tanto que enunciados frente a una «*formación discursiva*» que se mantiene homogénea a lo largo de la llamada «*década prodigiosa de las izquierdas*» (1966-1976). No obstante, a partir de 1977 puede ser llevado a cabo un nuevo corte epistemológico pues el sistema se desintegra y tiende hacia su propia dispersión.

El fin de los novísimos no es tal, pero es sintomático que Pere Gimferrer, su principal artífice, a partir de 1970 se pase al catalán. El fin de la Escuela de Barcelona es también del mismo año y en él mucho tuvo que ver el nacionalismo catalán, pues si los cineastas madrileños pudieron beneficiarse de posicionamientos izquierdistas, los catalanes no encontraron respaldo para unas cintas en las que había resistencia a hablar catalán y eso, en opinión del izquierdismo autóctono, significaba ausencia de compromiso social³¹⁵. Por razones ya señaladas, el fin de la contracultura y del rock progresivo y psicodélico están íntimamente relacionados. Afirma Ribas que todo empieza en 1978, cuando se intenta imponer el llamado *rock laietà*, otra estrategia hegemónica del nacionalismo catalán que hubo de remar contra viento y marea para imponer un registro obsoleto dado que en Londres, en 1977, había nacido el *punk*. Pero todavía cuenta también, por un lado, que con la politización de los nuevos tiempos la contra-

³¹⁵ Ver RIAMBAU; TORREIRO, *op. cit.*, p. 37.

cultura se radicalizara tendiendo al libertarismo (en este sentido *Ajoblanco* lidera esta tendencia y parte peras con *Star*); y por otro, que el fracaso de esta corriente autoritaria —especialmente por falta de consenso en la CNT tras las Jornadas Libertarias, como ya se ha visto— es también el fracaso de la contracultura, agravado además porque, imponiendo el *rock laietà*, el proyecto nacionalista catalán estaba apoyando las expresiones culturales antifranquistas también nacionalistas y más convencionales políticamente de otros hippies contemporáneos a la primera generación —Raimon, Lluís Llach o Maria del Mar Bonet—, en lugar de a los imprevisibles y generalmente castellanohablantes libertarios.

Como se habrá comprobado, en todos estos puntos está presente el fantasma del nacionalismo catalán, que aparece en el campo literario historiado bajo el ropaje de la llamada «cultura de defensa». Ésta empieza a ganar fuerza mediados los años setenta cuando, como afirman Merçè Picornell y Margalida Pons, «emergen discursos de ruptura no con la necesidad de lucha antifranquista por las libertades, sino con la estrategia resistencialista que se mantiene en aquellas empresas culturales que pretenden “normalizar” una cultura en lugar de redefinirla desde posturas más progresistas»³¹⁶. El término «cultura de defensa» no dejará de ser problemático tanto por el matiz conservador de la acepción, como porque nada se sabe acerca de los contenidos de la cultura objeto excepto que traen consigo el tufo rancio de la cultura popular burguesa. Un texto del año 1976 que aborda las contradicciones inmanentes a este plan cultural, y que nos recuerda a cuando Pau Riba canto en la universidad, ya después de la Caputxinada, *S’ha mort la besàvia*, —«ante la ira de los politizados»³¹⁷, nos cuenta Malvido— es “Assassinar l’ àvia” de Jordi Llovet. En él, Llovet incide en que el nuevo plan cultural ha recaído en manos de una burguesía conservadora que habría convertido la catalana en una cultura donde los lugares comunes más rancios no dejan de repetirse: «“siguen hablando amorosamente de los papás y las abuelas junto al hogar, de cómo te quiero, Teresita, y de qué bonita es nuestra desgraciada patria”»³¹⁸, nos dice. Y es que a sus ojos la historia solo dejará de repetirse cuando se dan pasos claros de ruptura.

³¹⁶ PICORNELL, Merçè; PONS, Margalida, «Marginalidad, integración y vanguardia en la literatura catalana postfranquista», “I Congreso Internacional / XI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica ‘Culturas y mundialización’”, Jaén, 2005. Presentación Comunicación. En el sitio internet <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/documents/Marginalidad.pdf>

³¹⁷ MALVIDO, *op. cit.*, p. 29.

³¹⁸ Citado en PICORNELL; PONS, *op. cit.*, p. 9.

En cualquier caso, el plan nacionalista de la burguesía conservadora será el que triunfe en Cataluña. Y así, a la hora de «normalizar» el catalán, a las ya conocidas fuerzas del franquismo la contracultura habrá de sumar las reaccionarias de una sociedad burguesa y conservadora que mira con nostalgia hacia su pasado incapaz de romper con el «armazón naturalista-realista» que proviene del «noucentisme y/o del post-post-post-noucentisme»³¹⁹. Lo que no quiere decir en absoluto que tales fuerzas, pese haber pactado con el franquismo al término de la Guerra civil, se opongan a la lucha antifranquista, pero sí que se problematiza el cómo abordar el cambio de referentes culturales al pensarlo desde posturas mucho más conservadoras. Por tanto, en un momento dado y por razones internas, el sistema literario español en Cataluña se vuelve heterogéneo por especificidades de su propio campo, y ese gesto de volverse hacia atrás sin duda alguna politizado, buscando a través de la discontinuidad la continuidad de la lengua y la cultura catalanas, se opone claramente al espíritu de la vanguardia, que apuesta por una *sustitución de referentes* como la que prevalece en el resto del sistema literario español, siempre que no haya de ser defendida en su campo una reivindicación como la catalana.

Desde 1976 las relaciones entre Barcelona y un Madrid que comenzaba a agitarse, pese al aumento de los atentados de la extrema derecha, empiezan a ser más fluidas: «La ciudad se liberaba contra viento y marea sorteando el control policial»³²⁰, escribió Ribas, que por entonces viaja hacia allí en busca de quienes escribiesen crónicas de cuánto sucedía entonces en la capital española. En 1977, en uno de aquellos viajes se puede palpar la nostalgia: «El cruce de ideologías y de nuevos iconos me devolvió a las ingenuas reuniones de nuestros primeros números»³²¹. Y también la larga sombra del fantasma que se cierne sobre Barcelona: «En Madrid a 600 km me sentí preso en el laberinto y me planteé si existía realmente un futuro libertario o si triunfaría el nuevo establishment»³²². Una Barcelona, acosada por un nuevo nacionalismo de derechas que acabaría imponiendo su imaginario, que es observada desde un Madrid que aguarda su posible desmorone como capital cultural de vanguardia. Ribas relaciona la efervescencia del barrio de Malasaña y la calle Libertad en 1978 con el ambiente festivo vivido

³¹⁹ *Ibíd.*

³²⁰ RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 540.

³²¹ *Ibíd.*, p. 543.

³²² *Ibíd.*, p. 608.

en las Ramblas dos años antes; pero nos advierte de que el grito «por un mundo mejor» está siendo sustituido por otro: «Aquí no hay quien vida, me disfrazaré de electrodoméstico y las planchas y las lavadoras se rebelarán en los bloques de la M-30 hasta desmadrar a las marujas»³²³. Palabras que hoy suenan más bien absurdas, pero que entonces debían de sonar muy modernas; palabras al fin y al cabo, con las que se pone de manifiesto la ausencia de compromiso político de la nueva escena *underground*.

Interrogado acerca de la evolución del fenómeno *underground* en Barcelona, Ribas nos explica que lo que en realidad se trasvasa hacia Madrid no es únicamente la cultura *underground*, sino prácticamente todo el tejido cultural:

Barcelona pierde protagonismo a partir del 78, cuando se intenta imponer el llamada *rock laietà*, que no vende, a las casas discográficas. Vende la Elèctrica Dharma y vende Sisa, pero los demás nada. Las discográficas, entonces, emigran a Madrid. También hay un trasvase de Barcelona a Madrid de profesionales de la publicidad. Las editoriales, en cambio, aguantan aquí, aunque en Madrid comienzan a cobrar fuerza las dedicadas a los libros de texto, Anaya, Santillana, de donde surgirá Prisa y todo eso. Pero hasta el 78 Barcelona es la capital indiscutible del mundo hispano³²⁴.

Para Ribas, tras el fracaso de las Jornadas Libertarias, Madrid será el lugar donde es posible recuperar fuerzas y resistirse a aceptar la derrota. Además, dado que el triunfo del nacionalismo catalán y la peculiar idiosincrasia de su revista resultan incompatibles, la capital de España se convierte en el único lugar donde es posible mantener viva la llama de *Ajoblanco*, más aún cuando los periodistas mejor informados ahora se encuentran en la capital del Estado. Como *Ajoblanco*, son otros los productores culturales que se ven impelidos a abandonar la ciudad condal, las discográficas y sus ejecutivos, por supuesto, pero también grupos identificados con la estética *punk* que en la Barcelona de finales de los años setenta no encuentran cobertura para su música por no adaptarse esta a los postulados del *rock laietà*, que sí entra en la órbita del plan culturalista del nacionalismo catalán. Sabino Méndez, miembro de la banda Loquillo y Trogloditas, nos habla de esta realidad paradójica en el siguiente fragmento:

Pero Barcelona no era en aquel momento el sitio adecuado para entender el minimalismo naif de una idea tan enérgica y rudimentaria. Los músicos barceloneses habían tenido la mala suerte de descubrir, solo un par de años antes del punk, un camino propio al que bautizaron *rock laietà* que, dicho rápido y mal, venía a ser un jazz rock con aires folclóricos y nula capacidad de comunicación en

³²³ *Ibíd.*, p. 617.

³²⁴ “Entrevista a Pepe Ribas”, *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, p. 28.

textos. Es una verdadera broma pesada de la historia descubrir un formato musical que uno entiende como autóctono para que inmediatamente el giro estético de los tiempos punks te lo coloque en el cajón de los registros obsoletos. Barcelona se había llenado de talleres y escuelas musicales destinados a dominar las formas del jazz-rock. Así que los músicos que se había dejado las yemas de los dedos en aprender complicadas escalas no se tomaron nada a bien nuestra irrupción³²⁵.

Y también de cómo, a causa de un malentendido con el nacionalismo catalán, según el cual cualquier novedad que saliera de la estética musical bien conocida atentaba contra lo bienpensante, todo lo castellano quedaba sistemáticamente excluido:

Por el contrario, el nihilismo insurgente punk arraigaba con más facilidad en la juventud suburbana. Sus formas de expresión ruidosas y rudimentarias se llevaban bien con la urgencia con la urgencia y necesidad adolescente de que cualquiera pudiera acceder a una amplificación de su voz. En los barrios periféricos de las poblaciones industriales quienes más abundaban eran los descendientes de las sucesivas oleadas de emigrantes de habla castellana. De tal manera, todo lo castellano quedaba connotado, de una manera automática, como musicalmente agresivo e iletrado en aquella curiosa *bienséance*³²⁶.

A ojos de Méndez, en aquellos días de 1977, «Barcelona era el Titanic, un transatlántico lujoso y cosmopolita que se hundía culturalmente»³²⁷, todo porque el plan nacionalista catalán no estaba dispuesto a tolerar la diversidad lingüística, el «desorden de la multiplicidad». Es significativo en este sentido cómo, en el que es el segundo volumen de sus memorias —esta vez en forma de diario— entre los controles rutinarios de su hígado dañado por la heroína y siempre en vigilancia, Méndez aprovecha para arremeter nuevamente contra ese estamento concreto de la sociedad catalana³²⁸.

³²⁵ MÉNDEZ, Sabino, *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta*, Espasa, Barcelona, 2000, p. 58.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 59.

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ Ver la entrada de la parte V titulada “Sitges. Viernes, 7 de marzo de 2003”, que empieza del siguiente modo: «Cuando, por razones laborales, me vi obligado a trasladar mi domicilio a la capital de España, en cierto modo me alegré de dejar Cataluña», en MÉNDEZ, Sabino, *Hotel Tierra*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 278.

Nueva Ola: Madrid (1978-1988)

Cuando de historia cultural se refiere, no siempre es fácil practicar un corte epistemológico que no resulte arbitrario a unos u a otros. Pero qué duda cabe de que la dispersión del campo literario español en Catalunya y el resurgir de la capital de Madrid apuntan a una nueva mutación sociológica que va a reconfigurar en los años siguientes el campo literario español en general. Hasta ahora ha sido descrito un sistema de relaciones homogéneas cuyo denominador común era la lucha antifranquista y la apuesta transversal por una sustitución de los más inmediatos referentes culturales. Sin embargo, con la instauración del primer gobierno democrático en 1977, la primera de estas dos premisas desaparece y en adelante ya no será posible hablar de revolución política, sino únicamente de revolución cultural. Esto, como ya se ha dicho en otro lugar, no implica que en el anterior periodo historiado ambas formas revolucionarias no pudieran coexistir, antes al contrario; pero para el caso que en este momento nos ocupa, el hecho de que la primera forma revolucionaria sea ya una imposibilidad nos sitúa frente a una categoría historiográfica distinta, y que garantiza la asepsia de nuestro tajo a la hora de abordar un nuevo periodo contemporáneo, marcado por la llamada «guerra cultural» y el fin del compromiso político por un lado, y por las relaciones entre la cultura y el Estado, por otro.

La «guerra cultural» se inspira en el concepto de «ideología» de Antonio Gramsci³²⁹. Pero más aún parece justificada según la capacidad de resistencia obrera frente al poder hegemónico menguara al no ser detectada la función

³²⁹ GRAMSCI, Antonio: «Concepto de ideología», Siglo XXI, México, 1970.

alienante de los procesos culturales que inician a principios de los años cincuenta. Para Gramsci, una cosa parece clara y es que se identifica la «ideología» como distinta de la «superestructura» afirmándose que no son las ideologías las que cambian las superestructuras, sino a la inversa, por lo que la «ideología» es vista como insuficiente para cambiar la «superestructura», y por tanto inútil aunque ella crea poder cambiarla. Esta presunción invalida el concepto de ideología, que habría adquirido así un sentido «peyorativo». El análisis gramsciano parte de dos conceptos de Marx: el de «base», marcado por los aspectos materiales inmanentes al plano económico según el estadio tecnológico alcanzado; y el de «superestructura», marcado por las instituciones, las formas de conciencia y las prácticas políticas y culturales. Considerar la base «determinante» y la superestructura «determinada», según la proposición de que el ser social determina la conciencia, es un aspecto clave para el análisis cultural marxista y para el método del materialismo histórico³³⁰. Para restituirle a la ideología su verdadero potencial, el primer paso que da Gramsci es comprender que son las ideologías las que cambian la superestructura y no a la inversa, y es esta convicción la que más a menudo da pábulo a la guerra cultural, pues en la lógica gramsciana todo apuntaba a que quien tuviera la «hegemonía cultural» tendría también la «política». No obstante, en sus consideraciones ideológicas Gramsci se mueve solamente en el nivel de la superestructura pasando por alto el determinismo de «base». Pero el matiz *reaccionario-revolucionario* que caracteriza la lucha por la «hegemonía cultural» es sólo eso, un matiz, y la novedad que ahora supone que ambos contendientes pertenezcan a la misma clase social implica ni más ni menos que el conflicto ya no puede ser explicado en los términos clásicos de lucha de clases que habían caracterizado todas las revoluciones desde 1789 hasta entonces. En general, lo

³³⁰ Así, para el marxismo, no es el espíritu, como sucede en Hegel, el que determina el ser social, sino los condicionamientos materiales de orden económico que rigen determinando la vida de los individuos desde la «base». Marx nos habla de esta parte del edificio sistémico: «En la producción social de la existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad; estas relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a la que corresponden formas sociales determinadas de conciencia. El modo de producción de la vida material condiciona el progreso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia». MARX, Karl, «Prólogo», en *Contribución a la crítica de la economía política*, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 4 y 5.

que marca los años setenta en Occidente es la idea de consenso con respecto a la forma de estado, lo que significa el fin del compromiso político.

En España, la guerra cultural discurre entre la dispersión del campo literario español en Catalunya a partir de 1977 y la integración en la CEE en 1986, aunque para hablar de la solución inocua en la que cristaliza el contraste *reaccionario-revolucionario*, que es la cultura post-68, habrá que esperar hasta principios de los noventa. Asimismo, la guerra cultural coincide en nuestro país con el primer gobierno democrático y, a partir del triunfo del gobierno socialista en 1982, se caracterizará por una fuerte intervención del Estado en materia de cultura sin precedentes en ninguna otra democracia occidental.

«La idea del Estado como benévolo Leviatán y mecenas de la cultura que el sociólogo francés Marc Fumaroli denostaría en un excelente libelo de 1992»³³¹ es uno de los aspectos clave que configura el campo literario español. Como señala José-Carlos Mainer en *El aprendizaje de la libertad*, el triunfo de los socialistas significó, ya después del gobierno de UCD, con el que se creó en 1977 el Ministerio de Cultura dirigido por Jorge Semprún, «la plena intervención del Estado en la cultura y, por ende, la creación de un “Estado cultural”»³³². Y es que Franco era, culturalmente hablando, un cadáver, así que la llegada de la democracia hizo que fuera necesario reinventar la cultura. «Quienes habían vivido en los márgenes del amateurismo o sufrido la censura, quienes habían apostado por una modernidad cultural que no había tenido eco en la mayor parte de la sociedad porque su difusión era muy precaria, durante la dictadura iban ahora a tener que ocupar el espacio que abría un nuevo régimen»³³³, señala González Ferriz. Se trataba, por supuesto, de un «espacio inmenso»³³⁴, pero en el que sin embargo ya no tendrían cabidas muchas de las manifestaciones artístico-culturales del campo literario español en Catalunya. Recuérdese que la EdB nunca recibió subvención alguna semejante, como tampoco ninguno de los poetas antologados por Castillo y Valls; y que además, la imposición del llamado *rock laietà* en aras de la recuperación de la propia cultura catalana supuso el apoyo sistemático a otras expresiones culturales antifranquistas, también nacionalistas pero más convencionales política-

³³¹ MAINER, José-Carlos; SANTOS, Juliá, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid, Alianza, 2000, p. 150.

³³² *Ibid.*, p. 88.

³³³ GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, p. 84.

³³⁴ *Ibid.*

mente, por la que cabe también deducir la idea de un *inmenso vacío* como contrapunto de ese «espacio inmenso» que dejan las estructuras del franquismo cuando el sistema muta con la democracia.

Obviamente, el mecanismo que mueve al Estado a tratar de integrar todas las corrientes artísticas y culturales en el *mainstream* de la cultura oficial, en un gesto con el que se pretende reparar los males infligidos por el franquismo en cuanto a control cultural y sectarismo político se refiere, desprende su bioenergía del hecho de considerar la cultura como un bien democrático supremo que debe ser preservado a toda costa de la barbarie del totalitarismo. Pero, no obstante, contradictoriamente, también implica que el Estado condicione al mismo tiempo el camino a seguir por los productores de cultura y, en última instancia, la propia cultura en general; por lo que escorado de este lado el Leviatán no consigue salvar del todo aquel primer escollo. Como subraya Mainer, si algo caracteriza el periodo en contraste con la década anterior, es desde luego la dependencia acrítica de los artistas e intelectuales:

Muy pronto se hablaría de un pródigo «pesebre cultural», de la domesticación política de los intelectuales, de una tendencia generalizada a la frivolidad y al compadreo (que tuvo su encarnación más relevante en las cenas improvisadas por los asesores culturales de Felipe González en la *bodeguilla* del Palacio de la Moncloa). Pero no se trataba solamente de una cuestión de rencillas grupales o de indignaciones más o menos farisaicas, aunque hubiera tanto unas como otras. Por una parte, a la altura del decenio de los ochenta se hacía patente que sin la intervención de los dineros del Estado en la cultura cosas tan gratas y habituales como una temporada de ópera, una programación teatral estable, la existencia de un cine europeo de calidad, la concepción misma de la televisión como herramienta de cultura, la proyección exterior de una cultura nacional o las grandes exposiciones retrospectivas (signo externo de la magnificencia de la postguerra mundial) resultaban objetivos sencillamente imposibles. Pero, a la vez, no era menos evidente que la dependencia de la subvención pública auspiciaba los panoramas generales más acríticos y espectaculares, los vanguardismos más inofensivos y gratuitos, los internacionalismos más frívolos y, a la postre, la edificación y mantenimiento del canon más convencional. Y que, por otro lado, los esplendores y las miserias de la cultura de Estado segregaban un indeseable escalafón de *intelectuales* a la venta³³⁵.

En efecto, las contradicciones de la política cultural a seguir a lo largo del periodo implicaron la existencia de un «indeseable escalafón de *intelectuales* a la venta», ávidos de amorrarse a la ubres del Estado para garantizar su sustento. No obstante, quien ha expresado con mayor vehemencia esta contradicción sin duda es Rafael Sánchez Ferlosio. En un artículo lapidario publicado en *El País* en 1984 —«La cultura, ese invento del gobierno»—, el hijo de quien fue miembro fundador

³³⁵ MAINER; SANTOS, *op. cit.*, p. 88.

de la falange (aquel Rafael Sánchez Mazas inmortalizado por Cercas en *Soldados de Salamina*) carga contra los desmames del Gobierno socialista, al que acusa de extender un cheque en blanco al portador cada vez que oye la palabra «cultura», de gastarse los dineros en «mamarrachadas» y, más concretamente, de «reducir a los intelectuales a la condición de borrachines de cóctel»³³⁶. Para Sánchez Ferlosio, esto es una especie de «instinto subliminal»³³⁷ del Ministerio de Cultura, que busca únicamente investirse del capital simbólico que representan las firmas de los intelectuales, independientemente de lo que se escriba por encima de ellas. Pero es que además detrás de la «actomanía» de los salones socialistas se busca como en todo salón el «meritoriaje burocrático», y a dicha influencia, en el periodo que nos ocupa, resta a ojos de Sánchez Ferlosio «especialmente expuesto todo lo que llamamos cultural»³³⁸.

En este contexto, en relación con todas esas cosas «tan gratas y habituales» de las que dependen a la altura de los años ochenta de la intervención del Estado, destaca «la concepción misma de la televisión como herramienta de cultura» de la que nos hablaba Mainer líneas más arriba. Sin duda, esta se convirtió en la mejor estrategia para diseminar propaganda política y cultural. Ya en los setenta, en el resto de Occidente, el lenguaje «acrático» de la escisión y la réplica que pretendía interrumpir el solipsismo del otro comprendió que sólo conseguiría esto último estando presente en los medios de comunicación de masas, la mejor estrategia para nivelar al adversario a partir de la toma de posiciones en «los campos de producción cultural», y de todos estos medios la televisión fue el bastión máspreciado durante la llamada guerra cultural. Lo curioso es que en España el Estado se hizo con el monopolio de la televisión para apoyar desde allí la cultura moderna. Lo que no quita que la estética televisiva durante aquellos primeros años ochenta resultara impactante para la gran mayoría de los españoles: «Parecía que, de golpe —afirma González Ferriz—, un grupo de hombres y mujeres muy jóvenes, bastante estrafalarios y con un lenguaje difícil de entender ocuparan un espacio desmesurado en el que era el principal canal de comunicación»³³⁹. No obstante, como se verá más abajo, la televisión no fue el único campo de produc-

³³⁶ SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, «La cultura, ese invento del gobierno», en *El País*, Madrid, 21 de noviembre de 1984 [https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html]

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, p. 88.

ción cultural desde el que bajo el paraguas del Estado se luchó para modernizar las costumbres de los españoles, es decir, que también desde otros campos el Gobierno socialista trataría de meterse con éxito en el bolsillo —como antes había hecho a base de *actos* con los intelectuales— a aquellos jóvenes estafalarios.

Así pues, es de suponer que con tanta intervención de los poderes públicos el concepto mismo de *underground* entrara en crisis: algo que «emana de abajo y va subiendo», que «asciende conformando un nuevo relato que ya no es dictado por el poder», habíamos dicho. Pero el problema es que ahora, como el Estado trata de integrar todas las corrientes artísticas y culturales en el *mainstream* de la cultura oficial, los productos contraculturales en cuestión ascienden demasiado rápido, sin encontrar resistencia alguna hacia la superficie. De hecho, es como si el suelo que cubría la tierra hubiera sido removido, y sí, por supuesto que existe todavía una mayoría reaccionaria heredera de las estructuras franquistas y no franquistas, pero da la impresión de que el hecho de que los poderes públicos ayuden económicamente a las nuevas hordas contraculturales a rebelarse convierte el mismo acto de rebeldía en «simulacro»³⁴⁰, sobre todo cuando el rebelde en cuestión se descubre viajando en un vagón del mismo tren que aparatosamente querría hacer descarrilar. Con todo, la idea misma de simulacro parece también depender del hecho de que pueda hablarse del «fin de la historia»³⁴¹ entendida hegelianamente como titanomaquia ideológica desde que en el seno burgués o pequeñoburgués se desarrolla la guerra cultural como paliativo de una verdadera lucha ideológica. Por tanto, más allá del dudoso carácter subversivo que pueda tomar una producción subvencionada por los destinatarios de las críticas, cuenta esta otra cita histórica en la que, tras diez años de retraso, España se nivela con respecto a Occidente, y es que en países como Gran Bretaña o Norteamérica, la guerra cultural se relaciona más bien con los años setenta.

6.1 Del *punk* a la Movida

El 26 de julio de 1977, justo un día después de la clausura de las Jornadas Libertarias en Barcelona, Adolfo Suárez, el primer presidente de la democracia

³⁴⁰ Ver BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2014.

³⁴¹ Ver FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona, 1992.

española desde los años de la Segunda República, solicitó el ingreso de España en la CEE, aspiración que se vio colmada ocho años después, con la firma del Tratado de Adhesión en Madrid y con la integración efectiva en enero de 1986, exactamente los ocho años en los que la llamada *Movida nace, crece, se reproduce y muere*. El punk, relacionado con este movimiento subcultural eminentemente madrileño, nace en Nueva York en 1974 con el sonido pionero de The Ramones, aunque es en Londres, y en 1977, cuando este movimiento irreverente —como lo ha sido en su asalto mediático cada una de las sucesivas generaciones— eclosiona gracias a los Sex Pistols, en un momento en el que en Catalunya, recuérdese, triunfa anacrónicamente el llamado *rock laietà*: un registro obsoleto por entonces, pero sin duda estratégico a la hora de normalizar el catalán y recuperar el tiempo perdido bajo el paraguas de la llamada «cultura de defensa». El punk nació con la magia suscitada por un gesto («A TOMAR POR CULO», le dijeron en directo los Sex Pistols, en 1976, a un presentador de la BBC), con «Anarchy in the U. K.» de los Sex Pistols, con la voz desgarradora y la arrolladora sonrisa con la que Johnny Rotten se proclama «UN ANTICRISTO»; con canciones que, como afirma Greil Markus —«Bodies» o «Good Save the Queen»—, hacen que te preguntes si lo que ves sobre el escenario está *realmente* sucediendo, si no será una broma, aunque la voz que grita y te asusta de forma desconocida hasta entonces haciéndote sentir incómodo —«es como si alguien te dijera: “¡Vienen los alemanes! ¡Y no hay manera de detenerlos!”»³⁴²— parece creer en lo que dice, porque lo dice con verdadera virulencia y pasión; y por ello «permanece como algo nuevo [...] en la cultura popular de posguerra: una voz que renegaba de todos los hechos sociales, y que al negarlos afirmaba que todo era posible»³⁴³. La música de los *Sex Pistols* supuso una escisión dentro de la cultura *pop*, un cambio de registro con respecto a «lo que uno espera oír y cómo se espera que uno responda»³⁴⁴ que terminó por afectar la vida cotidiana, y eso es poder: lo que de irreductible, de innegable, nos guste o no, encontramos en esta música cuyo imaginario suma una nueva ilusión a la larga tradición contestataria de Occidente, al tiempo que permite experimentar muchos de sus males como resultado de una determinada organización, esto es, como *no naturales*.

³⁴² MARKUS, *op. cit.*, p. 10.

³⁴³ *Ibíd.*

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 11.

El punk fue, por tanto, una explosión de rabia acumulada que reaccionó contra el fin de la utopía hippie, la recesión económica y las políticas neoliberales de Donald Reagan y Margaret Thatcher. Como afirma Méndez, «la base de la inquietud punk se originaba en el sucesivo fracaso de todas las utopías de los últimos cien años»; y de ahí la idea del «no futuro», pues «¿quién iba a querer crecer en un mundo que considerábamos nuclearizado, contaminado, asesino, opresor, injusto, represivo?»³⁴⁵. No obstante, la ventaja que se presenta ante tal negación es de una claridad meridiana: «Brillar con un fulgor excepcional y apagarnos con rapidez»³⁴⁶. Frente a la distopía, y más allá del estereotipo del pelo de punta encrestado o las tachuelas metálicas, el punk opone la rabia, la velocidad, el ruido, la incorrección o la violencia, en lo que es una actitud, un nuevo gesto de resistencia en el que resuenan los ecos de otros movimientos contestatarios del pasado como el dadaísmo o el situacionismo. Así, el punk es ante todo la reactualización de un objeto tráfuga en el tiempo y una de las referencias culturales del siglo XX. Si bien es cierto, como afirma Méndez, que «no tuvo reflejo ni en la literatura ni en ningún otro género artístico más allá de la música» y que debido a su «volatilidad [...] solo las aceleradas canciones de dos minutos pudieron contenerlo»³⁴⁷, siendo esta seguramente «su única grandeza», también lo es el hecho de que se haya convertido a lo largo de los años en la tendencia que más peso ha dejado en el arte contemporáneo puesto que no es difícil rastrear en él la influencia de los que son sus principales elementos definitorios «en el ruido y el antidiseño; en la negación; como referencia violenta, nihilista y anárquica; como práctica del “hazlo tú mismo”; o como reivindicación de la diversidad sexual y la libertad de aspecto»³⁴⁸.

Como ya se ha apuntado, tras la muerte de Franco en 1975 y la firma del Tratado de Adhesión para el ingreso en la CEE, España empieza a sufrir una serie de mutaciones a fin de sincronizar su aparato político con respecto a Occidente y, no obstante, pensar que de repente las más amplias capas sociales van a cambiar, como por arte de magia, sus prácticas culturales, como si no hubiera una herencia del franquismo independientemente de que se tienda a la derecha o a la izquierda, es cuanto menos ingenuo. Por tanto, la tan cacareada Movida, pese a los discursos

³⁴⁵ MÉNDEZ, 2000, *op. cit.*, p. 41.

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 42.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 42.

³⁴⁸ De «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», Exposición del MACBA, Barcelona, 2016.

celebratorios que tienden a borrar sus propios orígenes —como si fuera de hecho una presencia gnómica en la cultura española—, habría de remar contra el viento y marea de fuerzas reaccionarias para pasar del *underground* a la masividad pues al principio se trataba, como siempre, de un fenómeno minoritario; de gente muy joven dotada de los recursos necesarios para hacerse con las últimas novedades, ya fuera a través de publicaciones extranjeras o viajando directamente a Londres, la capital del *underground*, aunque para algunos también valdría: «adquirir dos billetes de autobús baratos para escapar a Toulouse y comprar ediciones de discos antiguos que aquí no llegaban»³⁴⁹.

Salvo algunas excepciones, como la del vallecano Ramoncín y los también arrabaleros e hijos de inmigrantes José María Sanz (Loquillo) y Sabino Méndez (compositor y guitarrista), el capital académico y económico del que está dotada esta nueva escena del *underground* ibérico no es nada desdeñable. Por ejemplo, Santiago Auserón (Radio Futura) fue alumno de Deleuze y Olvido Gara (Alaska), nacida en México, asistía con su madre a cursos de estética y de arte dramático; Carlos Berlanga (Kaka de Luxe) era hijo del director de cine Luis García Berlanga, y Alberto y Eugenio Haro Ibars (Glutamano Ye-Yé) del periodista Eduardo Haro Tecglen. Por tanto, se trata de jóvenes independientes con respecto a la estructura parental y a las instituciones dominantes. Siguiendo a Méndez, como dato curioso diremos que, «el triángulo imprescindible de esos años», últimos de los sesenta en los que se suceden los gobiernos de transición de Adolfo Suárez, lo formaban: Tequila y Burning, dos grupos fundamentales que le devolvían a Madrid la alegría del baile y del *blues* (el primero integrado por dos adolescentes argentinos huidos de la dictadura con sus familias), la mística que entorno a ambos conjuntos un periodista musical llamado Oriol Llopis iría creando, y un libro de culto que desde 1975 circulaba de mano en mano, *Gay Rock*, de Eduardo Haro Ibars³⁵⁰, donde quien también fuera hijo de Eduardo Haro Tecglen reunía bajo este epígrafe a toda una serie de grupos que encarnan una revolución sexual muy distinta a la de las flores, pues más allá de su estética acusada, mediante la deriva del *rock psicodélico* hacia desarrollos más breves y menos virtuosos, músicos como David Bowie, Lou Reed o Alice Cooper consiguieron devolverle al rock la frescura y sencillez perdidas. De modo que esta nueva sensibilidad *glam*, introducida en

³⁴⁹ MÉNDEZ, 2000, *op. cit.*, p. 90.

³⁵⁰ Ver MÉNDEZ, 2000, *op. cit.*, p. 43.

España por Haro Ibars, «estaba haciendo aflorar, ya sin miedo, toda la homosexualidad contenida por la represión franquista, algo que los cantautores y la progresía no consiguieron a causa de la prevención contra la posibilidad de que las tendencias sexuales heterodoxas fueran un factor de vulnerabilidad en la lucha contra la clandestinidad»³⁵¹.

Como corresponsal del semanario *Triunfo*, Haro Ibars viajó a Barcelona en 1975, donde contacta con Nazario, para cubrir el festival catalán inspirado en Woodstock —«Canet rock: una puerta abierta»—, aunque este tipo de conjuntos, entre los que destaca la Companyia Elèctrica Dharma, se encuentra muy alejado de la música que él prefiere: el rock urbano del primer álbum en directo de Lou Reed, *Rock'n'roll Animal*, de 1974. Se afirma en *Los pasos del caído*, la biografía de Haro Ibars que es un abigarrado mosaico de la época (complemento perfecto con el que tras abordar la figura del poeta maldito —*El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (Tusquets, 1999)— J. Benito Fernández se centra en la del moderno), que son las «ovejas negras de familia bien»³⁵² como aquellas a las que pertenecieron los Haro Ibars y los Panero las que colaboraron para traer la democracia. Ellos, junto a Mariano Antolín Rato, son los primeros freaks locales madrileños: un espécimen difícil de clasificar —«tipo raro, insólito, extravagante [...], ácratas, libertarios, bohemios, artistas, intelectuales sin ideología concreta»³⁵³— frente al hippie, figura antipática para Eduardo Haro Ibars, «que tiene un determinado modo de vida, rebelde y errante, y una filosofía precisa»³⁵⁴. Ellos son, en definitiva, los padres del *underground* madrileño: «Ni tú ni yo podemos pertenecer a ningún *underground* nuevo, porque todos ellos son nuestros hijos»³⁵⁵, le dijo Haro Ibars a Antolín Rato, que siempre fue su íntimo amigo, y llevaba razón. Y es que Eduardo Haro Ibars es para el *underground* ibérico madrileño lo que Pau Maragall para el barcelonés.

Los pasos del caído nos conducen por la Cervecería alemana, donde solían reunirse los primeros beatniks madrileños y se oía hablar de *On the Road*, por la Plaza de las Ventas en el concierto de los Beatles aquel 2 de julio de 1965, por una esquelética vida nocturna antes y después de que florecieran los hippies, lejos de

³⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁵² FERNÁNDEZ, J. Benito, *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 18.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 176.

aquel Madrid que nunca conoció tal colorido; por el Londres del verano de 1967 en el que sonaba *Light My Fire* de The Doors, por tierras marroquíes y centros de peregrinación hippie, por conciertos de rock organizados por Mario Pacheco a la orilla del Manzanares, de cuya cartelería se encargaba Iván Zulueta; pero también por el Madrid efervescente de Burning que desde el año 1976 tratará de recuperar cuarenta años perdidos³⁵⁶. Un Madrid en el que convergen el tardohipismo y el *glam* y en cuyo mercadillo dominical, el Rastro, un dibujante de cómics *underground* que firmaba como Ceesepe —*Purita, El Carajillo Vacilón*, etc.— y su socio vendían cómics estadounidenses pirateados y traducidos desde un colectivo que se hacía llamar la *Cascorro Factory*. En el mismo puesto se vendían también las revistas barcelonesas *Star*, donde Ceesepe compartía firma con Nazario, y *Ajoblanco*; de ahí que se atribuya la creación de la escena punk madrileña al impulso dado desde Barcelona por estas revistas³⁵⁷.

En efecto, como Pepe Ribas, también Nazario pasó temporadas en Madrid para expandir su comercio en un momento en que la capital de Estado parecía ir soltando parte del lastre franquista; y es por esta serie de contactos que la relación entre ambas ciudades se vuelve más fluida. Sin duda, como se verá más abajo, es el cómic *underground* el canal por el que mejor viajan las tendencias, y aunque existe desde Barcelona un impulso innegable por parte de *Star* y *Ajoblanco*, revistas que asisten tanto al nacimiento y muerte de la contracultura como a la fase embrionaria de lo que muy pronto será la Movida, está claro que el *underground* madrileño pronto se desmarca. Para empezar, está la brecha generacional que se da entre ambas escenas: muchos de los exponentes más representativos de la Movida excepto Pedro Almodóvar (1949) y Olvido Gara (1963) nacen en los años cincuenta, en contraste con los años cuarenta en los que lo hacen por lo general los representantes de la ola contracultural. Por tanto, más allá del relevo que se da entre ambas ciudades, se asiste a otro generacional. En el año 1977, tras la destrucción del local por una bomba guerrillera de Cristo Rey, La Vaquería había sido reconstruida y en el edificio de enfrente se encontraba la CNT. Otros locales similares, comenzaban a estructurar el nuevo tipo de bar que va a definir en los próximos años el barrio de Malasaña. En este contexto, nace PREMAMA (Prensa

³⁵⁶ Ver FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, pp. 71-75, 83-87, 90, 100, 125 y 126, 136 y 200.

³⁵⁷ Ver FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor, “*El futuro ya está aquí*”. *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2002, p. 16.

Marginal Madrileña), como «vertiginosa explosión tras el éxito de MMM, el órgano oficial de la locura madrileña» hasta la fecha, «compuesta por un pilón de fanzines federados llenos de sueños contra el sistema en todas las manifestaciones posibles», que, afirma también Ribas, se vendían en «un Rastro que hervía»³⁵⁸. Y algo más abajo continúa: «LACOCHU (Laboratorios Colectivos Chucaca) integraba a los miembros de PREMAMA más una serie de ácratas que pasaban de cualquier actitud que oliera a orden establecido pequeñoburgués. Entramos expectantes en un pisito a rebosar»³⁵⁹. Allí estaban Salvador Bustamante, líder del proyecto que congregó bajo su mando a artistas de todo pelaje, Fernando Márquez alias El Zurdo, que fundaría el mismo año Kaka de Luxe, y Olvido Gara entre otros, niña mexicana precoz y procaz —que diría Umbral—, que sin duda impresionó en modo alguno a Ribas, según nos cuenta en sus memorias que:

De entre aquel tumulto sobresalía una cría llena de cadenas sobre las prendas de color negro que hablaba como una mujer fatal. Estaba sentada sobre una mesa atiborrada de papeles y su apodo era Alaska. Lo había extraído del disco de Lou Reed, *Caroline says II*: «*It's so cold in Alaska*». Pregunté quién era aquella niña de piel blanquísima. Me respondieron que una *glam* mexicana de trece años, amiga de El Zurdo, que había ido a entrevistar para una fanzine a un líder de Alianza Popular [...] Alaska dijo que la política no le molaba, que lo divertido era el humor negro, la sofisticación y la moda mezclada con tramas de supermercado. Musicalmente, Alaska defendía a Bowie y el sonido básico de los Ramones. «Soy petarda y me va la improvisación» [...] «Preguntó con desparpajo sobre el aborto, el divorcio, las relaciones prematrimoniales y la prensa marginal madrileña» [...] Me pareció salvaje e inteligente³⁶⁰.

Para Ribas, que huía del ambiente nacionalista catalán, los de PREMAMA eran aire fresco. En la cena que siguió, oyó hablar de Gelatina Dura, grupo poético que Eduardo Haro Ibars había fundado con su hermano Eugenio, Ferni Presas y Jaime Urrutia para que hicieran de fondo en sus recitales de poesía. Acaba aquella noche en La Vaquería y a las puertas de un edificio en el número 3 de la Castellana donde el colectivo liderado por Bustamante tiene intención de expandirse³⁶¹, pero al volver a Madrid y a LACOCHU a finales del mismo año, Ribas advierte algunas deserciones: «El Zurdo, Alaska, Eduardo Haro Ibars que había disuelto el FHAR y Alberto García Alix que estaba ahora conectado a un grupos de fotógrafos denominado Yeti que había expuesto en Photocentro»³⁶². Lo que iba a ser muy pronto

³⁵⁸ RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 541.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 541 y 542.

³⁶¹ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 542 y 543.

³⁶² RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 616.

un fenómeno de masas sin precedente en Madrid no había hecho más que empezar, pero ya era oficial para algunos sagaces observadores de la realidad.

Ajeno a LACOCHU, El Zurdo había creado *La liviandad del imperdible*, grupo originario de la Movida donde Fernando Márquez, Enrique Sierra y Alaska se dedicaban a «“teorizar sobre punk y futurismo entre otras labores”»³⁶³. El colectivo donde Alaska entra en contacto con Nacho Canut y Carlos Berlanga se ubicaba en el Rastro, ese gran espacio del centro de Madrid —«mercadillo secular, en apenas un par de años pasó de vender cachivaches viejos a convertirse en boutique al aire libre para modernos de todas las clases»³⁶⁴—, y estaba formado por casi impúberes que, a finales del año 1977, de la mano de El Zurdo pasaron de editar el fanzine inspirado en Sid Vicious Kaka de Luxe (en el que se hablaba de punk y *glam* sobre todo) a iniciar una carrera como grupo musical³⁶⁵. El nombre originario, no obstante, nos dice mucho: «La “liviandad” indicaba claramente que no tenían ganas de complicarse la vida. El “imperdible”, que les preocupaba sobre todo la imagen»³⁶⁶. Es en este sentido, es decir en lo tocante a los temas polémicos que en aquellos años difíciles se barajan, que pese a mantener buenas relaciones con PREMAMA o LACOCHU este colectivo se desmarca.

En 1978, Kaka de Luxe graba su único álbum formado por cuatro canciones tras quedar en segundo lugar en el recién creado Trofeo Rock Villa de Madrid. Lo hace bajo el sello creado el año anterior por Mariscal Romero, quien a propósito de la grabación nos cuenta:

siempre he apoyado es la música que se hace en los locales con trabajo y virtuosismo. Nunca he apoyado la auténtica basura de la moda, del traje nuevo, de pintar la mona. Y, de hecho, yo tuve en mis manos la movida. Y la grabé porque me divertía. Me divertí mucho grabando las maquetas de Kaka de Luxe. Me parecía genial aquel tipo llamado el Zurdo que era un inepto, que no cantaba, no tenía voz. Y Campoamor cantando «Me voy al Rastro, me dan de hostias, pero me aburre» [...] Era terrible. Pero a mí me divertía el mensaje³⁶⁷.

El grupo, al que unía el humor negro de André Breton, en lo que es una influencia más de Eduardo Haro Ibars, estaba inspirado en el punk, lo que puede fácilmente rastrearse en la temática y periodos de sus canciones y porque, como Sid Vicious, el vocalista de los Sex Pistols, cantaban francamente mal. Pero como

³⁶³ El entrecomillado es de FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 16.

³⁶⁴ LECHADO, José Manuel, *La Movida: una crónica de los 80*, Algaba, Madrid, p. 103.

³⁶⁵ Ver LECHADO, *op. cit.*, p. 43.

³⁶⁶ El entrecomillado es de LECHADO. *Ibid.*

³⁶⁷ Citado en FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 17.

ya se señaló con Markus más arriba —«es como si alguien te dijera: “¡Vienen los alemanes! ¡Y no hay manera de detenerlos!”—, el punk era menos una cuestión de voz que de la actitud. De lo que se trataba era de transmitir un mensaje breve y corrosivo, un mensaje nunca escuchado hasta entonces que, por absurdo que pudiera parecer, se identifica con lo moderno. Esto no lo dice Mariscal Romero, aunque se deduce la presunta diversión suscitada por «el mensaje». Ahora bien, ningún tema de los que conforman el álbum de Kaka de Luxe —«Rosario», «Toca el pito», «La pluma eléctrica» y «Viva el metro»— puede compararse con el tono irreverente con el que «Johnny Rotten desgarró sus versos y luego aúlla los pedazos al mundo» en, por ejemplo, «God Save the Queen», «Holidays in the Sun» o «Anarchy in the U. K.». Pues la insurgencia descafeinada del grupo creado por El Zurdo poco tenía que ver con el nihilismo posmoderno que padecía el resto de Occidente, más aún en un país en el que tras la muerte de Franco el futuro era una página en blanco. El problema lo formula Francisco Umbral para el campo del periodismo en la que ha sido considerada la novela de la Transición —*Y Tierno Galván ascendió a los cielos*—, pero el mismo interrogante atraviesa en realidad todo el campo social sin ser realmente un problema: «¿y cómo se escribe una columna sin Franco, sin hablar de Franco, sin aludir malvada y veladamente a Franco, cómo se clava un dardo de papel, cotidianamente, en el corazón de Franco (tantos años haciéndolo) cuando ya no hay Franco?»³⁶⁸.

En 1978, tras diversas estancias en Madrid, Ribas planea un número sobre prensa marginal madrileña que verá la luz en octubre³⁶⁹. Para entonces, siguiendo el precedente de Kaka de Luxe, que quedó finalista en el I Concurso Rock Villa de Madrid organizado el Ayuntamiento de Madrid después de que ganara el Gran Wyoming, otros embarcados en fanzines deciden convertirse en bandas poperas y dar el salto a los escenarios, pero el grupo que marca el inicio de la Nueva Ola pronto se descompone³⁷⁰. En febrero de 1979, Haro Ibars publica en *Triunfo* un artículo titulado “Punks, punkettes, salid de vuestras alcantarillas”, en el que tras subrayar la insostenible y triste pesadez de este mundo, apela a una experiencia divertida gracias a Alaska y los Pegamoides, grupo desgajado ya por entonces «del increíble Kaka de Luxe, planeta que estalló en aerolitos multicolores y que está

³⁶⁸ UMBRAL, Francisco, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 9.

³⁶⁹ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 648. El número en cuestión sería un especial. Ver *Ajoblanco*, núm. 09, «Prensa marginal», octubre de 1978.

³⁷⁰ Ver FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 16 y 17.

dando el ser a un nuevo modo de hacer rock en Madrid»³⁷¹, ante cuya escenificación Haro Ibars reconoce no ser parcial:

Un amigo que estaba a mi lado comentaba que no saben tocar, que la música que hacen suena a fatal. Yo no lo sé, porque no soy crítico musical: sólo sé que por primera vez en bastante tiempo —concretamente, desde que vi actuar por primera vez a la Orquesta Mondragón, inefable no me había divertido en un concierto de rock: que todo eran sinfónicos catalanes con complejo de Chick Corea, o aburridísimos celtas y celtíberos más propios para animar una romería que para sonar en un teatro. Para escuchar rock —esa música que te agarra en la tripa y que actúa como un discurso de Hitler o de Fidel Castro, fundiendo las células grises de la desconfianza— tenía que poner el tocadiscos o escuchar los excelentes programas de Rafael Abitbol, por la FM tan denostada. Pero, claro, el rock no es sólo sonido, sino imagen³⁷²

Su imparcialidad se debe a que «el rock no es sólo sonido, sino imagen», algo que «te agarra en la tripa y que actúa como un discurso de Hitler», afirma, apelándose también en esta ocasión para la definición de su efecto, como ya se ha visto con Markus, a los alemanes y a la cuestión de la imagen, consecuencia esta última de la actitud, por la que la voz e incluso las letras de las canciones quedan relegadas a un segundo plano.

En abril del mismo año de 1979, con Enrique Tierno Galván como alcalde de Madrid y, desde que en 1983 Joaquín Leguina fuera elegido presidente de la Comunidad Autónoma, numerosos músicos identificados con la Movida —como Ramoncín, Joaquín Sabina o Luis Eduardo Aute— fueron contratados en numerosas ocasiones por el Ayuntamiento de la capital y otros de la Comunidad para que actuaran en fiestas populares y conciertos patrocinados por las instituciones. Por otra parte, en otoño de 1979, bajo el reclamo *Jaque al muermo*, se organizan en varios teatros madrileños una serie de conciertos de cuya cartelera se encarga Ceesepe, en donde participan Radio Futura y Alaska y los Pegamoides, entre otros. Estos eventos, junto a los celebrados en la Escuela de Caminos y algunos colegios mayores, son los únicos que tienen cabida por el momento³⁷³. Pero 1979 supone, además, un momento de inflexión puesto que empieza a proliferar el número de bares en los que exhibir el rollo —«escenarios dobles para ver y ser visto: los protagonistas de la Movida tocaban allí su música o exponían sus obras;

³⁷¹ HARO IBARS, Eduardo, «Punks, punkettes, salid de vuestras alcantarillas», *Triunfo*, núm. 839, febrero de 1979, en HARO IBARS, Eduardo, *Cultura y memoria “a la contra”. Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*. Eduardo Haro Ibars», ed. A. Sarriá Buil, Postmetropolis Editorial, 2015, p. 242.

³⁷² *Ibid.*, p. 242 y 243.

³⁷³ Ver FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 17.

pero la gente también acudía a los locales a lucirse»³⁷⁴— y son inauguradas salas de conciertos tales como El Sol o La Vía Láctea, donde tocan los grupos emergentes: Radio Futura, que «se presenta en directo en el marco de un congreso sobre ciencia ficción en el Ateneo de Madrid»³⁷⁵, el ya citado Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop o El Aviador Dro y sus Obreros Especializados; estos últimos también inspirados en una extraña estética futurista. Asimismo, 1979 es el año en que Radio Nacional y Radio España crean emisoras dedicadas casi en exclusivo a la nueva cultura pop naciente (Radio 3 y Onda Dos, respectivamente) y tiene lugar la victoria socialista y el acceso a la alcaldía de Tierno Galván, cuyo talante liberal es bien conocido. En 1980, siguen surgiendo nuevos grupos (Ejecutivos Agresivos), Pedro Almodóvar estrena *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y Aviador Dro y sus Obreros Especializados crea su propia discográfica DRO (Discos Radioactivos Organizados), con la que el grupo de Méndez (Loquillo y Trogloditas, entonces Loquillo y los Intocables) graba su primer álbum, a pesar de que la estética del grupo liderado por Servando Caballar choca con la de tipos de duros del conjunto catalán:

Servando Caballar, su director, era el compositor e ideólogo del grupo Aviador Dro y sus Obreros Especializados. Detrás de ese nombre se escondían unos compañeros del colegio, lectores del futurista Marinetti que se perdían por las cajas de ritmos y todas las novedades que las tecnologías de la informática musical empezaban a ofrecer [...] Desde el primer momento la incompreensión fue mutua. Nosotros, con nuestra juvenzuela petulancia, queríamos presumir de audaces bandoleros de la música, abanderados de la rebelión nihilista, oscuros e interesantes seductores expertos en noches ciudadanas. ¡Ja!

Esparciendo nosotros esas inquietudes, nos encontrábamos enfrente a los muchachos del Aviador Dro, en el papel de nuestros patrones. Ellos, con sus panfletos traviosos del tipo Mickey Mouse pasado por sintetizadores. Ellos, mezclando la dialéctica de Marinetti y de Tristán Tzara con una parodia muy inteligente de la retórica estalinista³⁷⁶.

Si algo tiene el rock de la Nueva Ola en contraste con el *rock laietà*, es esta heterogeneidad de ropajes. Sirva pues a modo de ejemplo este pasaje. Prosigue 1980 con la contratación de nuevos grupos madrileños (Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Ejecutivos Agresivos y Nacha Pop) por la discográfica Hispavox, el sello discográfico de Aviador Dro, lo que desata la competencia en la industria discográfica al tiempo que la Diputación de Madrid organiza su propio concurso

³⁷⁴ LECHADO, *op. cit.*, p. 141.

³⁷⁵ FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁶ MÉNDEZ, 2000, *op. cit.*, p. 132.

de rock³⁷⁷. En febrero del mismo año tiene lugar que el «homenaje a Canito», un concierto celebrado en la Escuela de Caminos en honor al batería de Tos, muerto en un accidente de tráfico, que puede ser considerado el momento de la salida a la superficie del rollo al ser retransmitido por TVE2. El intento de golpe de estado fallido el 23-F de 1981, año en que se abre la sala Rock Ola y siguen apareciendo grupos (Gabinete Caligari), y la victoria del gobierno socialista en 1982, cierran la primera época del *underground* madrileño, la más pura y creativa, cuyo ciclo se extiende bajo el gobierno central de derechas de UCD liderado por Adolfo Suárez (1977-1982).

Afirma J. Manuel Lechado en *La Movida. Una crónica de los 80* que, pese a que Tierno Galván será siempre considerado como «“el alcalde de la Movida”», «Tierno no se lanzó a ciegas al rollo, sino que se lo pensó bastante», así que «Tier- no no fue el alcalde la Movida hasta que la Movida estaba casi terminando»³⁷⁸. Eso sí, no obstaculizó y contribuyó inestimablemente a la modernización de las costumbres. La íntima asociación del profesor —que fue el primero en traducir en España el *Tractatus* de Wittgenstein— con Madrid responde a la necesidad de superar toda una serie de complejos con los que la ciudad cargaba, por haber sido la cuna del centralismo, la capital de Franco, cuando Madrid había sido una ciudad abierta y republicana. Así, en lo que parece una simbiosis perfecta y en un momento en que la idea de vanguardia y cambio cultural van a jugar un papel fundamental, Tierno se funde con la subcultura que representa por entonces la modernidad y ésta a su vez con el alcalde populista y liberal que se dejó fotografiar junto a Susana Estrada —mito erótico de la época— mostrando un pecho en la entrega de un premio del diario Pueblo, el mismo que en un festival del rock de 1984 terminaría su discurso incitando a los allí congregados a drogarse con una frase que forma parte de la épica madrileña: «“El que no esté *colocao*, que se coloque y al loro”»³⁷⁹. Con Tierno, el Madrid que anda en búsqueda de una identidad nueva, acuñada por la imagen marchosa del alcalde que pagaba las copas, va del carnaval a la carnavalización. Concurrieron una serie de factores: por un lado, las ansias de libertad, diversión y destape de la capital de Estado tras ser el foco de la represión franquista durante cuarenta años; y por otro, el hecho de que

³⁷⁷ FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 18.

³⁷⁸ LECHADO, *op. cit.*, p. 134.

³⁷⁹ El entrecomillado es de LECHADO, *Ibíd.*

durante esos años el PSOE fue haciéndose con el control de los ayuntamientos y las comunidades autónomas hasta acceder en octubre del año 1982 al gobierno central. Así, bajo el mandato del gobierno socialista, que supo tomarle el pulso a los tiempos y sacarle al cambio cultural que estaba en juego réditos electorales, es lógico que existiera una mayor libertad, pero lo cierto es que es entonces cuando las cosas empiezan a cambiar y se asiste a un proceso de apropiación política del *underground* que coincide con el fin de la primera oleada.

En adelante cabe hablar a la salida a la superficie del rollo, de cómo la clase dirigente se apropia del «capital simbólico» de la subcultura con fines partidistas. Así el hecho de que toda la efervescencia de los primeros años lograra ser reducida bajo una etiqueta reseñable (la Movida) de límites difusos, pero de gran impacto publicitario, implicaba ni más ni menos que el cuerpo vampiro del Estado clavaba sus colmillos en el orden de lo visible sorbiendo en su propio beneficio el nuevo cauce subterráneo. Uno de los momentos que denotan este gesto de apropiación se da cuando Umbral se asoma a los bares de moda para exclamar, con aires de aristocrática dejadez, el célebre vaso de leche en mano: «“Oh, la *movida*”»³⁸⁰. Por tanto, a partir de 1982 cabe referirse a un fenómeno masivo. Aparecen varios sellos independientes inspirados por el éxito de DRO y en 1983 la «avalancha de color» inicial se ha escindido en cuatro tendencias remarcables, según Méndez: «La avalancha de color, llamada nueva ola, que sucedió al punk se había escindido en cuatro tendencias: una melódica, otra tecnificada, una tercera interesada en las influencias del *rythm and blues* y una cuarta que practicaba un rock gótico y teatralizado de resonancias siniestras»³⁸¹ Asimismo, en 1983 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) dedica una semana al *pop*, la multina-

³⁸⁰ El entrecomillado es de FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 21.

³⁸¹ MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 122. Debemos identificar a Radio Futura con la tercera corriente de la que nos habla Méndez. Nadie como su cantante, Santiago Auserón, ha sido tan consciente de las dificultades con las que ha tenido que enfrentarse la lengua española en una industria transnacional del rock dominada por el mercado anglosajón: «La lengua española, retórica y ceremoniosa, se enfrenta a los acentos de un idioma más práctico y experimentado en las artes del dinero. Consolidar una renovación lírica en este medio, hacer rock en español, se convierte en un problema de supervivencia para los jóvenes hispanos, sean conscientes o no de ello, igual que lo es la práctica musical para el negro del *ghetto* norteamericano» AUSERÓN, Santiago, «Notas sobre Raíces al viento», ed. Luis Puig y Jenaro Talens, *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 148. Sobre la experiencia de la propia lengua en boca de la negritud tras una estancia en Cuba en 1984 (una experiencia que se plasma ya en 1987 con *La canción de Juan Perro*, el que es el cuarto álbum del grupo y uno de los discos fundacionales de lo que más tarde se acabaría llamando «rock latino») y la labor investigadora del mismo en la línea de una de las dos direcciones del viaje transatlántico para descubrir la herencia cultural española al otro lado, véase también AUSERÓN, Santiago, *El ritmo perdido*, Península, Barcelona, 2012.

cional *Virgin* abre sucursales en España y la Movida se dota de una revista y de un programa televisivo que impregnan las más amplias capas sociales: *La luna de Madrid* por un lado, y *La edad de oro*, por otro³⁸². Este último, un programa musical emitido por TVE por él que pasaron grupos como Radio Futura, Loquillo y Trogloditas o Kaká de Luxe, entre otros, y que será recordado como epítome audiovisual de aquel movimiento artístico-cultural que finalmente sería recordado como la Movida, puesto que la mayoría de los grupos que pasaron por el programa de Paloma Chamorro pertenecían a la Comunidad de Madrid. También data del mismo año es *Caja de ritmos*, donde se emitió en horario infantil aquella canción de Las Vulpes —«Mira, imbécil, que te den por culo/ me gusta ser una zorra»— con la que la derecha montó en cólera en las páginas del diario *ABC*³⁸³. Y es que, en modo alguno, era cierto que en esa guerra cultural que usó como armas la provocación, la transgresión y la perversión blanda España se había ido de un extremo a otro. Todo esto sucedía, además, el mismo año es que el gobierno autorizaba la existencias de salas X dedicadas exclusivamente al visionado de pornografía.

Ya en 1984, empezó a emitirse *La bola de cristal*, un programa de estética ciberpunk que muchos de los nacidos a principios de los ochenta todavía recuerdan, y que recibió dos premios TP de Oro (1985 y 1987) al mejor programa infantil, pese a que en él se hacían llamadas más bien trasnochadas para acabar con el sistema capitalista y la banca: «Viva el mal, viva el capital». El mismo año se inauguró en el Centro Cultural de la Villa la exposición *Madrid, Madrid, Madrid* (1974-1984), un homenaje a lo que Tierno llamó la «cultura ocurrencial» producida en la ciudad en el campo de la pintura, la música, la moda o el cine la década antes. Del mismo año es también el intento de hermanar políticamente la Movida madrileña con la de Vigo, ciudad también gobernada por los socialistas que era otro foco de modernidad con grupos como Siniestros Total u Os Resentidos, lo que muestra que lo que ocurría en Madrid no era un hecho cultural aislado. Para la puesta a punto del proyecto, titulado «Encuentro en las vanguardias: Madrid se escribe con V de Vigo», se fletó un tren privado desde Madrid hasta la capital gallega donde viajaron más de cincuenta artistas y los respectivos representantes de los respectivos gobiernos autonómicos, incluido el presidente Leguina, que en

³⁸² Ver FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 19.

³⁸³ GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, p. 88.

el viaje se granjeó la simpatía de los viajeros, pues durante el trayecto hubo barra libre de alcohol para todos en el vagón restaurante y el viaje se convirtió en un gran juerga. A pesar de los cinco mil duros de copas para dos noches por todos los bares de Vigo, cierto síndrome de abstinencia que padecía el personal a causa de que en la ciudad de destino no era fácil conseguir caballo, junto al cansancio acumulado, provocó que el desánimo se replegara en el último acto del encuentro, un banquete oficial ofrecido en el Palacio de Quiñones de León, donde durante los postres, en uno de aquellos continuos brindis al sol ajenos al cansancio de la concurrencia, una copa lanzada accidentalmente por Fabio McNamara cortó en la mejilla a una de las participantes provocándole un sangrado abundante, lo que provocó la desbandada de los comensales mientras la policía llegaba para detener a McNamara y algunos políticos se escabullían. Algunos trataron de vengar aquel corte provocando una escena aún más surrealista. La consecuencia del entuerto final fue la negativa de Leguina a celebrar la segunda parte del encuentro, que iba a llevar como título «Vigo se escribe con M de Madrid»³⁸⁴.

No obstante, el cambio de signo viene de un año antes. Desde 1982 y hasta 1986, cuando cabe referirse a la Movida, las nuevas generaciones ya no conocerán el *underground*, sino un producto masivo diseñado a la medida de los intereses políticos. Pero es que además en 1983 se asiste a una profunda crisis de los sellos discográficos que da lugar a la desaparición o fusión de muchos de ellos en lo que es un contexto que anticipa la crisis que habrá de sufrir —como tantas otras— la industria cultural en los próximos años noventa. En 1985, cuando entra en vigor la ley de despenalización del aborto, la Movida es la imagen no solo de la capital de Estado, sino también de un país que se quiere moderno y que justo al año siguiente va a ingresar de forma efectiva en la CEE. Así pues, el simbolismo con el que clausura la segunda ola en 1986 es de carácter doble: por un lado, la integración en la CEE, que nivela a España con el resto de las democracias occidentales; pero también, por otro, el fallecimiento de quien fue el diseñador de la estrategia de apropiación de esta subcultura juvenil, Enrique Tierno Galván, a los sesenta y ocho años.

³⁸⁴ Ver FOUCE RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 75 y 76.

6.2 El neo-esteticismo romántico de Ana Rossetti

Si hay un hecho que caracteriza el campo literario en los años ochenta, es la diversidad de tendencias debido al solapamiento de varias generaciones, pues conviven en la misma época, la tendencia esteticista, la poesía minimalista o del silencio, la poesía neosurrealista y la poesía intimista o de la experiencia, siendo esta última la que se consolida según avance la década. De entre todas ellas, hay que destacar la tendencia esteticista practicada por Ana Rossetti (*Los devaneos de Erato*, 1980; *Indicios vehementes*, 1985; *Devocionario*, 1986), que es sin duda alguna la que mejor supo conectar con el horizonte de expectativas de su época³⁸⁵.

La propuesta de escritura formulada por Ana Rossetti es hija de su tiempo, aquél en el que toda la moral civilizada va a dejar de desplazarse contra el uso del cuerpo como mero objeto de placer, no tanto por la liberación sexual como por las posibilidades económicas que la misma ofrecía. De hecho, esto es así hasta el punto de que Günter Anders piensa que la liberación sexual no fue tanto un logro de la contracultura como de la libertad publicitaria, que «se ha convertido en la auténtica propietaria del cuerpo femenino, al menos de su imagen seductora». En opinión de este autor, dado que nada tiene más éxito publicitario sobre los individuos que la excitación sexual, el mundo no se presenta tal cual es sino «sirénico», sobreexcitado. El «*sex appeal* de lo inorgánico» del que hablara Benjamin a propósito de la mercancía, no puede ser más atractivo ahora que apela a la pura organicidad. Definitivamente, en la España de los años ochenta, como ya antes había sucedido en otros países, se olvidaría que la sexualidad tenía que ser dignificada con el amor de antaño y el cuerpo, que siempre había sido consi-

³⁸⁵ Con todo, también a partir de las figuras de Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars podría proponerse una aproximación a una de las trayectorias poéticas representativas de aquella diversidad de tendencias antes señalada: la neosurrealista; aunque pese a agruparse en el mismo saco las trayectorias poéticas de ambos autores se encuentran bien diferenciadas. La obra de Leopoldo María Panero (1948) es una de las más originales y radicales de la segunda mitad del siglo XX. Antologado por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, su poesía pronto evolucionó hacia lo inclasificable, afirmándose en un malditismo que no ha dejado indiferente a nadie y que no ha impedido que su nombre fuera incorporado en 1992 —esto es, antes que ningún otro de su generación— a la nómina de clásicos del prestigioso sello editorial Cátedra. Su propuesta de escritura, como la de Martínez Sarrión (también antologado por Castellet), traspasa el umbral propio en que se encuadra su generación y se inscribe en la tendencia neosurrealista de los años ochenta. En contraste, Haro Ibars es un poeta tardío y menor cuya propuesta de escritura, fiel reflejo de un imaginario (contra)cultural personalísimo, no conoce evolución alguna en parte a causa de su prematura muerte en 1988.

derado un instrumento de trabajo, se convertiría para amplias capas sociales en un refinado instrumento de placer, todo ello en el contexto de la *gran transformación* y sus industrias emergentes, cuando en este nuevo mundo «sirénico» surge un culto transversal socialmente: el culto al cuerpo, al que rinde homenaje la poesía de Ana Rossetti³⁸⁶, pues con ella la dimensión del cuerpo entra dentro del poema y se convierte en «realidad de realidades»³⁸⁷ para el ojo que goza y observa.

Ahora bien, si la poesía de esta autora ha pasado a la posteridad, no es solo por haberse convertido en la «auténtica propietaria del cuerpo» y del deseo, ni por utilizar un lenguaje metafórico con el que los motivos florales son desplazados por los sexuales (así por ejemplo, «gladiolo» es *pene*), sino también porque ese culto al cuerpo que esta poesía nos prodiga toma como objeto el cuerpo masculino visto desde la perspectiva del deseo una mujer, siendo esta una de sus principales innovaciones. Así, en «Chico Wrangler», llegan a oídos de una mujer situada frente a la seductora imagen de lo que parece ser un modelo masculino publicitario, los ecos de ese mundo «sirénico», sobreexcitado:

Dulce corazón mío de súbito asaltado.
Todo por adorar más de lo permisible.
Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en sus jogosas sedas se humedece.
Porque una camiseta incitante señala,
de su pecho, el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan³⁸⁸.

No sabemos a la perfección cuál es la prenda anunciada, pero toman especial relieve el cigarro en la boca a lo James Dean, la camiseta que anuncia el duro pectoral, mínima para que salga a la luz la práctica totalidad del «vigoroso brazo», y los pantalones ajustados —seguramente el reclamo— que no ocultan unas «perfectas piernas». Cuando se trata de una fotografía inmóvil, el hecho de que las piernas «se separan» al situarse la autora frente a ellas —«frente a mí»,

³⁸⁶ En consecuencia, cabe hablar de una nueva reificación por la cual el cuerpo-liberado es convertido en cuerpo-mercancía; parafraseando a Debord, así es como *el humanismo de la mercancía* llega esta vez para hacerse cargo de la belleza del obrero.

³⁸⁷ Así pues, la rueda de la existencia que en *Cántico* de Jorge Guillén avanza y hace aparecer a la amada como «realidad de realidades» (GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 102) se vuelve así en esta ocasión sobre la dimensión de lo corpóreo y concreto masculino, visto esta vez desde una perspectiva del deseo femenino.

³⁸⁸ ROSSETTI, Ana, *Indicios vehementes*, Hiperión, Madrid, 1985, p. 99.

nos dice— intensifica en gran medida el poema, que nos muestra el desfase entre la pura objetividad de un *sex appeal* diseñado para las masas y el subjetivo agenciamiento que se hace de él.

Hay que decir también, por otro lado, que la autora es hija de su tiempo. Basta con echar un vistazo a la nota autobiográfica que encabeza su primer poemario, *Los devaneos de Erato*, con el que obtuvo el II Premio Gules de Poesía de 1980, para hacernos una idea clara de su trayectoria y posicionamiento en el universo cultural de su época.



Nací en 1950. En Cádiz. Hago el bachillerato allí, como puedo. A partes iguales suspensos y matrículas. Llego en 1968 a Madrid. Quiero estudiar Filosofía, pero el teatro me sorprende y me prende. Grupos independientes, certámenes, Carpa de Circo, Teatro Infantil, los Clásicos, la Expresión Corporal, Recitales, Artaud, Music Hall. Del peplo de Antígona al tanga de lamé. Soy decoradora, ¿y qué importa?

Conozco Austria, me deslumbra Marruecos. He dormido en portales y valsado en la ópera de Viena. Vivo en comunas. Paso hambre. Leo a Marco Aurelio y me conformo. Cada año rompo mis escritos. Estoy sola y busco.

Pero, de repente, hojeando una revista veo unas bases. Premio Gules. Participo. Y una nueva experiencia irrumpe en mi torbellino habitual. Y yo, en el fondo epicúrea, le doy la bienvenida encantada³⁸⁹.

Fig. 13. Retrato de la autora.

Quizá es por todo esto que su poesía, pese a formar parte del Parnaso español de la poesía contemporánea, ha ascendido hasta él pero sin desembarazarse de aquel cliché que la encuadra frente a un horizonte de expectativas que clamaba a la altura de 1980 la renovación del aparato cultural. Ello ha significado para esta autora gaditana tanto una bendición como una condena: por un lado, su propuesta supone una suerte de *impasse* para la práctica cultista de los epígonos de la generación del 68; pero también, por otro, al haber quedado sucinta a un horizonte de expectativas muy concreto, nos llega con una etiqueta publicitaria de la que es difícil desasirse.

El *imaginario esteticista-decadentista*, alrededor del cual se articula el mito erótico masculino, que se apoya en la propia tradición, es, sin duda alguna, uno de los cuatro ejes alrededor de los cuales pivota la propuesta de escritura de Ana Rossetti. Dicho imaginario, como ya se ha visto, se relaciona con la doble ruptura, *ética* y *estética*, con el Orden Burgués, con el «arte de vivir», identificado

³⁸⁹ ROSSETTI, Ana, *Los devaneos de Erato*, Prometeo, Valencia, 1980, p. 9.

con ese epicureísmo visto en la nota biográfica, que llega para revolucionar la vida cotidiana, esto es con la *revolución cultural*, pero no así con una *revolución política*. Por tanto, parece lógico que el imaginario cultural de los años ochenta, una época marcada por el fin del compromiso político, buscara sus referentes, sobre todo en el caso del *glam*, en el esteticismo: un movimiento frívolo y reaccionario que hizo del arte una religión emplazada más allá del bien y del mal; y del arte, el refugio de la vida, pero que actuando así —no lo olvidemos— rebajó la presión de aquellas fuerzas que en la sociedad podrían generar un cambio político significativo. En cualquier caso, en tanto que *revival*, al esteticismo de Ana Rossetti se le puede anteponer la etiqueta de lo “neo”, pues hay en su poesía algo de rapiña aleatoria de algunos estilos del pasado, de juego en la alusión estilística, aunque nada se deja al azar. Su lenguaje poético alcanza el preciosismo gracias al despliegue de ciertos campos semánticos. Por una parte, se despliega todo un campo semántico floral, que denota por sí mismo color y belleza —«camelia», «alhelies», «narciso», «pétalo», «flor», «crisantemos», «heliotropo», etc.—, cuando no la desnudez exuberante de los sexos —«el gladiolo, / llave anal», «Flores, pedazos de tu cuerpo», «la lacerante verga del gladiolo»—. Las flores, además de remitirnos a una de las obras más importantes de la poesía moderna (*Les fleurs du mal*), son también el accesorio con que el dandi decora su atuendo. Recuérdese el clavel verde, símbolo del movimiento LGTBI, que Oscar Wilde pidió a sus allegados que llevaran en el estreno de *Lady Windermere's Fan*, con la intención de que todos pensarán que se trataba de un símbolo secreto. Las flores son pues el símbolo del esteticismo, y no es casual en este sentido que nuestra poetisa haya escrito un libreto para ópera inspirado en la figura de Wilde.

Las referencias culturales que rellenan el imaginario esteticista de Ana Rossetti y permiten articular el mito erótico masculino son diversas. Por un lado, están las referencias a la cultura clásica, que encontramos en su mayoría en *Los devaneos de Erato*. El primer poema, «Paris», no es casual, pues quien fue hijo del rey Príamo y hermano de Héctor, y en la mitología griega también llamado Alejandro (que en griego antiguo significa “el protector del varón”), representa el ideal masculino. Paris, “el de la hermosa figura”, es el escogido por Zeus para poner fin a la disputa entre Hera, Atenea y Afrodita, desatada por la manzana de oro lanzada por Eris (la diosa de la discordia) a fin de saber quién de las tres diosas era la más hermosa. El poema alude, por tanto, al juicio de Paris —«y tres

diosas/quieren morder contigo la manzana»³⁹⁰—, y subvierte la tradición porque nos habla de la belleza del hombre en lugar de la de las diosas: «Tus piernas, esas cintas que el bello deshilacha». El «fruto» en la mano es la manzana por la que pelean las tres diosas, y representa el poder seductor que el hombre ejerce sobre ellas, un poder ignorado por el hombre. Es importante recordar el desenlace, aunque el poema no nos hable de él, porque de entre los valores que hacen entrar en juego las deidades (Hera le promete a Paris ser soberano del mundo, Atenea ser invencible en la guerra y Afrodita entregarle a la mujer más bella) Paris escoge a Afrodita, que se convirtió en su protectora. Y es importante también la elección de Paris porque, frente al utilitarismo o el materialismo, y pese a las dramáticas consecuencias de su elección, le concede una primacía a la belleza que dice mucho del punto de vista estético de nuestra poetisa y del que será el *leitmotiv* de la obra.

En «El gladiolo blanco de mi primera comunión se vuelve púrpura», se ponen de manifiesto las preferencias sexuales del ideal masculino. El poema recrea la pérdida de la inocencia, identificada con el cambio de color y con la estación propicia para la desinhibición, a la que se alude en los primeros y últimos versos: «Nunca más, oh no, nunca más/me prenderá la primavera con sus claras argucias»³⁹¹. El gladiolo blanco, del que desconfía el yo poético, es asimismo identificado con el cuerpo de Cristo —«satinadas pastas/de misales antiguos»— y con el cadavérico aspecto que da aquella santidad que niega los instintos —«Parece una mortaja de niño»—, para representar una pureza que sirve de señuelo al libertino, encarnado en la figura de Himeneo: «Ya visita, de noche, silente, las alcobas,/se introduce en los sueños/y despierta a las vírgenes con dura sacudida».

En otro poema, «Cierta secta secreta se da consejos prematrimoniales», Ana Rossetti recurre al monólogo dramático, y a partir de la supuesta toma de una ciudad —«Al enemigo percibo respiro tras el muro/su codicia se yergue entre sus piernas»³⁹²—, se pone también de relieve la preferencia por las vírgenes de ese ideal masculino. Como estrategia de resistencia ante la inminente pérdida de la virtud, se hace patente la exhortación al libertinaje desde el primer verso de cada estrofa —«Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos»—, y aún en otros don-

³⁹⁰ ROSSETTI, 1980, *op. cit.*, p. 13. En adelante, cuando la cita no vaya numerada con una nota al pie, es porque el entrecomillado que sigue pertenece a la misma página.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁹² *Ibid.*, p. 47.

de es establecido un correlato entre la toma forzosa de la ciudadela y de la mujer, destinada a correr la misma suerte —«Démonos prisa desvalijándonos, destruyendo el botín de nuestros cuerpo», «No deis pródigamente a la espada, oh viril fortuna, el inviolado himen»³⁹³— para desvelar en los últimos con toda claridad, intensificando los versos repetidos, la estrategia de resistencia contra la presunta brutalidad de ese ideal masculino, esta vez violador, asaltante: «El falo, presto a traspasarnos, encontrará, donde creyó virtud, burdel». El poema, en lo que tiene de incitación al libertinaje, recuerda a aquellos consejos con los que en *Filosofía en el tocador* de Sade trata de pervertirse a una niña de quince años³⁹⁴.

Sin duda alguna, puede afirmarse que todos estos temas llevados a su límite por el divino Marqués —la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad— entran en el programa de escritura de Ana Rossetti. La referencia al libertinaje la encontramos también en «Un señor casi amante de mi marido, creo, se empeñan en ser joven», donde un viejo libertino recuerda tristemente en el momento de su decadencia —«Para ti se han cerrado las tabernas/y no te atreves a pedir asilo/en ningún otro templo de Sodoma»³⁹⁵— la única oportunidad que tuvo de amar, «esa única cita» malograda por el deseo de otros cuerpos; y ya en *Devocionario*, en el poema titulado «La noche más hermosa», en el que se hace alusión a los textos del obispo italiano y fundador de los redentoristas —«Cuenta Alfonso María de Ligorio»³⁹⁶, arranca el primer verso— al siglo del Marqués y al diablo —«Era, fíjense bien, el siglo dieciocho/y a la turbia belleza del extraviado ángel/añádanle brocados, cabrilleantes medias»—, que se aprovecha de la desinhibición desatada por el baile para tentar a cualquier mujer independientemente de su condición social.

En ocasiones, como sucede en «Martyrum Omnium», también de *Devocionario*, el ideal masculino nos llega de la recreación de imágenes oníricas: «y feroces legiones venían a matarme./Chocaban sus escudos,/de barnizado cuero las cintas golpeando/los más hermosos muslos que jamás había visto»³⁹⁷. Podría

³⁹³ *Ibíd.*

³⁹⁴ Ver [...] Y es que, como afirma Foucault: «Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad van a extender, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento». FOUCAULT, 2006, *op. cit.*, p. 209.

³⁹⁵ ROSSETTI, 1980, *op. cit.*, p. 32.

³⁹⁶ ROSSETTI, Ana, *Devocionario*, Visor, Madrid, 1986, p. 42

³⁹⁷ ROSSETTI, 1986, *op. cit.*, p. 16.

afirmarse que *Los devaneos de Erato* recorre en clave culterana el amplio espectro de una serie de experiencias preamatorias del yo poético, hasta llegar a la educación sentimental del deseo, representada en el «Triunfo de Artemis sobre Voluptas», el último y el más extenso de los poemas, donde entran en tensión a modo de síntesis el deseo que inspiran el cuerpo desconocido e inviolado de una virgen (*Voluptas* también era llamada en la cultura griega *Hedoné*, y de ahí el término *hedonismo*) en contraste con aquel otro del que se ha hecho costumbre: «Ahora soy costumbre,/Invadida patria de rutinarias delicias./Al poseerme perdisteis mi belleza anterior/Y se os han desvanecido los deseos»³⁹⁸.

Asimismo, otro elemento culteranista en que se asienta el *imaginario esteticista-decadentista* de Ana Rossetti para articular desde la propia tradición el mito erótico masculino es la cultura judeocristiana, sin duda alguna más presente en *Devocionario*, cuyos primeros versos son especialmente significativos porque nos remiten al título del poemario, ese compendio de textos católicos (compuesto de oraciones, novenas, triduos, cuentos y poesías religiosas) que apuntan a la propia tradición, en el que el deseo, con la madurez, encuentra un material propicio para las cristalizaciones de la fantasía.

A quién se dirige el yo poético, ese tú elidido por el verbo que se hace patente a lo largo de toda la obra, no deja de ser una incógnita, pero bien podría ser, como ya se ha apuntado, si no el amado, el propio deseo, a quien el yo poético escoge nombres subvirtiendo la propia tradición, pues de lo Uno se va lo múltiple. «Yo te elegía nombres en mi devocionario»³⁹⁹, arranca el primer verso, y bien podría ser que de la relación parónima que cabe establecer entre *nombre* y *hombres* pudiera pensarse en un tributo hecho en el altar del propio deseo. Se apuntaría así a una etapa promiscua marcada por el tiempo imperfectivo —«te escogía»— que contrasta con el presente, y a una edad de la inocencia que claudica con la lectura perversa: «[...] se abrían, dulcemente,/insólitos caminos en mi sangre/—obediente hasta entonces— extraviándola,/perturbando la blancura espectral». Una edad de la inocencia en la que antes de que se produjera el desvío el único nombre que resuena es el de Cristo, que se identifica, como no podía ser de otro modo dentro de la tradición judeocristiana, con el primer amor:

Mis primeras caricias fueron verbos,
mi amor solo nombrarte,

³⁹⁸ ROSSETTI, 1980, *op. cit.*, p. 76.

³⁹⁹ ROSSETTI, 1986, *op. cit.*, p. 13.

y el dolor una piedra preciosa
en el tierno clavel de tu costado herido

Amor incorpóreo, espiritual por supuesto, realizable a través del sacramento —«entreabría mi boca,/mientras mi cuerpo todo/tu cuerpo recibía»—, en esa edad dorada en la que todo empieza, y que pesa especialmente sin duda alguna en este primer poema con el que se abre paso este particular devocionario —«mi devocionario» y no *el* devocionario— que algo le debe a esa parte de la biblioteca de Des Esseintes especializada en «“la Decadencia”», donde el legendario dandi halla «alimento espiritual» para sus pasiones al pasar hasta sus días las páginas de la historia⁴⁰⁰. La mirada del yo poético se vuelca con el poema titulado «Martyrum Omnium» en el Año cristiano —«lecturas prohibidísimas,/ cuando toda la casa sucumbía»⁴⁰¹— para dar rienda suelta a imágenes identificadas con esa otra belleza silente y sadeana que figura en la cara B de la historia, en una lectura que poco dista de aquella perversa que de los Evangelios realiza el protagonista de *La naranja mecánica* a fin de satisfacer desde la cárcel sus pulsiones sexuales y tanáticas. Se entreteje con la lectura del Año cristiano la del «libro de prodigios», a la que se llega en el poema titulado «Mayo» tras sucesivas anáforas que no hacen sino intensificar, conceptualizar la idea misma de un miedo, cifrada en el gesto y el tono de voz con que la madre les leía los textos de Alfonso María de Ligorio —«Sobresaltado el ánimo, del relato pendientes,/hasta de respirar nos reprimíamos»⁴⁰²— causándoles a sus hijas un «vértigo exquisito» contra el que nada pueden otros maestros que llegarían con posterioridad:

Nunca Poe, ni Bécquer, ni el mismo Lovecraft
pudieron compararse a la voz de mi madre
describiendo piadosa y minuciosamente
castigos ejemplares y horrores deliciosos⁴⁰³.

Y de ahí la correspondencia con el segundo verso del primer poema —«no tuve otro maestro»—, porque ya todo (el sexo y el amor, pero también como ahora el terror y la muerte) fue aprendido en primer lugar del devocionario católico. Hay que subrayar en este punto el influjo romántico, presente en todo el poema, por la utilización del oxímoron «horrores deliciosos» con el que Edmund Burke describe «lo sublime» romántico, nueva categoría estética contrapuesta a «lo

⁴⁰⁰ Ver HUYSMANS, *op. cit.*, pp. 57-68.

⁴⁰¹ ROSSETTI, 1986, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰² *Ibíd.*, p. 18.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 18 y 19.

bello» que se corresponde con la oscuridad y la grandeza, y que sirve para describir el efecto que producen los castigos ejemplares narrados minuciosamente por la madre. Al «horror delicioso» se hace referencia también en distintos poemas en los que se describe con todo lujo de detalles el martirio de los santos. Así el cuerpo de Sebastián atravesado por flechas, el de Esteban lapidado o el de Lorenzo alcanzados por las llamas sirven para inspirar un deseo en el que Eros y Tánatos se funden por igual, ciclo que se cierra con el poema titulado «La invención de la Santa Cruz», donde el fetichismo decadente querría hacerse una diadema con aquellos clavos que, en modo alguno, poseyeron manos y pies:

Que si estos largos clavos,
taladrando redomas de amaranto,
poseyeron tus manos y tus pies
yo los tome —vacíense mis besos,
mis caricias se tiñan—.
Que, femeninamente,
ricos nudos de orfebre los enlacen
y me haga una diadema⁴⁰⁴.

Hay sin duda alguna ironía en ese gesto que equipara el amor trágico del mártir, sacrificado *espiritualmente* por un tú Único, con el del libertino, sacrificado *carnalmente* por un tú múltiple. Una ironía semejante a la que se destila cuando en «Bárbara, niña, presiente su martirio» con los genitales se descubre también el mismo sentido trágico que aquel que congregan los cuellos de los mártires. Por otra parte, podemos asimismo evidenciar el punto de vista romántico con la atracción por el mal, por lo oscuro, por lo demoníaco, que se deja sentir en la forma de una tentación siempre demasiado fuerte en «Advertencias de la abuela a Ana y Carlota» y en «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas» de *Los devaneos de Erato*, entre otros. También la atracción por lo demoníaco se manifiesta en la idealización del prototipo masculino, de rasgos donjuanescos, desdeñosos, narcisistas, que impone una dialéctica cruel de amos y esclavos que raya lo sadomasoquista, como se aprecia en al «Al bien», el primero de los poemas de la serie titulada «Escarceos de Lou Andreas Salomé a espaldas de Nietzsche, claro». Asimismo, en «Del prestigio del demonio» ya en *Devocionario*, se alude a la cohorte de ángeles de sexualidad dudosa —«ángeles epicenos con gestos de princesas»⁴⁰⁵, heraldos del diablo que acompañan al caído

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 29.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 37.

y ocupan un lugar preeminente en esta mitología erótica— cuya ambigüedad contrasta con los rasgos varoniles y rapaces del ideal masculino: «Pero, a vuelta de página, EL se erguía,/su capa henchida —del águila era vuelo—/la firmeza viril de su torso arrogante/circundaba».

Cabe concluir tras muchas vueltas de páginas que un fuerte componente romántico impregna el neoesteticismo de Ana Rossetti. Su propuesta poética aporta una visión novedosa con respecto al espacio ocupado por la mujer dentro del poema, que contrasta con la lírica tradicional, en tanto que convierte al hombre en objeto de deseo, todo ello en la llamada década «transición democrática», cuando sus textos llegan para satisfacer el horizonte de expectativas de su tiempo, por lo que la Estética de la Recepción es en una herramienta fundamental para una aproximación a sus textos. Así, con independencia del posicionamiento en el campo subcultural por parte de la autora, hay que constatar que los ejes alrededor de los cuales pivota su propuesta de escritura (el *cuerpo*, espacio y dimensión del deseo que permite sea formulada una experiencia distinta, en la que los sentidos van a jugar un papel determinante; las *fantasías/perversiones*, producto de un principio de realidad represivo; el *imaginario esteticista-decadentista*, alrededor del cual se articula un mito masculino que se apoya en la propia tradición; y, en relación con esto último, la *subversión semántica de la propia tradición* en la que se inscribe su práctica poética) se hacen eco del pulso cultural del su tiempo. Así, las imágenes icónicas de la tradición católica sobre las que pinta el deseo montando un nuevo significado sobre un significado ya dado, recuerdan también a esta estrategia tan en boga del movimiento punk con la que se consigue desviar el sentido original, esa realidad que queda así trastocada por el deseo y que es en realidad un universo personalísimo, pero también coherente para cualquiera que hubiera crecido en la España franquista al abrigo del nacionalcatolicismo. Mediante tal procedimiento, innovando sobre unos materiales ya dados, la poesía de Ana Rossetti consigue invertir los términos de una relación con el deseo que en la propia tradición viene marcada secularmente por el patriarcado y, sin embargo, desde la actualidad su feminismo es revisable, acaso porque pese a estar formulada por una mujer la objetivación de ese mismo deseo, los subterfugios de la imaginación por los que somos conducidos, después de todo no difiere tanto del punto de vista masculino.

6.3. La etapa experimental de Pedro Almodóvar (1980-1984)

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) arranca con el sonido de *The Swim* de Nell Campbell (famosa también por su interpretación en un filme del culto del terror de 1975, *The Rocky Horror Show*) y con el realismo-costumbrismo Pop-Art de Ceesepe, que se encarga tanto de la confección del cartel como de los créditos, por lo que apelar a quien seguramente ha sido el mejor dibujante *underground* de la escena madrileña es toda una declaración de intenciones. Y es que así como el *comix* se deja contagiar por los lenguajes visuales, la que es la primera película comercial de Almodóvar se deja ensuciar por el *comix underground* en lo que es una simbiosis perfecta



Fig. 14. Fotograma, dibujo de Ceesepe, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.

Al parecer *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se inspira en uno de aquellos cómics que el realizador manchego habría enviado a Star⁴⁰⁶; de ahí que no deba sorprendernos lo iconográfico e incluso maniqueo de los personajes según el tipismo que encarnan en un celuloide siempre contiguo a la viñeta de aquel otro discurso visual. Tras el grafismo de Ceesepe aparece un Madrid sórdi-

⁴⁰⁶ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 562.

do, de tristes edificios grises que contrastan con el estridente colorido de *The Swim*. Un Madrid donde se mezclan las tramas de marujas con las de los elementos más netamente marginales de la cultura underground; un Madrid donde, pese a todo, no parece posible nada de lo que se nos va a contar: Pepi, una chica de buena familia, virgen acostumbrada a la sodomía, reserva su virgo al mejor postor porque sus padres le han retirado la asignación, pero es violada en su propio piso por un policía corrupto que ha acudido allí con motivo de las plantas de marihuana que se ven desde la calle y que no acepta el tipo de la relación sexual que ella le ofrece para evitar el arresto. Este principio podría sugerir un drama, pero la voz de Nell Campbell y el papel interpretado por Carmen Maura nos sugieren todo lo contrario: en realidad, el desvío detourneado que hace entrar en crisis los significados; pues no sabemos quién es más perverso de los dos, si el policía corrupto o la virgen sodomita. En cualquier caso, por la ruina de su comercio — «la venta de su virgo»—, Pepi urde una venganza, que tarda en materializarse porque al policía corrupto lo confunde con su hermano antes de dar con la ama de casa esposa del policía, Luci (Eva Siva) —carácter este que avanza el que será uno de los temas recurrentes del cine de Almodóvar—, a la que contrata para que le da clases de punto. En la primera de ellas, como si se tratara de un *comix*, cuando Pepi le propone a Luci pegarla cada vez que se equivoque, la presunta maruja nos descubre pese a su aparente mojigatería sus pulsiones masoquistas, que serán aprovechadas por una punk de dieciséis años (Olvido Gara) —«aprovéchate y háztelo encima de ella»⁴⁰⁷, le dice Pepi a Bom— que entra en escena para orinar sobre Luci inaugurándose así una delirante relación entre la sádica Bom y la masoquista Luci que lleva a esta última a abandonar a su marido, que la trataba como a su madre, con lo que el virgo de Pepi queda en modo alguno vengado.

Esta escena de la *lluvia dorada* [Figura 15] es punk en estado puro, pues hace que el espectador se pregunte en la línea ya señalada por Markus si lo que ve en la pantalla está *realmente* sucediendo, si no será una broma, aunque el cálido chorro que cae sobre la blusa y la cara de Luci para su regocijo parece bien real. Asimismo, otra escena destinada a incomodar al espectador, a atentar contra su buen gusto, a violentar su mirada —«es como si alguien te dijera: “¡Vienen los alemanes! ¡Y no hay manera de detenerlos!”»— es aquella en la que, estando Luci

⁴⁰⁷ ALMODÓVAR, Pedro (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [DVD: Película], Figaró Films, España, min. 17:58.

y Bom en aquella fiesta en la que se lleva cabo el concurso «erecciones generales», presentado por el mismo Almodóvar, esta última le ofrece a Luci un moco recién sacado de su nariz para que se lo coma, y luego le pide que se lo devuelva con un beso [Figura 16] que es interrumpido por el flash de una cámara:

BOM: Toma.

LUCI: No, gracias.

BOM: He dicho que te lo comas.

[...]

BOM: Putilla, como sabes ponerme cachonda.

LUCI: Dame eso, que es mío⁴⁰⁸.

Escenas, por tanto, que hacen que nos preguntemos cómo puede haber realmente hay alguien allí filmando eso. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* tiene también como protagonista al *underground* madrileño, su marginalidad, que es retratado con todo el rigor costumbrista; si bien el gesto histriónico, el exceso, convierte muchas veces a los personajes en estereotipos (chaperos, travestis, argentinas locuaces y procaces) y acerca en este sentido la estética de Almodóvar a lo *kitsch*, sin olvidar las conversaciones callejeras, hiperrealistas, el nuevo habla que se impregna en la lengua: «chuleando a un carrozo», «macetamen», etc. Por todo ello, y porque además cantan en ella «Bomitoni» —el grupo de música con el que Almodóvar le pidió a Kaka de Luxe que se interpretara a sí mismo—, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es la película de la Movida. La canción que Bom (Alaska), vocal de Bomitoni, le dedica a “su amor”, Luci, no tiene desperdicio:

*Te quiero porque eres sucia
guarra, puta y lisonjera
la más obscena de Murcia
y a mi disposición entera [...]*⁴⁰⁹

Como ya se ha apuntado, en toda la película el *détournement* es una técnica muy utilizada. No basta con decir que la osadía de Almodóvar desafía todos nuestro tabúes, hay que explicar cómo y para ello es necesario recurrir de nuevo a esta práctica situacionista que vemos en los anuncios de Pepi como creativa publicitaria: muñecas que sudan y tienen menstruaciones, bragas —«Ponte»— que contienen una sustancia que transforma el olor de los pedos en un perfume, sobre las que también se puede orinar gracias a unas partículas que absorben

⁴⁰⁸ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, min. 24:50.

⁴⁰⁹ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, min. 45:15.

totalmente el líquido cambiando el color de las bragas, y que han dejado en la cultura popular un refrán —«Hagas lo que hagas PONTE bragas»— que no es sino ridiculización del lenguaje publicitario, desvío. También en este sentido es significativo el final, cuando Luci decide volver con su marido después de que este finalmente haya comprendido después de darle una paliza sobre unos escombros como tratarla: «yo soy mucho más perra de lo que tú te imaginas —le dice a Bom—, me tratabas como si fuera tu chacha, me merezco algo mucho peor; sin embargo, fíjate, casi me mata. Me odia con toda su alma. Gracias, si no fuera por vosotras no me trataría como lo que soy»⁴¹⁰. Lo detournado, lo revertido aquí, es la institución misma del matrimonio nacionalcatólico, en cuya representación posan junto al Crucifijo la ama de casa y el policía corrupto —él con gafas oscuras de sol, y ella con la cara amoratada— como reverso de la imagen de los punkis, cuyas perversiones forzosamente habrán de ser para ellos un juego de niños.

Asimismo, *Laberinto de pasiones* (1982) es también otra película señora de la Movida. En esta ocasión, la acción se desarrolla a través de una doble trama: por un lado, está la desternillantemente edípica, con psicoanalista lacaniana de por medio, protagonizada por la (no) relación entre Sexi (Cecilia Roth), ninfómana irreverente cantante de un grupo de música punk, y su padre, el doctor de la Peña (Fernando Vivanco), un prestigioso bioginecólogo pionero en España de la fecundación *in vitro* que sufre de una profunda y sintomática aversión al contacto sexual; y por otro, la persecución de la que es víctima el moderno hijo de un emperador árabe, Riza (Imanol Arias), que ha venido a Madrid en busca de “marcha” y que utilizará la escena para burlar a sus perseguidores, y a Sexi, para abandonar su promiscua homosexualidad. Destacan, en la que es la segunda película comercial del realizador manchego, las escenas en las que Almodóvar & Fabio McNamara hacen de sí mismos, como anteriormente había sucedido con Kaka de Luxe, y la interpretación que hace de *Gran Ganga* al tener que sustituir al líder de un grupo que ha sufrido un accidente. El tema no podría ser más estúpido, sobre todo por el coro que repite las palabras —en cursiva—:

Gran Ganga Gran Ganga soy de Teherán
Gran Ganga Gran Ganga él es de Teherán
calamares por aquí boquerones por allá
[...]
Lo que no da morbo
Tú sabes bien que es un estorbo

⁴¹⁰ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, min. 1:12:55.

¿Quién soy yo? ¿Adónde voy?
¿Quién es él? ¿Adónde va?⁴¹¹

Pero tiene, sin embargo, toda la fuerza transgresora del punk, cuyo mensaje depende mucho más de aspectos formales de la música tales como la actitud y la calidad acústica que de lo que realmente se dicen. De nuevo, brillan aquí el exceso y la transgresión, sobre todo a partir de la escena en la que Almodóvar, interpretándose otra vez a sí mismo —esta vez como director de fotografía— le da instrucciones precisas a McNamara, “violado” [Figura 17] por el destornillador de un sádico: «Goza, goza. Goza más. Mírale, mírale a él con ojos lúbricos. Mírale, acércate, acércate a la broca. Deseas tanto esa broca... Sí, sí, trata de lamerla»⁴¹². Y también ya al final la escena en la que Sexi y su padre parecen haber resuelto todos sus conflictos sexuales acostándose juntos cuando la llamada de la psicoanalista argentina los interrumpe [Figura 18]: «Hola, Susana, mira, perdóname que te corte, pero es que este estoy en la cama con mi padre [...] Tenías razón cuando me decías que estaba enamorada de él [...] Se acabaron los problemas de sexo en la familia»⁴¹³. Una escena final, por tanto, imposible en la que el típico retozo de dos amantes ha sido tergiversado, detournado, para dar lugar a un nuevo significado. Y es que el incesto es sin duda el primero de todos los tabúes, como lo es también el hecho de hablar de sexo con los padres, más aún en los términos y condiciones con los que en una viñeta de la «*publicité détournée*» situacionista [Figura 19] una hija le dice a su madre: «¡¡¡Ah, mami, qué bueno es hacer el amor con todos esos locos!!! Así, la secuencia de Almodócar nos recuerda nuevamente a esta intención.

En *Laberinto de pasiones*, Almodóvar se supera a sí mismo en muchos los sentidos. Brillan también el exceso y la transgresión, esos mismos personajes que son en realidad estereotipos, que se dan también a partir de la cultura marginal, de personajes maniqueos cuyos gestos son amplificadas para acercar nuevamente el lenguaje cinematográfico de Pedro Almodóvar a la estética *kitsch*. Y es que Almodóvar se encuentra todavía fuertemente influenciado por el lenguaje de los cómics en los que, para lograr comunicar —un poco como sucede en el teatro por consideración con los espectadores de las últimas filas— los rasgos deben ser

⁴¹¹ ALMODÓVAR, Pedro (1982). *Laberinto de pasiones* [DVD], Alphaville S.A, España, min. 33.

⁴¹² *Ibid.*, min. 23.

⁴¹³ *Ibid.*, min. 1:30:00.

sistemáticamente exagerados, y de ahí la irrealidad de esta primera etapa, pese al hiperrealismo, sin duda la más punk, la más experimental.

Entre tinieblas (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) son los dos últimos filmes que forman de la etapa experimental de Pedro Almodóvar. En ellas se produce el necesario distanciamiento con respecto a la Movida, si bien los protagonistas siguen siendo los personajes desclasados y un costumbrismo en el que nunca deja de comparecer lo insólito, como si lo real, un poco como sucede con el relato fantástico, no estuviera destinado sino a causar este efecto. En *Entre tinieblas*, este golpe efectista viene de la mano de la «Comunidad de las Redentoras Humilladas», un grupo de hermanas con las que la cantante estrella de un espectáculo de *varietés*, Yolanda (Cristina Sánchez), decide refugiarse tras la muerte por sobredosis de su novio. Los nombres grotescos —sor Rata de Callejón, sor Perdida, sor Estiércol y sor Víbora— tienen la función de recordarles a estas hermanas especializadas en la redención de drogadictos, prostitutas y asesinos el mundanal barro del que se procede como ser de la creación. En *Entre tinieblas*, nada es lo que parece pues, víctimas de su propia vocación de servicio, las hermanas han ido cayendo en vicios de todo tipo, y así sor Estiércol (Marisa Paredes) cocina tartas con LSD, sor Rata de Callejón (Chus Lampreave) escribe novelas de misterio bajo pseudónimo y sor Perdida (Carmen Maura) alimenta al tigre que vive enjaulado en el claustro. Con todo, de entre todos ellos, acaso el más aparatoso es la adicción a la heroína la madre superiora, sobre todo porque el programa de desintoxicación es una de las razones que justificaba la clausura de la futura redimida, que ya en la primera de sus noches se pincha con la madre superiora. El carácter subversivo de estas imágenes, en las que asistimos al pinchazo de la madre superiora después que esta proceda a arremangarse el hábito para dar con la vena [Figura 20], no tiene parangón y sin duda debía de resultar todavía impactante aún a la altura de 1983 en aquella España crecida al abrigo de la moral nacionalcatólica.

Por último, queda *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* La que es la cuarta película del realizador manchego recupera la figura del ama de casa (Carmen Maura, sin duda la musa en esta primera etapa) y se aproxima en muchos sentidos al lenguaje cinematográfico actual de Almodóvar. La carga virulenta del punk y con ella el recurso a la fácil provocación han desaparecido, junto con la música (ya al final de *Entre tinieblas*, Yolanda canta el son cubano para la fiesta de

cumpleaños de la madre superiora) sin que ello signifique la renuncia al realismo-costumbrismo que caracteriza el estilo de Almodóvar desde sus orígenes. De hecho, con este gesto se produce una suerte de compensación y los personajes parecen en realidad más verosímiles, por lo que la narrativa de Almodóvar gana espesor y profundidad. Además de fregona en sus ratos libres, Gloria, la protagonista, es «a su modo casero y socialmente aceptable una drogadicta» (*Trainspotting*) en su rutina de heroísmo cotidiano en los suburbios de Madrid. Una rutina que contrasta con la de su vecina, Cristal (Verónica Forqué), de oficio prostituta. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, hay también mucho de desviación, como en el caso del escritor que encuentra una chacha en la prostituta o ya en el del hijo de doce años de la protagonista, según lo que se deriva de la siguiente conversación, chaperó precoz:

GLORIA: ¿Crees que son horas?

HIJO: He estado haciendo los deberes con Raúl

GLORIA: Has estado acostándote con su padre, como todos los días.

HIJO: ¿Y a ti qué te importa? Soy dueño de mi cuerpo... ¿Qué hay de cena?

GLORIA: Nada, ¿qué quieres que haya? A estas horas y a fin de mes⁴¹⁴.

Pero ya estos desvíos, a nivel narratológico, no producen un nuevo significado como si ocurría al final de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* con la imagen del feliz matrimonio detournada para mostrarnos que ellos pueden ser y son de hecho mucho más perversos de lo que el punk pueda jamás serlo. Por tanto, no nos producen la misma impresión. Parece que se han convertido en estilemas del autor, o acaso es que nosotros nos hemos acostumbrado a ellos, más aún porque la técnica narrativa es ya demasiado sofisticada y los relega a un segundo plano. En cualquier caso, recuerda a la incongruencia de los sueños, a una conversación soñada por la madre como sospecha, pero no vivida, sobre todo por las escenas de cotidianidad —tender la ropa, por ejemplo— que envuelve el diálogo. Y vemos algo que ya antes en modo alguno habíamos visto: la influencia del surrealismo, en forma de fognazos que se encienden como si se trataran de mensajes subliminales apelando a relaciones metafóricas (en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, al apuntarse con la imagen del bacalao al pil-pil —el

⁴¹⁴ ALMODÓVAR, Pedro (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [DVD], Tesauro, España, min. 23:15.

plato favorito de Almodóvar— en plena ebullición al amor que se cocina entre Pepi y Bom), metonímicas (en *Laberinto de pasiones*, cuando el foco que cae sobre Riza mientras interpreta *Gran Ganga* se confunde con un sol que traslada los asombrados ojos de Sexi a una perfecta playa) e incluso a animalizaciones (caso de los rugidos con los que, en *Entre tinieblas*, sor Perdida emula a su tigre al ritmo del son cubano).



Fig. 15. Fotograma: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.



Fig. 16. Fotograma: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.



Fig. 18. Fotograma: *Laberinto de pasiones*, 1982.



Fig. 19. «iiiAh, mami, qué bueno es hacer el amor con todos esos locos!!!»



Fig. 17. Fotograma: *Laberinto de pasiones*, 1982



Fig. 20. Fotograma: *Entre tinieblas*, 1983.

6.4. «¡Ah, la cultura de la imagen!»

Entre 1976 y 1982, se asiste a la normalización de la prácticas visuales y experimentales en España. En este sentido, afirma Orihuela que «Madrid, centro neurálgico de la actividad poético experimental de los primeros años sesenta cede su lugar a la periferia, donde las conferencias, artículos en revistas, periódicos y exposiciones se multiplican»⁴¹⁵. Por otra parte, a finales de los años setenta se asiste con Brossa en Catalunya al «lanzamiento, hasta entonces insólito, de un poeta visual a las cimas del éxito público y el reconocimiento tanto del mercado

⁴¹⁵ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 43.

del arte como del mundo literario»⁴¹⁶; un lanzamiento que coincide con el fin del arte conceptual en Catalunya (1969-77) y con la llegada definitiva de ese mundo acrítico y desproblematizado identificado por Salgado con la Cultura de la Transición. En Catalunya, a principios de los años ochenta se suceden talleres de experimentación poética acaso por la canonización de quien fuera uno de los miembros fundadores de *Dau al set*, pero es también por entonces, cuando el cerco de la normalización que se estrecha sobre la poesía visual sufre un revés y, con la aparición del fanzine, se produce la esquicia, por la que escapan nuevamente flujos de deseo decodificados. Nos lo cuenta Orihuela:

A partir de 1983 la fotocopia se convierte en la principal arma faneditora, sustituyendo el ciclostil o la vietnamita, estamos en las puertas de lo que van a ser, durante los noventa, las nuevas formas de producción cultural, centradas en la construcción de sus propias estructuras, espacios y publicaciones y las nuevas formas de producción de sentido, que intentaron superar la escisión arte/vida⁴¹⁷.

El «fanzine» —término que resulta de fusionar en lengua inglesa los términos *fanatic* y *magazine*— coincide con un momento en el que hacer prensa marginal deja de ser un delito en España, y sería el medio del que se harían eco un montón de voces que tenían o creían tener algo que decir, pero no sabían cómo o por qué canal hacerlo. Como ya se ha dicho, antes de lanzarse a la música muchos de los grupos de la Movida empezaron publicando esta clase de productos culturales y, asimismo, la primera película comercial de Almodóvar llega de este lado salvaje inspirado en lo marginal, desde donde fluyen a la velocidad de la luz los afectos despertados por el grafismo genial de Carlos Sánchez Pérez (Ceesepe), quien, como afirma Dopico, se convertiría «a través de la “Cascorro Factory” en una especie de delegado en Madrid del grupo catalán de *El Rrollo*»⁴¹⁸. Ello en sus inicios, claro, porque del mundo del comix este artista polifacético como pocos no tardó demasiado en dar el «salto al mundo de la pintura para convertirse en uno de los artistas más destacados de la movida madrileña, participando en numerosas exposiciones con sus abigarradas pinturas acrílicas y convirtiéndose en el “artista revelación” de la feria de arte Arco 84»⁴¹⁹.

Ya en 1979, Ceesepe había presentado sus últimas historietas e ilustraciones en la galería Buades de Madrid, siendo aquella «la primera vez que un

⁴¹⁶ *Ibid.*, 45.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 46.

⁴¹⁸ DOPICO, 2005, *op. cit.* p. 348.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 348.

dibujante madrileño de comix se presentaba en solitario en una galería de arte»⁴²⁰. Los secretos de su técnica estuvieron desde sus inicios relacionados con la fotografía, hasta el punto de que en «Vicios modernos», *comix* que publicaría en *Star* «entre marzo y mayo de 1978» —«lo más moderno en vicios y depravación para morenos...»— el artista reconoce también en la primera página que «todos los dibujos están sacados a partir de fotos de Alberto G. Álix...»⁴²¹. Este método de trabajo puede apreciarse especialmente contrastando una de las viñetas en las que en “Vicios modernos” aparece el chulo de Lola, la camarera del club «La noche», en idéntica posición al original fotográfico [Figuras 21 y 22]. Desde aquí se desprende el estilo hiperrealista y expresivo: las líneas nítidas, perfectamente delimitadas y pintadas sobre el fondo blanco, que otorga relieve y profundidad dependiendo de la escala de negros y grises con los que los dibujos son rellenados. Después del local y los modernos que lo ocupan, mediante un *flashback* llegamos a Lola, la camarera a la que su novio vende para pagarse el vicio que sueña a su chulo convertido en mono [Figura 23]. El gran tamaño ocupado por las potentes imágenes en las que no faltan sangre, sexo y jeringuillas contrasta con sus más bien escasos bocadillos, aspecto este último —el del lenguaje— por el que Ceesepe habría sido criticado; pues como afirma Dopico, para muchos «sus historias no contaban nada, y en parte así era, ya que la literatura y el relato nunca le habían interesado mucho». De ahí que poco a poco fuera prevaleciendo en sus trabajos la imagen, hasta llegar a la fotografía, sobre todo porque para hacerse con un estilo propio y sumergir al lector en una atmósfera netamente marginal que por su forma kitsch y manierista recuerda a una especie de *dark romanticism* de la depravación y la droga, el lenguaje más bien le estorbaba. Y, sin embargo, en los cuadros de Ceesepe donde la apuesta por el realismo-costumbrismo en clave Pop-Art es bastante clara, definitivamente se ha perdido este aura.

⁴²⁰ DOPICO, 2005, *op. cit.*, p. 352.

⁴²¹ CEESEPE, «Vicios modernos», en *Star*, núm. 38, julio de 1978, p. 16.



Fig. 21. *Star*, núm. 38, 1978, p. 16.



Fig. 23. *Star*, núm. 38, 1978, p. 21.



Fig. 22. Foto de Alberto G. Álix.

Podría pensarse que el nuevo nivel de cultura cultivado exige un cambio en el orden de los temas y utillajes, pero ciertamente está también el sueño inducido de convertirse en gran artista, pues como afirma Romero: «Resulta patético pensar, por ejemplo, cómo la vitalista escena underground del cómic en Barcelona y Madrid acabó defenestrada por la aspiración inducida a Ceesepe, Mariscal, El Hortelano u Ouka Leele para convertirse en grandes artistas que dieran satisfacción al mercado»⁴²². Así, tras no saber conformarse ya con un mundo sensible de vagas y chinescas formas artísticas, el artista *underground* transfiere su arte a un mundo económicamente inteligible donde en el pesebre cultural del campo literario y artístico se sitúa en el escalón inmediatamente superior al del intelec-

⁴²² ROMERO, *op. cit.*, p. 44.

tual a la venta, y es que como este último experimenta la pulsión de amorrarse a las ubres del Estado, de lucrarse económicamente, lo cual tampoco está mal: porque pese a producirse en los años ochenta una explosión de publicaciones marginales sin precedentes, ya muchos pioneros del comix en España como el aludido Mariscal, «que se había convertido en un prestigioso diseñador»⁴²³, Nazario y los hermanos Farriol han replegado sus esfuerzos hacia otras alas del grafismo más lucrativas, claro que la larga trayectoria de estos últimos y el contexto en el que emergen no es el mismo que el de los artistas señalados por Romero, quien ve también en «la ascensión de Barceló al cielo de la documenta» en 1982 el golpe definitivo que en este contexto sufre el campo artístico⁴²⁴. Lo cierto es que para entonces los gustos y la sensibilidad del público habían cambiado, dando paso la ilusión al escepticismo en el caso de *Star* que, a pesar de llegar al filo de la nueva época atravesando por el corazón ambas escenas (1976-80), cierra sus puertas tras reconocer no estar a la altura de la nueva década prometiendo en su último número 57 de abril de 1980 volver con más y mejor: «Nuestra intención es hacer un *Star* con un formato mayor, repleto de entrevistas, reportajes y muchas, muchas fotos (¡Ah, la cultura de la imagen!)»⁴²⁵, se lamentaba el colectivo, que tras seis años de trabajo jamás regresó. En modo alguno, el espacio inmenso que deja *Star* sería ocupado por *La luna de Madrid*, donde en un artículo titulado “Madrid 1984: ¿la posmodernidad?” se afirmaba ya en su primer número que la ciudad se encuentra en condiciones de tomar la iniciativa en lo que de común que se llama vanguardia: «Madrid tiene ya algo que vender (en primer lugar su propia imagen) al resto de la península y al mundo en general»⁴²⁶. Desde sus páginas, y para darle una consistencia teórica, *La luna de Madrid* le coloca el marbete “postmoderno” a la Movida y asimila a sus intereses el rollo y el punk, que por sí solos no bastan para anexionarse la imagen de la España moderna: es necesario manipular los significados, ligarlos en el imaginario colectivo popular a aquel otro producto que suena novedosamente divertido, codificando así en un nuevo orden los nuevos flujos de deseo que ahora habrán de otorgar rédito electoral fuera y dentro. Por tanto, decir que *La luna* viene a ocupar el espacio dejado por *Star* acaso sea decir demasiado: ni los fines fueron

⁴²³ DOPICO, 2015, *op. cit.*, p. 342.

⁴²⁴ ROMERO, *op. cit.*, p. 44.

⁴²⁵ Citado en DOPICO, 2015, *op. cit.*, p. 307.

⁴²⁶ *La luna de Madrid*, núm. 1, «Madrid 1984: ¿La posmodernidad?», noviembre de 1984, p. 6.

los mismos, ni los medios, ni las ciudades de edición, ni los contenidos ni la época, fuera o no fuera aquello la tan cacareada postmodernidad; además, por si esto fuera poco, cuando el número 1 de *La luna de Madrid* vio la luz en noviembre de 1983, la cultura era ya «ese invento del gobierno» que en materia de subvenciones auguraba un futuro propicio, de modo que la nueva publicación, que recuerda en muchos aspectos a aquellos primeros diarios de metrópoli en tanto que fuente de información y entretenimiento que cubre la noticia más importante de todas —la vida moderna en la ciudad más moderna—, se suma al “rollo”, como Tierno Galván, con la segunda ola, cuando el “rollo” ya es solo ese objeto cosificado y larvado por los intereses del gobierno socialista que se hace llamar la Movida.

Por último, solo referirnos a algunas de las imágenes que caracterizan este nuevo culto referido líneas más arriba, donde destaca por derecho propio Alberto G. Álix, sin duda uno de los artistas claves de la nueva escena *underground*, tanto por el lenguaje que emplea —la fotografía— como por el contenido que vehiculan sus imágenes. El objetivo de su cámara retrata como nunca antes se había hecho, acaso porque nunca antes había existido, a una mujer nueva, empoderada, transgresora, dueña de sí misma y de su sexo, y es en todos los sentidos un acontecimiento discursivo. Este aspecto, el de empoderamiento femenino que reflejan algunos de sus trabajos, es una constante en muchas de las manifestaciones del periodo, como ya hemos visto con la propuesta de escritura de Ana Rossetti, que es para la poesía lo que Ana Curra, Olvido Gara u Ouka Lele para el pop español. Estas mujeres, aunque lejos todavía de la «mujer fálica» que irrumpe más tarde en el incesante flujo de imágenes de este virtuoso del exceso en blanco y negro, son ya el símbolo de otro tiempo. En este sentido, en la serie de fotografías “Dulce monstruo de juventud” destaca una fotografía de Ana Curra en la que la cantante de Alaska y los Pegamoides y de Parálisis Permanente es retratada frente al arrabal de una gran ciudad, endiosada su desnudez de cuero negro y botas de aguja hasta los muslos, que evoca al pasaje de la Biblia en el que el Diablo tienta a Jesús, pero en la imagen de G. Álix se invierten los valores: no hay reino ni glorias, solo la miseria del extrarradio ante cuyos desechos se yergue oximorónica la belleza de Ana Curra como símbolo de la actitud punk [Figura 24]. Asimismo, también oximorónico e ilustrativo de ese empoderamiento femenino ya aludido, es el retrato de una moderna madre que, en engalanada de fiesta, posa en el sofá junto a

una niña que llora desconsoladamente y a una perra: un único pendiente negro cuelga de la oreja de esta madre (im)posible [Figura 25]. La imagen, tomada en 1989, perteneciente a la serie «de donde no se vuelve» se titula *Tres hembras*. Así, las fotografías de García Álix van mucho más allá de lo políticamente correcto, y en su esfuerzo por mostrarnos a estas mujeres dueñas de sí mismas, que se muestran en posturas comprometidas sin ningún pudor [Figuras 26], parecen inspirarse en la artista feminista austríaca Valie Export, cuyo gesto de fotografiarse vestida de cuero con el pelo encrespado y exhibiendo su sexo a través de un costurón en su pantalón mientras su diestra sostiene una recortada en una acción titulada *Genital Panic* [Figura 27] es considerado un antecedente del punk⁴²⁷.



Fig. 24. Ana Curra en el Arrabal 1983.



Fig. 25. *Tres hembras* 1989.



Fig. 26. Ana Curra, foto de García Álix.

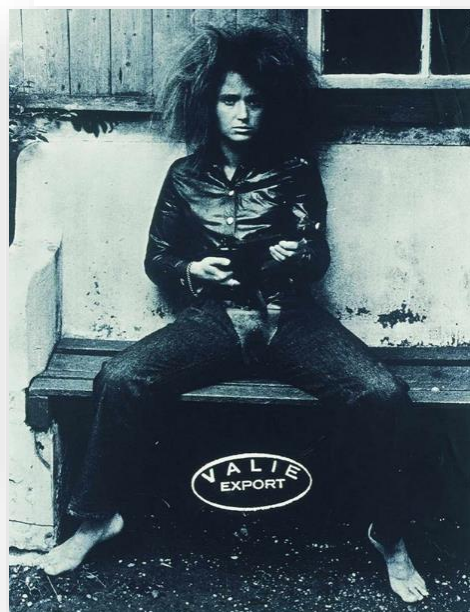


Fig. 27. *Genital Panic* de Valie Export 1969.

⁴²⁷ De «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», 2016, *op. cit.*

6.5. Viaje de vuelta del *underground* ibérico

Entre 1977 y 1986, se despliega en España una *revolución cultural* cuyo epicentro indiscutible será la ciudad de Madrid, un periodo breve pero fugaz, que arranca con la manifiesta voluntad de ingreso en la CEE y termina con el efectivo ingreso ocho años después, de modo que la Movida se consume sin llegar siquiera a una década. Entre 1977 y 1982, se asiste a la etapa más pura, creativa y netamente punk de la primera ola, que va desde la pérdida de protagonismo de Barcelona como ciudad de vanguardia hasta el triunfo del Partido Socialista por mayoría absoluta en las elecciones de 1982. Asimismo, entre 1982 y 1986, se asiste a la segunda etapa, la cosificada e instrumentalizada en lo que es un proceso paralelo de apropiación y control de todo el aparato cultural; un proceso que debe ser historiado en paralelo a la domesticación que sufren los intelectuales y artistas, y que termina con la entrada en España en la CEE en 1986 y con la muerte de Tierno Galván. No obstante en *La Movida. Una crónica de los 80*, hay a ojos de Lechado dos acontecimiento remarcables dentro de este contexto, cada uno de ellos relacionado con uno de los periodos: por un lado, el intento de golpe de Estado del 23-F en tanto que este puso en jaque no solo la entrada de España en la CEE, su reconversión en un país a la altura de los tiempos, sino también los presupuestos en los que se desarrollaba aquella fiesta apolítica y divertida; y por otro, el referéndum consultivo sobre la permanencia de España en la OTAN, con el que la joven progresía hubo de sacrificar sus expectativas libertarias —si es que todavía le quedaba alguna de ellas— por el bien tecnocrático y seguir con su fiesta bajo el amparo de una alianza militar dedicada a defender en el contexto global los intereses imperialistas de los Estados Unidos⁴²⁸.

Ya a partir de 1984, se asiste a los primeros signos de decadencia, pues para los que empezaron con el “rollo” en 1977 el futuro iba estrechando su cerco y, si no se había tenido cierto éxito, de repente urgía labrarse un futuro so pena de habitar de por vida los márgenes de la exclusión, y no: no era aquel el tiempo del hippismo, en el que muchos consiguieron vivir completamente despreocupados —compartiendo, gastando solamente en libros, con las mismas zapatillas durante cinco años—, sino otro más cruel en el que la lección nihilista y consumis-

⁴²⁸ Ver LECHADO, *op. cit.*, pp. 259-261.

ta estaba bien aprendida. En 1985, justo un año después, la emblemática sala Rockola hubo de cerrar a causa de una pelea mortal a sus puertas, *La luna de Madrid* sufría una profunda crisis y muchos miembros de su redacción (incluido Borja Casani) abandonaban la publicación, que evolucionaría en otra dirección, *La Edad de Oro* desaparecía de la programación de TVE, al tiempo que La Ley de Ondas del PSOE acababa con la experiencia de carácter libertario de las radios libres y muchas de las revistas y fanzines eran borrados del mapa⁴²⁹. Ni que decir tiene que, con la entrada en la OTAN y tras ser proyectada la imagen moderna de España en Europa, el crédito socialista que tanto se había empeinado en subvencionar la cultura había dejado de fluir. Así que lo desgarrado era en realidad todo el tejido cultural, algo muy parecido a lo que ya antes se había vivido en Barcelona. Por si todo esto no bastara, para concederle un sesgo simbólico a todos estos acontecimientos, Enrique Tierno Galván moriría justo un año después, de modo que los madrileños intuían que definitivamente algo se acababa en 1986, aunque como afirma Lechado «no estuviera muy claro el qué»⁴³⁰. Asimismo, de la «cultura *sociata* del pelotazo»⁴³¹ nace en España un nuevo culto por el dinero y desde 1985, con Carlos Solchaga como ministro de Economía y Hacienda, se siguen directrices económicas tendentes a la desregularización y a dar protagonismo económico a iniciativas privadas, políticas que bien podrían parecer incongruentes en un gobierno socialista, también consecuencia de las directrices dictadas desde la CEE, con las que España es así nivelada con respecto al frente neoliberal, fagocitado en Occidente por los gobiernos de Donald Reagan y Margaret Thatcher, que sacan músculo entre 1982 y aquel Lunes Negro de 1987 que vino a revocar un concepto tan propenso a ser reformulado como el de clase media.

Si como parece enseñar la historia, cada revolución industrial trae consigo la emergencia de una nueva clase social, no será del todo injusto que los *yuppies* sean recordados como los hijos del neoliberalismo: ellos son a la tercera revolución industrial lo que los empleados a la segunda y no obstante, en comparación con los empleados, son minoría los que al término de la jornada suelen reunirse en los locales de moda de Nueva York para mejor afirmarse los unos a los otros,

⁴²⁹ Ver LECHADO, *op. cit.*, pp. 257 y 258.

⁴³⁰ LECHADO, *op. cit.*, p. 257.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 256.

especialmente porque sólo ellos son capaces de comprender lo que se traen entre manos. Tal es el grado de especialización técnica alcanzado —gracias a la informática e incluso a internet—, que la última metamorfosis sufrida por el capital habría dado en una serie de productos intangibles e incomprensibles para la mayoría, pero que sin embargo son manejados diariamente por esta clase de trabajadores. Hombres blancos procedentes de Harvard o Yale que encarnan sólo una parte de lo que Weber llamó la «ética protestante»⁴³². La evolución del *hippie* al *yuppie* podrá parecer bastarda, pero, como afirma Deleuze, aun cuando una «catexis preconsciente revolucionaria se dirige a nuevos fines, nuevas síntesis sociales, a un nuevo poder [...] es posible que al menos una parte de la libido inconsciente continúe cargando el antiguo cuerpo, al antigua forma de poder, sus códigos y sus flujos»⁴³³, más aún en una coyuntura tan delicada como aquella a la que asistimos a mediados de los años ochenta, cuando precisamente cabe hablar de una contracatexis social revolucionaria. En cualquier caso, en contraste con el *hippie*, el *yuppie* representa el paradigma de aquellos que en los años setenta reaccionaron y se preguntaron: «Yo quiero triunfar, me niego a fracasar». [...] ¿Por qué deberíamos temerle al dinero?»⁴³⁴. Estas palabras fueron pronunciadas por Jerry Rubin, uno de los activistas sociales más importantes durante la década de los sesenta y cofundador de los *yippies*. Rubin, que en los años sesenta había quemado billetes de banco públicamente frente a Wall Street, se convertiría en *broker* y en los ochenta protagonizó junto al también cofundador de los *yippies* Abbie Hoffman, una gira-debate titulada *Yippie versus Yuppie*. Por tanto, la experiencia evolutiva del *hippie* al *yuppie* marca lo que parece ser una macrotendencia palpable en el amplio espectro cultural⁴³⁵.

También en España asistimos a esta experiencia evolutiva desde mediados de los años ochenta: Manuel Vázquez Montalbán, tras cosechar el Premio Planeta y pasar a ingresar la nómina de *El País*, parecía haberse convertido únicamente en un virtuoso de la novela negra; Pedro Almodóvar, cuyo cine pierde después de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* la virulencia punk inicial empezaba a ser

⁴³² WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ediciones Montes, 2012, Barcelona.

⁴³³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 2014, p. 358.

⁴³⁴ Citado en GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, p. 45.

⁴³⁵ Sobre este tema ver “Del *hippie* al *yuppie*”, en MERCADO, Víctor, *Contracultura y desencanto*, Libros En Su Tinta, Barcelona, 2016, pp. 59-71.

un respetable director; Alaska, símbolo del empoderamiento femenino, se había convertido en accionista en el mundo de la hostelería; y Javier Mariscal, por poner un ejemplo que traspasa desde la escena barcelonesa, había cambiado el bando del *comix* por el del diseño, convirtiéndose en uno de los individuos que más partido supo sacarle a la contracultura en España⁴³⁶. Se asiste, pues, a lo que parece ser un proceso de evolución natural, o mejor dicho: a una de sus caras, pues naturalmente no toda la cosecha libertaria y contracultural de los años setenta y ochenta evoluciona en España de la misma manera, y así unos frutos fueron recolectados y almacenados en el *establishment* mientras que otros se echaron a perder con su causa. En 1988, cuando esta evolución y el gran desencanto eran mucho más que una triste realidad sociológica que anunciaba la muerte definitiva de la contracultura, Eduardo Haro Tecglen publicó en las páginas de *El País* un artículo titulado «La generación bífida» que se hacía eco del sentir de la época en cuya dirección a muchos convenía no mirar:

La punta de la generación de quienes están por los 40 años —algo más, algo menos— se bifurca. Unos llegan al poder, otros a la muerte. Estuvieron juntos en una izquierda alegre, abierta, que se unía en las calles, en el vino, en ciertos conceptos generales de la libertad. Vivieron en las mismas comunas, salieron hacia París —o se impregnaron de él— o se fueron a Lisboa para lo de los claveles (¿se acuerdan?), compartieron los libros prohibidos, sufrieron los mismos golpes de guardias o de grupos derechistas. Ahora unos están en el poder, otros mueren [...]⁴³⁷.

Tras aludir a «la supervivencia del más fuerte» que se deriva de la teoría de Darwin, Haro Tecglen aprovechaba para subrayar en su artículo que no siempre «lo natural» tiene que redundar en «algo benéfico», pues implicar que el más fuerte porque sobrevive es el mejor, tal y como se presume desde esta ideología, resulta falaz, más aún por las revisiones que de la misma se ha hecho: «liberalismo o competencia abierta (la lucha de todos contra todos), el fascismo, el comunismo estaliniano y los libertarismos aniquiladores»⁴³⁸. Sin olvidar ya en nuestra historia más reciente la relación con el neoliberalismo de Donald Reagan, nos dirá también Haro Tecglen, que para 1991 habría perdido a cuatro de sus seis hijos: Alberto, 1987; Eduardo, 1988; Marina, 1989; y Eugenio, 1991⁴³⁹. Así, el mismo años que Haro Tecglen escribía estas palabras moría su primogénito,

⁴³⁶ Ver LECHADO, *op. cit.*, pp. 256 y 280.

⁴³⁷ HARO TECGLEN, Eduardo, «La generación bífida», *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1988, en el sitio internet https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html

⁴³⁸ *Ibíd.*

⁴³⁹ Ver FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, p. 22.

Eduardo Haro Ibars, por una sobredosis inducida por su entonces pareja Blanca Uría⁴⁴⁰, que no fue sino una manera de escapar de otro espectro aún peor, y que tendía a agravar todavía más la situación anteriormente descrita: el Sida, una verdadera epidemia que junto a la heroína habría de diezmar las filas de la resistencia, o de lo que quedaba de ella al filo de los años noventa. En 1983, el mismo año de su muerte a causa de un accidente, Ocaña estaba ya enfermo de esta enfermedad⁴⁴¹ de la que en 1991 también moriría, entre otros muchos, Eugenio Haro Ibars; víctimas todos ellos, muescas que marcan a fuego la faz irreconocible ya de una de las partes bífidas de la contracultura: aquella a la que nada le estaba reservado y que desposeída de todo no supo o no pudo o no quiso encajar con lo que venía, y prefirió hundirse en el lento suicidio de la aguja. Cruelmente para consigo, Tecglen reflexiona sobre este ala de la contracultura española y ve en su debacle las consecuencias de la educación recibida, o dicho con otras palabras: del no-educar, pues según confiesa a sus hijos él «los no-educó en libertad y cree que esa generación está “trastornada por sus propias libertades”. Piensa Haro que alguien verá en su hijo y en Blanca Uría [...] las víctimas de unos libros»⁴⁴². Así pues, cabe la hipótesis de que la ausencia del padre, tan celebrada en *El desencanto*, y que implica el límite con la introducción castrante de su significante, tenga su propio reverso en el extravío ante tanta libertad, ante tantas posibilidades en un mundo cuyo horizonte se va estrechando cada vez más hasta borrar del mapa todas las líneas de fuga. *Después de tantos años*, el filme de Ricardo Franco (1994) que es la continuación natural de todo lo que ya se insinúa en *El desencanto*, no hace sino que acordonar los límites de ese espacio: un espacio diminuto, claustrofóbico, habitado por la triste y definitiva degradación de Leopoldo María Panero. Las ruinas de los Panero, evocadas en el reencuentro entre Leopoldo y Michi, no son sino las ruinas del proyecto que fue la contracultura española, ya a mediados de los ochenta solo despojos⁴⁴³.

Una generación «“trastornada por sus propias libertades”», nos había dicho Haro Tecglen, que ve en su hijo y en la pareja de este «las víctimas de unos libros». Una idea simple, cierta, formulada aquí de forma contundente, que sin

⁴⁴⁰ Ver “La muerte (1988)”, en FERNÁNDEZ, 2015, *op. cit.*, pp. 374-379.

⁴⁴¹ Se deduce de una larga hepatitis que Ocaña no acababa de curar desde hacía ya más de un año, en NAZARIO, *op. cit.* p. 140.

⁴⁴² FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴³ FRANCO, Ricardo (1994). *Después de tantos años* [DVD: Película], Aiete Films, España, 87 min.

duda inspira en modo alguno la metodología de trabajo empleada por Germán Labrador en *Culpables por la literatura*: «estudiar una comunidad a partir de los entornos textuales que la conforman»⁴⁴⁴. Debería esto sonarnos ya puesto que tanto el título secreto de su texto —*imaginación política y contracultura en la tradición española (1976-1986)*— como la idea de «generación bífida» que lo estructura mucho es lo que le deben a la simple verdad de Haro Tecglen. En este sentido, Labrador ha ido más allá al conseguir objetivar de forma sistemática el mapa de la Cultura de la Transición bajo la fórmula bífida: «unos están en el poder, otros mueren»⁴⁴⁵. Una realidad ya ineludible en 1986, cuando Madrid se apaga, pero no sin antes producir un nuevo chispazo que augura otro viaje del *underground* ibérico con la proclamación de Barcelona en 1987 como ciudad olímpica.

⁴⁴⁴ LABRADOR, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁴⁵ Del sitio internet https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html

La subcultura *electrónica*: Barcelona (1994-2006)

Si algo hemos hecho hasta ahora al aproximarnos a cada uno de los periodos historiados a fin de establecer un sistema de relaciones homogéneas, es tratar de acotar el terreno común temporal, local o social, del que las artes se alimentan entre sí, dando lugar a una red de causalidad que permita objetivar el campo literario y artístico. Así, en la «década prodigiosa de las izquierdas» (1966-1976), también denominada la «década del nosotros», se afirma la cultura propia de toda una generación que discurre optimista en los márgenes de la cultura oficial levantando la piel muerta del franquismo. En las carnes desnudas de ese cuerpo acerado se desdibuja el poder, pérdida ya toda hegemonía, mientras frente al ojo público se desmoronan los últimos mitos del franquismo y toda la producción cultural y social se oriente en una (contra)dirección. Posteriormente, con el resurgir de Madrid, se asiste a la disolución de este periodo en la llamada «década del yo»; una época (1978-1988) en la que ya no hay lugar para las grandes utopías o ideales, una época sin épica, porque el gobierno hace discurrir la cultura entre sus márgenes y porque ya solo es posible la lucha por la hegemonía cultural.

Muchos trataron de salvar la distancia que recorre este vacío hablando, y mucho, de posmodernidad. Pero, en cualquier caso, la abolición de la «distancia crítica» de la que nos habla Jameson comienza cuando termina la guerra cultural y el contraste *reaccionario-revolucionario* queda diluido en la solución inocua que es la cultura post-68, lo que no se da en España hasta bien entrados los años noventa, esto es, con diez años de retraso con respecto al resto de Occidente: exactamente los casi diez años que separan *Menos que cero* de Brett Easton Ellis

(Anagrama, 1987) de *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas (Destino, 1994). En 1992, cuando se estaban celebrando los Juegos Olímpicos de Barcelona y un jovencísimo Mañas empezó a escribir la que sería su primera novela, de lo que fuera la etapa anterior ya solo queda el agrio reproche generacional:

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentayochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época⁴⁴⁶.

En 1992, por tanto, solo cabe hablar de un importante «contracatexis» — retiro de líbido— del campo social revolucionario «en provecho de una institución revolucionaria del propio deseo»⁴⁴⁷, que, a causa de la ausencia de síntesis conectiva o de valores fuertes capaces de encauzar los flujos, se vuelve hacia el «cuerpo sin órganos». No existirá ya pues máquina revolucionaria que conecte el flujo del deseo a su hacer maquínico, y aunque el gesto, la actitud a adoptar por los jóvenes representados en *Historias del Kronen* sigue siendo subcultural, se sabe de sobra que la rebeldía es ya solo «simulacro». Y por eso, en parte, Carlos desprecia a la generación de sus padres. No sabemos si el padre de Carlos acaso hizo alguna vez revolución. Pero si así fuera pertenecería a la estirpe de los más fuertes, la de los adaptados, y no a esa otra parte del cuerpo bífido de su generación que se hunde en el barro siguiendo la misma trayectoria descendente ya iniciada casi una década antes, solo que ahora, camino de los cincuenta, ese lado del desencanto cronificado arrastra aún si cabe más lenta y patéticamente sus pasos: «Duermen en los bancos. No pueden ni adaptarse al Plan de Empleo Juvenil», afirmaba en 1988 Haro Tecglen, de modo que de un tiempo a esta parte tal situación no ha hecho sino agravarse. Fue en un banco precisamente, y el mismo año de 1994 en que se estrenó *Después de tantos años*, donde fue hallado por una patrulla el cadáver de Pau Maragall (Malvido), otro superviviente que recibía por aquellos días un tratamiento de desintoxicación y que así como tantos abandonaba, siendo su cadáver motivo de chantaje para su familia, que quiso enmascarar la sordidez de aquella muerte cambiando el banco de las Ramblas por una pensión⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ MAÑAS, José Ángel, *Historias del Kronen*, Destino, Barcelona, 1994, p. 67.

⁴⁴⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴⁸ Ver NAZARIO, 2006, *op. cit.*, p. 130.

El marxismo o la revolución, metarrelatos cuya muerte nos sitúa propiamente frente al horizonte posmoderno, se corresponde con esa pérdida de narratividad de la que habla Lyotard en *La condición posmoderna*: «La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros y el gran propósito»; pérdida que, no obstante, «se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*»⁴⁴⁹. Por ejemplo, se podría tratar de asimilar las subculturas posmodernas a las subculturas juveniles de posguerra y, sin embargo, el término subcultura ya no designa a los integrantes de las bandas juveniles en la Inglaterra de posguerra, o al menos no desde las condiciones de positividad de las que parten los trabajos de Stuart Hall y Tony Jefferson, ya que estos críticos lograron objetivar de forma homogénea a una serie de individuos en base a condiciones socioeconómicas y de clase social. Así, en el contexto posmoderno las subculturas ya no pivotan entorno a las voces del proletariado y para promover un cambio social radical. Por tanto, aunque los avances del grupo de Birmingham puedan servir de andamiaje, en adelante la noción de subcultura no puede ser marxista ni fundarse únicamente en distinciones de clase. Por esta falta de conciencia, las subculturas posmodernas se encuentran poco cohesionadas y nunca llega a encontrarse a través de ellas un sentido individual para la construcción de la identidad, lo que supondría en modo alguno la superación del denominado por David Muggleton «“postmodern hyper-individualism”»⁴⁵⁰.

Las subculturas juveniles posmodernas se hacen eco de la heterogeneidad escindida de los lenguajes culturales, debido a la pérdida de narratividad, dando lugar a una serie de experiencias individuales que acentúan las diferencias con respecto a la homogeneidad galvanizante de la cultura oficial y una “normalidad” parental que, para afirmar la propia subjetividad, debe ser negada. Como afirma Guattari, en este sentido la cultura del rock desempeña un papel fundamental: «el papel de una especie de culto iniciático que confiere una pseudo-identidad cultural a masas considerables de jóvenes, y les permite establecer para sí un mí-

⁴⁴⁹ LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 9.

⁴⁵⁰ CORBALÁN, Ana, «Subculturas jóvenes posmodernas: *Historias del Kronen* como medio de escape y resistencia», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas, revista de la Cátedra Miguel De- libes*, núm. 5, 2007, p. 198.

nimo de territorios existenciales»⁴⁵¹. El modelo subcultural posmoderno, además de por esta «especie de culto iniciático», puede clasificarse según Muggleton «por su multiplicidad y fluidez, por su heterogeneidad estilística, por la ausencia de un compromiso social, por sus sentimientos apolíticos, por su falta de autenticidad, por su admiración hacia el cine y la televisión y por integrar en la subcultura a individuos marcadamente consumistas»⁴⁵². Pero sin duda es el rock el aspecto más importante en la hoja de ruta de la “generación Kronen”, término acuñado por el sociólogo Luis Mancha para referirse a quienes siguen la estela de Mañas y su *Historias del Kronen*⁴⁵³. Los primeros pasos de esta generación se relacionan muy estrechamente con la estética rockera, puesto que las referencias musicales en *Historias del Kronen* no escasean (Nirvana, Red Hot Chili Peppers, Ramones, entre otros). Asimismo, hay que decir que varios años antes de la publicación de *Historias del Kronen* ya habían visto la luz de un campo literario ansioso de novedades *Lo peor de todo* (Debate, 1992), de un tal Jorge Loriga que firmaba como Ray. En la contraportada del libro, publicado en Debate no sin cierta repercusión mediática, podía leerse que por fin se novelaba una juventud que no era la del 68. Otra de las novedades, también del mismo autor, que sigue el comienzo de esta historia es *Héroes* (Plaza & Janés, 1993), donde Loriga, cerveza en mano de anillos aparatosos, nos mira melencólico desde el fondo gris de su atuendo rockero, en la que sin duda ha sido una de las portadas más emblemáticas de dicha generación. En la contracubierta puede leerse: «El mayor encanto de esta novela consiste en el carácter anárquico de su prosa, heredera de la poesía del *rock and roll* y situada en las antípodas de toda literatura correcta y descartable»⁴⁵⁴. El propio Loriga ha reconocido que la editorial se empeñó en poner su foto en la portada, algo que no le entusiasmaba; pero todo apuntaba a «un supuesto “mercado juvenil del libro” y se trataba de vender como si de un disco se tratase»⁴⁵⁵. En cualquier caso, para algún escritor que ocupa un posicionamiento heterónimo al de la nueva generación, el acercamiento de esta última a la litera-

⁴⁵¹ Citado en PUIG, Luis; TALENS, Genaro, «Los motivos del rock. La propuesta sonora de Santiago Auserón», en Luis Puig y Genaro Talens, *Canciones de Radio Futura*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 8.

⁴⁵² Citado en CORBALÁN, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁵³ El concepto fue acuñado a raíz de la novela *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas, por el sociólogo Luis Mancha y es conmutable por el de Generación X. Ver MANCHA, Luis, *Generación Kronen*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2006.

⁴⁵⁴ LORIGA, Ray, *Héroes*, Plaza & Janés, Barcelona, 1997.

⁴⁵⁵ El entrecomillado es de MANCHA, *op. cit.*, p. 12.

tura no está motivado por sacar textos buenos, sino por el «afán por convertirse en una estrella del *rock and roll*»⁴⁵⁶. Y es que está claro que muchos autores literarios se habrían decantado por esta opción de haber existido tan noble industria cultural en su tiempo. La parodia de este hecho es llevada a cabo en un filme protagonizada por Jonathan Ryes Mayer y Ewan McGregor, *Velvet Goldmine*, en el que *el niño* Oscar Wilde, al ser interrogado por un maestro de primaria junto a otros compañeros que van respondiendo con profesiones mucho más prosaicas, responde, con un candor infantil que no es sino el reverso del afectado narcisismo que caracteriza la figura del dandi escritor: «*I want to be a pop idol*»⁴⁵⁷.

La joven narrativa española no es un acontecimiento literario aislado en el panorama internacional. Se ha hablado, líneas más arriba, de *Menos que cero*, la novela homónima de *Historias del Kronen* del norteamericano Brett Easton Ellis, uno de los novelistas más populares de su generación junto a Chuck Palahniuk — *El club de la lucha* (Muchnik, 1999)—, el escocés Irvine Welsh —*Traispotting* (Anagrama, 2002) y *Acid House* (Anagrama, 1997)— y el canadiense Douglas Coupland, quien habría popularizado el término «Generación X» en 1991 con su novela *Generación X* (Ediciones B, 1998). Todas ellas comparten un universo similar: drogas, marginación, críticas al materialismo de Occidente, agresividad (auto)destructiva que se afirma en la ira y los postulados nihilistas del ambiente punk-rock, crisis de valores suscitadas por cambios culturales que penetran de modo creciente aunque desigual en la clase media, etc. Por supuesto, la técnica empleada, influenciada por el cine y la televisión, es el realismo, en una coyuntura en que la poesía ya se ha replegado sobre ese ala formalmente más conservadora que es la de la poesía intimista o de la experiencia, sintonizando en España con la Generación del 50. De hecho, muchas de las novelas de los autores citados serían llevadas a la gran pantalla, como ocurre en España con *Historias del Kronen*, *Lo peor de todo*, *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla (Ediciones B, 1996) y *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarría (Círculo de Lectores, 1997)⁴⁵⁸.

En este contexto, y a fin de atender a las necesidades de un aparato cultural que exige su propia renovación, surge en nuestro país la joven narrativa española

⁴⁵⁶ Citado en MANCHA, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵⁷ HAYNES, Todd (1998). *Velvet Goldmine* [DVD: Película], Goldwyn Films, EEUA., min. 02:35-02:50.

⁴⁵⁸ Ver *Historias del Kronen* (Armendáriz, 1995), *La pistola de mi hermano* (Loriga, 1997), *Nadie conoce a nadie* (Gil, 1999) *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Santesmases, 2001).

de los años noventa, como ya antes había ocurrido en los años setenta y ochenta. Para introducirse en el campo literario, copado por lo demás por los exponentes de la primera narrativa joven (la de los setenta: Álvaro Pombo, Merino, Millás, Luis Mateo Díez, Tusquets, Lourdes Ortiz), los recién llegados no obstante no van a necesitar padrino, ya que es la industria cultural de su tiempo la que los reclama en lo que es su proceso natural de funcionamiento⁴⁵⁹. Ya se ha aludido en otro lugar a esta lógica de funcionamiento del campo al presentar la figura de Carlos Barral. De ahí que promocionar a una generación con anterioridad a la aparición pública de muchos de sus autores —«como propuesta de futuro en vez de como selección sobre el trabajo realizado con anterioridad»— sea ya a la altura del año 1990 una estrategia comercial bastante extendida. No es casual, por tanto, que la aparición en la esfera pública de muchos de los autores de la Generación X esté relacionada con la obtención de un premio literario de prestigio. Ocurre exactamente así con un inédito y jovencísimo José Ángel Mañas (veintitrés años) y su *Historias del Kronen*, que en 1994 quedó finalista del Premio Nadal. Ganó *Azul* de Rosa Regás, quedando Mañas después de *Nada* de Carmen Laforet (veinticuatro años) como el finalista más joven, pero tal fue la repercusión mediática de la obra que hoy en día muchos todavía lo recuerdan ganador. Y no es para menos, puesto que *Historias del Kronen*, al tiempo que cosechaba los elogios de críticos prestigiosos como Rafael Conte, quien saludó la novela en las páginas del *ABC Cultural* como el nuevo *Jarama*⁴⁶⁰, descubrió que existía toda una juventud ávida por identificarse en los escenarios que poblaban sus páginas. De ahí que tras el fenómeno Kronen fueran emergiendo otros autores: en 1996, Juan Bonilla, un jerezano no del todo inédito (treinta años) que se ha convertido por derecho propio en el valor firme de su generación, recibía de Ediciones B un adelanto supuestamente astronómico por su primera novela, *Nadie conoce a nadie* (Ediciones B, 1996); en 1997, aparece *Las Páginas amarillas* (Lengua de Trapo, 1997), una antología de treinta y ocho relatos de autores nacidos entre 1960 y 1971; y ya por último, en 1998, *Beatriz y los cuerpos celestes*, una novela de Lucía Etxebarria (treinta y un años), que según *El País* «trata de la iniciación sexual» e «incluye

⁴⁵⁹ Ver MANCHA, *op. cit.*, pp. 25 y 26.

⁴⁶⁰ Ver MANCHA, *op. cit.*, p. 32.

relaciones lésbicas con Madrid de fondo»⁴⁶¹, consigue hacerse finalmente con el Nadal. Licenciada en filología inglesa, la autora, que había recibido el apoyo de Ana María Matute con su primera novela —*Amor, curiosidad, prozac y dudas*—, tenía también a sus espaldas una biografía del cantante de Nirvana Kurt Cobain —*La historia de Kurt y Courtney* de 1996— y acudió a recoger el galardón vestida de rojo y luciendo un tatuaje en su hombro.

Es imposible no relacionar el éxito editorial de la joven narrativa española de los noventa con el cambio de paradigma que Hans-Robert Jauss introduce con su *Estética de la Recepción*. En la séptima y última de las tesis de 1967, que fueron publicadas con el título *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, y que han sido consideradas como el manifiesto o acta de fundación de la *Estética de la Recepción*, Jauss reconoce la relación entre literatura y sociedad en cuanto que la literatura ofrece una imagen de la realidad social, pero a sus ojos la función social de la literatura en su expresión más «genuina» no se mide, como sucedía con el marxismo clásico, por la capacidad para representar la realidad social —imagen sujeta a lo contingente del ángulo del que se mira—, sino por la capacidad para crear un efecto sobre la sociedad⁴⁶². Tal efecto dependerá de si en el momento de la recepción, la obra en cuestión es capaz de sintonizar con la «praxis vital» de los individuos, de modo que trascienda la mera experiencia literaria. Nos lo explica Jauss en el siguiente fragmento:

La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social⁴⁶³.

Por tanto, la literatura cumple una función social cuando llega a trascender el horizonte de expectativas propio de lo estrictamente literario para integrarse en el horizonte de expectativas de la praxis cotidiana o vital, lo que nos conduce a un tercer horizonte más allá del concepto de «fusión de horizontes» introducido por Gadamer: un horizonte extraliterario condicionado por nuestros intereses, experiencias, circunstancias vitales y biografía, que Jauss llama el «hori-

⁴⁶¹ MORET, Xavier, «La joven Lucía Etxebarria recibe el Nadal con una novela que trata de la iniciación sexual», *El País*, Madrid, 7 de enero de 1998, o en sitio internet: https://elpais.com/diario/1998/01/07/cultura/884127601_850215.html

⁴⁶² Ver “Segunda conferencia. La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma. (Robert Hans Jauss)”, en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, México DF., 2007, pp. 31-48.

⁴⁶³ Citado en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 45.

zonte del mundo de la vida”»⁴⁶⁴, y que sirve como anclaje, como marco de referencia desde el que leer(se). Dicho esto, es imposible desligar este tercer horizonte descrito por Jauss del mercado, pues el reconocimiento de la dominancia de un horizonte en concreto desvelado como demanda tiene poder suficiente como para condicionar la producción cultural, por lo que no será de extrañar que en un periodo concreto como son los años noventa el mundo editorial se volcara con una narrativa joven identificada además con «lo novedoso», cuyo agente incansable, como ya se dijo en otro lugar, es «la moda». Así por ejemplo, en *Historias del Kronen*, se objetiva el cambio cultural con respecto a los ochenta, de modo que esta novela que pasaba de mano en mano —y que vio en siete meses su séptima edición— llega a satisfacer con su brillo las imágenes producidas por el inconsciente colectivo convirtiéndose en objeto de deseo. Era aquella la España trasnochada de la “Ruta Destroy” o “Ruta del Bakalao” donde cambian el tipo de drogas; la de los macroconciertos y las macrodiscotecas, donde se renueva el cine (Iciar Bollain, Álex de la Iglesia, Medem) y surgen discográficas independientes (Subterfuge y Elefant), el *grunge* y el *indie*, de la mano de grupos como Nirvana y Los Planetas, cuando la violencia *skinhead* y los *psychokillers* todavía nos aterran. Por su parte, *Beatriz y los cuerpos celestes*, que arranca con un correlato objetivo presuntuoso, de espacios siderales de soledad y desamor, se sirve de la subcultura gay, de los locales «de ambiente»⁴⁶⁵ del moderno Edimburgo de los noventa que toma como escenario *Trainspotting*⁴⁶⁶, para presentarnos, si cabe, una imagen aún más sofisticada de la protagonista narradora de la obra:

aquella conragación de petardas y marimachos que consumían comida macrobiótica y bebidas inteligentes, que llevaban el pelo rapado al uno y teñido con peróxido, que vestían camisetas de talla infantil y chaquetones de peluche y zapatillas de jugador de fútbol búlgaro, que se anillaban hasta la mortificación, que hacían exagerados esfuerzos por mostrarse originales y distintos cuando en realidad se parecían tanto los unos a los otros. Quizá se veían como un cuerpo de combate, la avanzadilla de lo chic y lo moderno, y por eso se empeñaban en lucir un uniforme⁴⁶⁷.

Otra novela de los años noventa también vinculada a la literatura juvenil y al realismo sucio, pero de escasa repercusión mediática, que empieza con un frase imposible de olvidar —«Empecé a escribir cuando alguien me hizo daño y dejé de

⁴⁶⁴ El entrecomillado es de SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 46 y 47.

⁴⁶⁵ ETXEBARRÍA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Destino, Barcelona, 1998, p. 39.

⁴⁶⁶ BOYLE, Danny (1996). *Trainspotting* [DVD: Película], Mutual Film Company, Polygram Films, Reino Unido, 90 min.

⁴⁶⁷ ETXEBARRÍA, *op. cit.*, p. 43.

beber cuando Bukowski murió»⁴⁶⁸—, es *Extrañas criaturas* de Jo Alexander. En ella, Fiona, *alter ego* de esta barcelonesa inédita de raza negra de apenas veinte años, nos habla de drogas, de alcohol, de las tentaciones de la bisexualidad y de su relación con Leroy, el líder de un supuesto movimiento *underground*, que se inspira en la figura de DJ Sideral (Aleix Verges). Publicada en Mondadori, la novela quedó restringida a un reducido círculo de modernos, con no demasiada buena fortuna para su autora, pues muchos de aquellos *indie kids* se reconocieron de forma viscerrealista en sus páginas con las consecuencias que ello suele traer en los círculos pequeños. Con todo, es la única novela que habla, aunque sea de forma velada, del club Nitsa de Barcelona, clave al importar las nuevas tendencias musicales internacionales que harían que Barcelona volviera a ser a finales de los años noventa la indiscutible protagonista cultural, como se verá enseguida.

Qué duda cabe de que el éxito de estos textos se debe en gran medida a su fusión con el «horizonte del mundo de la vida» posmoderno. Fusión por la que resultan interesantes desde el punto de vista *sociológico*, pero no *literario*: puesto que, una vez ha desaparecido el horizonte de expectativas con respecto al cual se alineaban, quedan desposeídos de buena parte de su valor, como esos fósiles que sirven a la paleontología como memoria de organismo pretéritos. Como ya se ha dicho más arriba, la función social de la literatura en su expresión más «genuina» se mide por la capacidad para crear un efecto sobre la sociedad; de ahí que la clase de temas que sean capaces de crear tal golpe de efecto al entrar en sintonía con el «horizonte del mundo de la vida» deban ser considerados como asunto de interés social. Dentro de esta lógica, la vinculación con lo *comercial* de la sociología y de la Estética de la Recepción se desprende del hecho de que ambas teorías estudian fenómenos de carácter novedoso que afectan a capas sociales lo suficientemente amplias. Afirma Mancha que «el punto de vista “sociológico”, próximo al espacio comercial, se construye en oposición a la perspectiva literaria. Así lo sociológico parece aludir a un tiempo presente, cotidiano, actual, que se desvanece»⁴⁶⁹. Por eso, la literatura juvenil de los noventa, «vinculada al realismo sucio, al *rock and roll* y a las *road movies*, era considerada una propuesta comercial, ya que venía precedida del éxito que comenzó con Ray Loriga y se consolidó con José Ángel

⁴⁶⁸ ALEXANDER, JO, *Extrañas criaturas*, Mondadori, Barcelona, 1998, p. 7.

⁴⁶⁹ El entrecomillado es de MANCHA, *op. cit.*, p. 51.

Mañas»⁴⁷⁰. Como tal, no estaba destinado a perdurar; y si lo hace, como de hecho ha sucedido con *Historias del Kronen*, es solo por motivos sociológicos, y en tanto que el horizonte en que se inscribe nos siga suscitando interés, pero no estrictamente literarios. Resulta aparentemente contradictoria la vinculación con lo *comercial* de unos textos identificados con el carácter moderno de los tiempos, pero por poco que pensemos nos daremos cuenta de que lo *comercial* no reside en los temas sino en los procedimientos de utillaje. Muy próximo al periodismo, en cuanto que lo que busca son más acontecimientos, los procedimientos de la narrativa de los noventa se afirman en las convenciones del realismo decimonónico y en una representación de la realidad lineal, tomando de aquellos personajes, situaciones y ambientes; pero precisamente, su identificación con formas que ya habían demostrado su éxito en el pasado junto a una coyuntura más que positiva para su recepción, es lo que los sitúa en un paradigma *comercial*, que comparten con el *bestseller*⁴⁷¹.

En contraste, el punto de vista *literario* nos habla de unos textos cuyo valor se construye en base a la adquisición de un beneficio a largo plazo; y de ahí que estén destinados a perdurar, dado que su recepción no está ligada a un horizonte de expectativas concreto —o por lo menos no en la misma medida en que lo hacen los textos de la generación X—. Por otra parte, con respecto a los procedimientos de creación, desechan los utillajes del realismo decimonónico, útiles frente a un horizonte en el que triunfan el psicologismo y el positivismo, pero insuficientes a la hora de objetivar la realidad del siglo XX. Asimismo, el punto de vista *literario* se pliega únicamente sobre el propio texto y no requiere de aproximación alguna que guarde relación con las formas de exterioridad. Con ello denotan un mundo interior y son por lo demás difíciles, característica relacionada con la creatividad muy importante en el mundo espectacular posmoderno, y, a su vez, con la idea de «riesgo» y «compromiso»; algo que prima especialmente el editor independiente y/o literario, que no se debe a nada más que al texto literario porque ha decidido hacer valer «un criterio de excelencia literario» por encima de «una oportunidad de mercado»⁴⁷². No es casual, por tanto, que la suerte de Ediciones Destino, a dos años de la publicación de *Historias del Kronen*, corriera en para-

⁴⁷⁰ MANCHA, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷¹ Ver “Frente a la lógica comercial” y “Estructura y lenguaje, un mundo frente al mundo”, en MANCHA *op. cit.*, pp. 27-31 y pp. 61-70.

⁴⁷² MANCHA *op. cit.*, p. 32.

lelo a la joven narrativa de los noventa, pues si en un principio al descubrir jóvenes talentos la casa editora volvía a investirse de aquel capital simbólico que la había caracterizado desde sus orígenes, con la desaparición del horizonte concreto que alumbró aquellas obras todos los actores del campo social se habrían visto afectados.

En definitiva, la joven narrativa española de los noventa se relaciona muy estrechamente con lo comercial, no tanto por sus temas como por su utillaje y por sus canales de difusión-publicación. Su eclosión se vincula con la necesidad de atender a las necesidades de un aparato cultural que a la altura de 1990 exigía su propia renovación, y con un horizonte concreto —el «horizonte del mundo y de la vida» posmoderno (llámese *demanda*)—, en que tienen especial relevancia las subculturas juveniles posmodernas. Por un lado, el éxito de estos autores depende de sus propiedades sociales —subculturales—, gracias a las cuales es posible conectar con un mayor número de lectores según el horizonte del autor y el del lector se funden en una esfera ideal. Por otro lado, como ya había ocurrido antes, se da también la creación de una etiqueta generacional que viene a saciar la sed de novedades: la expectación que había entonces porque algo sucediera, pese a que nuevamente la discusión sería llevada al terreno de los *nombres* en lugar de centrarse en analizar unas *propuestas de escritura* que, más allá del cliché de realismo sucio, en ocasiones tenían en común bastante poco.

7.1 El «giro electrónico»

Sin duda alguna, la nominación olímpica de la ciudad de Barcelona aquel 1987 en el que aparecía el segundo *Ajoblanco* al abrigo de este contexto, con los festivos saltos de Pasqual Maragall en las fuentes de Montjuïc —exactamente diez años después de que Barcelona dejara de ser la capital cultural del mundo hispano—, marca un hito que prepara la vuelta del *underground* ibérico en el contexto de recuperación del protagonismo cultural de Catalunya. En un momento en el cual la poesía intimista o de la experiencia y el neorrealismo de la “generación Kronen” se habían convertido en las tendencias dominantes, tiene lugar en el mundo de la música un acontecimiento discursivo de gran calado que terminará por afectar el campo literario español en general. Y es que la cita olímpica de 1992,

con su aporte adicional de casi 13.000 millones de euros, fue el motor para transformar la ciudad y relanzar la imagen de una España moderna como anteriormente se había hecho con la Movida. Con la resaca post-olímpica, que sucedió a la gran noche estelar en que Barcelona se convirtió por un instante en el centro del mundo, se vivía la sensación de haber llegado muy lejos. Una sensación no exenta, sin embargo, de un fuerte componente narcisista que insistía en creer que los objetivos de las cámaras seguían apuntándonos aunque estas se hubieran marchado. Quedaban unas estructuras y canales pero sin flujos continuos. La ciudad, a la deriva, parecía haberse quedado sin voz y a la idiosincrasia de su carácter mediterráneo se adhería el vacío de poder resultante⁴⁷³. Para Gabi Ruiz, ese vacío de poder, junto a la imagen de cierta libertad que se proyectaba desde Barcelona en un intento de vender junto a su mediterraneidad que era una ciudad abierta, y por tanto abierta a las nuevas tendencias, sería «nuestro mejor *flyer*»⁴⁷⁴: la clave a la hora de explicar la aparición de nuevos lenguajes culturales y formas de comunicar que apuntan a la fase embrionaria de una nueva escena *underground* a partir de 1994.

Todo empieza con la crisis de Don Chufo (1972-1991), una discoteca situada en la Plaza Joan Llongueres, cerca del Turo Park, que fue la cuna del humor hasta el punto de que la entrada en Madrid quedaba supeditada a haber triunfado en este local de la zona alta de Barcelona. Por allí pasaron (se cuenta en el documental, sobre una base de minimal *techno* que contrasta anacrónicamente con el repertorio de nombres y grupos jugando un importante papel narratológico) Julio Iglesias, Diango, Lola Flores, Rocío Jurado, Carmen Sevilla, Rafael, además de grupos como Los Sirex y Los Mustang, entre otros. También de entonces es la pista giratoria que ya forma parte de la leyenda: una pista a piezas, súperplateada y brillante, que se tuvo que ir a soldar directamente a la discoteca y que, fijada sobre el eje de un tren en medio de la discoteca, se convertiría en el elemento más característico de la sala para varias generaciones, que van desde aquella primera y bocacciana, hasta esta última, cuyos protagonistas muy pronto van a encargarse de llevar a cabo una revolución que cambiará por completo la cultura del *clubbing*

⁴⁷³ Esta afirmación y otras muchas del presente epígrafe han sido extraídas de lo expuesto en las entrevistas que protagonizan el documental dirigido por JULIA RICH, Àlex (2013). *Nitsa 94/96. El giro electrónico* [Documental], Igloo Films, España, que también puede verse completo en el sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=RNm6XiRfU2Y> (Consultado: 6/8/2022)

⁴⁷⁴ *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, min. 20.

en España. Pero para que ello sucediera Don Chufo tuvo que pasar a mejor vida en 1991 y luego transformarse en una sociedad (Nit Societat Anònima, y de ahí Nitsa) que atravesó toda clase de dificultades hasta que en 1994 Gabi Ruiz y Sonia Saura, entonces propietarios de Comunicué (especializado en conciertos de pop, *indie* y rock), decidieron ponerse al mando con la intención de crear un local de *indie* pop en Barcelona ocupando solo la parte de abajo, mientras que la de arriba quedaba relegada a gente del teatro, del cine y de la radio que, a imagen y semejanza de «Constantino Romero», bailaba música salsa. Parafraseando a Malvido, así es cómo empieza, señoras y señores, la historia de un nuevo capítulo del *underground* ibérico —acaso el último—, o lo que es lo mismo: la historia del Nitsa, cuando con veintipocos años, renunciando en modo alguno a sus orígenes, a lo que más le gustaba, Gabi Ruiz y Sonia Saura, lejos del formato Comunicué y de sus presupuestos iniciales empezarían a permitir que, tras los conciertos de música pop, una serie de jóvenes inquietos hicieran gala de sus habilidades como pinchadiscos, o que por lo menos lo intentaran, en un gesto visionario que daría lugar en el mundo de la música a una interesante etapa experimental.

En este sentido, Aleix Verges (1973-2006), quien era hijo de un prestigioso ginecólogo, sería como *disc-jockey* un fichaje estelar. Pese a que cuando fichó por el Nitsa apenas tenía veintiún años, fue el auténtico eclosionador del rollo, el catalizador de tendencias. Acerca de su carisma y leyenda corren ríos de tinta, véase si no la biografía que le dedica uno de sus amigos⁴⁷⁵. Lo cierto, según recuerda Gabi Ruiz no sin cierta frustración, es que a las tres semanas de ponerse a pinchar en la cabina del Nitsa, más adecuada para un técnico de sonido que para un *disc-jockey*, las sesiones de música electrónica empiezan a cobrar más importancia que los conciertos de *indie* rock. Como afirma Abel Suárez (DJ Coco), «muchacha gente piensa que el Nitsa fue muy guay porque de repente descubrimos la electrónica, pero es que la descubrimos todos a la vez: la descubrieron los clientes, la descubrió la gente que programaba y la descubrieron los *disc-jockeys*, casi»⁴⁷⁶. Por otra parte, también Ángel Molina (DJ) se refiere a esta cuestión: «Todos aprendíamos y todos aprendíamos al mismo ritmo porque en este país básicamente en cultura de club éramos vírgenes»⁴⁷⁷. Para Gabi Ruiz, hay un momento

⁴⁷⁵ Ver CASTELLS, Héctor, *Sideral. Estrella fugada*, Contraediciones, Barcelona, 2013, p. 216.

⁴⁷⁶ *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, min. 9:38.

⁴⁷⁷ *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, min. 9:48.

en que todo pareció cambiar, cuando habiendo terminado uno de los conciertos reparó en una larga cola de fieles que aguardaban a entrar en el Nitsa para ver pinchar a Aleix Verges.

La música por venir surge de una mutación del pop, y es que cuando el pop muta y muta hacia la electrónica, lo hacen también todos los *indie kids*, que son los que hacen realmente que el Nitsa funcione: gente cuyos gustos musicales pasan por grupos de pop y de rock como My Bloody Valentine, Stone Roses, Primal Scream; grupos que se identifican con el genuino sonido de Manchester, que toman drogas de diseño, van a clubs como The Hacienda; ese gran club al que intentaría emular el Nitsa desde Barcelona, donde confluyen la *new wave*, el *indie* y la música bailable, y que era en los años noventa el más famoso del mundo. Otro de los referentes del prestigioso club de Manchester sería la música *Acid house*, que nace en la ciudad de Chicago ligada al sintetizador Roland TB-303 y al consumo de drogas de síntesis, a cuyos efectos alude el «Smiley». Su desarrollo en Inglaterra, antes de llegar a The Hacienda en 1988, pasa por el club Shoom de Londres, cuya apertura un año antes había sido relacionada con el surgimiento de un rollo pacifista y hedonista llamado «Segundo Verano del Amor» por alusión al «Verano del Amor» que tuvo lugar en San Francisco en 1967. Asimismo, el movimiento *Acid house* se relaciona en Londres con el fenómeno *rave*, pero donde se produce el trasvase entre el pop y el rock y la música electrónica de forma más significativa es en el club Factory (también de Manchester) cuyo propietario, Tony Wilson, se relaciona con el lanzamiento de grupos como Joe Division, New Order y demás grupos de pop y de rock gracias a los cuales se produce la síntesis de estilos permitiendo que la gente del rock pudiera llevar a cabo una transición mullida hacia la electrónica en la que termina por afirmarse el nuevo gusto musical de las masas jóvenes. En España, como ya se ha apuntado, el Nitsa hace las veces de Hacienda. Según testimonios de entonces, allí se empezó pinchando música más cercana al *indie* que a la electrónica, pero poco a poco —como no podía ser de otro modo a oídos reaccionarios de un público en dificultades para apreciar de buenas a primeras la calidad musical de la nueva tendencia—, se va produciendo la mezcla de los temas más convencionales o comerciales con los más difíciles, hasta que con el paso a la electrónica de la banda *indie* londinense Saint Étienne el panorama empieza a dibujarse a ojos de Gabi Ruiz más nítidamente, teniendo no obstante que cargar la nueva tendencia con el sambenito de

trance por la falaz analogía que, pese a que el sonido surgido del laboratorio del Nitsa y del genio musical de Aleix Verges se alejaba demasiado a menudo de este estilo musical, los no versados establecían con la *mákina* o *bakalao*, entonces una etiqueta asociada a la escena de Valencia y desprestigiada por la cultura *indie* y rock.

Para la *intelligentsia indie*, la comparación con esta música, que no se descuelga de una de las ramas del pop y que por tanto no se asocia a los sonidos instrumentales, sino a los sintetizadores, secuenciadores y sampleadores, resulta hiriente, y, sin embargo, es la tendencia más acusada a finales del siglo XX, independientemente de que en los países donde la cultura rock arraiga con más fuerza se llegue hasta ella desde el pop, como no ocurre por cierto en Alemania y en ciudades especialmente industriales como Chicago y Detroit. Muchos de los entrevistados, como el prestigioso DJ Ángel Molina, reconocen a toro pasado en un país que ha aportado muy poco a la cultura electrónica la importancia de la escena de Valencia: por lo que de cultura de club había en su peregrinaje, por el eclecticismo pionero de unas sesiones capaces de combinar el sonido de bandas de todo pelaje con la música más maquinera (que sienta un precedente en la manera de pinchar en Barcelona), y porque es a Valencia, y no a ninguna otra ciudad española, a donde acuden por primera vez grupos como Stone Roses o Cabaret Voltaire. Los antecedentes de la música electrónica en España arraigan desde la Movida con la tendencia tecnificada que lidera El Aviador Dro y sus Obreros Especializados, siguen La Ruta Destroy y se asocian a la subcultura *skinhead* en macrodiscotecas como Scorpia, que al filo de los años noventa se convirtió en el epicentro de una Ruta Destroy catalana que supo cogerle el testigo a Valencia, cuando los postulados sonoros de esta escena se extreman en la *mákina*. Sin embargo, el sonido que se acabará imponiendo a finales del siglo XX como macrotendencia tiene poco que ver con este último tipo de música. Hoy en día cualquier neófito sabe apreciar la diferencia entre el *bakalao* y el *techno* de Detroit que desembarca en España, no únicamente a través del Nitsa y de Barcelona, pues ya antes, descontando otros clubes de la ciudad (Verdi, Psicódromo, Distrito Distinto, Flash Studio, Otto Zutz, Monumental, Séptimo Cielo, Studio 54), estaban el A Saco en Hospitalet, la Sala del Cel y el Rachdingue en Girona. Pero está claro que es aquella sala y aquella ciudad las que operan definitivamente como catalizadores, y que el *techno* todavía no llega a Madrid. Lo atestigua Jeff Mills, cuyos servicios

a mediados de los años noventa eran solo solicitados por unas pocas ciudades en las que existía realmente una cultura del *clubbing*, la primera de ellas en España, Barcelona: «*Madrid absolutely nothing*»⁴⁷⁸; y Lucía Etxebarria, al poner en boca de la protagonista narradora de su novela galardonada en 1998 —*Beatriz y los cuerpos celestes*— que: «Por entonces el *techno* aún no había invadido Madrid y recuerdo que bailábamos al son de unos timbales rítmicos y atronadores, puede que fuera Red Hot Chili Peppers»⁴⁷⁹.

Así pues, el pistoletazo de salida de un segundo *underground* barcelonés en la segunda mitad del siglo XX se da, con permiso de ciertos locales, en 1994, cuando se produce un giro hacia la electrónica que permite articular en Barcelona una escena electrónica como la que existía en Europa. Podemos afirmar que la primera generación del *freaks* barceloneses electrónicos surge hacia 1994-96, no sin dificultad, pues al principio costó que en la escena pop entrara la electrónica, como se deduce de aquel primer año del Benicasim (1995) en que los nuevos *disc-jockeys* lo pasaron francamente mal, pese a que un año después, con bandas como Orbital y Chemical Brothers ocupando la cartelera principal, el gusto musical parecía haber cambiado absoluta y radicalmente. Fue en 1996 cuando el público *indie* entró de lleno en la cultura electrónica y en este cambio de mentalidad tanto tuvo que ver el Nitsa, desde el punto de vista del público, como el Festival Sonar, desde el punto de vista de los medios, que empiezan a prestar atención y a amplificar así los decibelios de lo que es ya un fenómeno de masas mediante programas de radio y revistas especializadas. De hecho, del primer Sonar de 1994 en la sala Apolo se habló poco, pero ya con el segundo la música electrónica se intelectualizaba. La historia de la primera generación de *freaks* barceloneses electrónicos concluye con el traslado a la sala Apolo, cuando la pista giratoria empieza a ser insuficiente para contener lo que era a la altura de 1996 un fenómeno de masas. En esa etapa Sonar y Nitsa viajan en paralelo, pues en tanto que el primero —hoy Festival Internacional de Música Avanzada y el Congreso de Creatividad y Tecnología— presentaba a nivel internacional el nuevo gusto musical, el segundo lo hacía a nivel local sirviendo de plataforma para reflejar lo que aquí se hacía todo el año. Un dato importante que nos da una idea aproximada de la importancia que empezó a cobrar la electrónica en cuanto fenómeno de masas es el hecho

⁴⁷⁸ Nitsa 94/96. *El giro electrónico*, min. 18.

⁴⁷⁹ ETXEBARRIA, *op. cit.*, p. 109.

de que el Primavera Sound, especializado en grupos de *indie* que solían tocar en Comunicué y KGB, hubiera de cerrar sus puertas después de tres ediciones en las que se dieron a conocer bandas nacionales (La Buena Vida, Los Planetas), porque —como afirma Gabi Ruiz, cuyo proyecto personal está más bien relacionado con el Primavera Sound, al que hoy en día se dedica de pleno— «la electrónica se lo comió todo y hubo como un tiempo en el que parecía que no iba a haber otra cosa»⁴⁸⁰. Ya en la última edición de aquella primera etapa, celebrada en 1994 en el Nitsa, se incluyeron como algo novedoso y para dar visibilidad a lo que allí se hacía, *disc-jockeys*, pero ciertamente, el festival que hoy es en la ciudad condal una de las citas más importantes no volvería a ver la luz hasta 2001. Podríamos, pues, concluir —de nuevo parafraseando a Malvido, y para cerrar el círculo del *underground*—, que la primera generación de freaks barceloneses que se apuntan al rollo hacia 1994-96 llegan al máximo de su clímax electrónico con el cambio de la peseta al euro, mientras que entre los años 1996-2000 surgen nuevos freaks electrónicos, de modo que para el nuevo milenio en que esta subcultura se disuelve en el *mainstream*, ya se había producido en el campo de la música una auténtica *revolución cultural* que cambiaría para siempre el panorama del *clubbing* en España y otras tantas cosas gratas a la cultura en general. Entre ellas destaca el hecho de que, gracias al Sónar —recuérdese que el nombre completo es «Festival Internacional de Música, Creatividad y Tecnología Sónar»—, pero también gracias a otros festivales como el Primer Fórum Universal de las Culturas de 2004 con el que la máquina deseante del capitalismo se retroalimenta nuevamente. De modo que la experiencia de colocar la escena del *clubbing* en Barcelona a la altura del *clubbing* europeo discurre en paralelo a un proyecto mayor en el que resuenan ecos de dos Exposiciones Universales (1988 y 1929). Un proyecto que implica la entrada en unos circuitos internacionales que van a permitirle a la Ciudad Condal ser otra vez la primera de reino⁴⁸¹.

Y no obstante, buena parte de este éxito tiene su origen en la escena misma de la subcultura electrónica, que ha sido inmortalizada en algunos de los capítulos de *Viviendo del cuento*, novela *comix* autobiográfica (Random House Mondadori, 2004) y Premio Junceda al mejor libro adulto ilustrado de 2005, en la que Juanjo

⁴⁸⁰ *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, min. 34.

⁴⁸¹ Sobre este contexto, véase “La ciutat posmoderna” y “Temps d’exposició”, en GUILLAMON, *op. cit.*, pp. 231-246 y pp. 247-260.

Sáez nos da su particular visión de los hechos, desublimando siempre en clave de humor naif el aire esnob o de sofisticación que se gastaban algunos modernos [Figura 28].

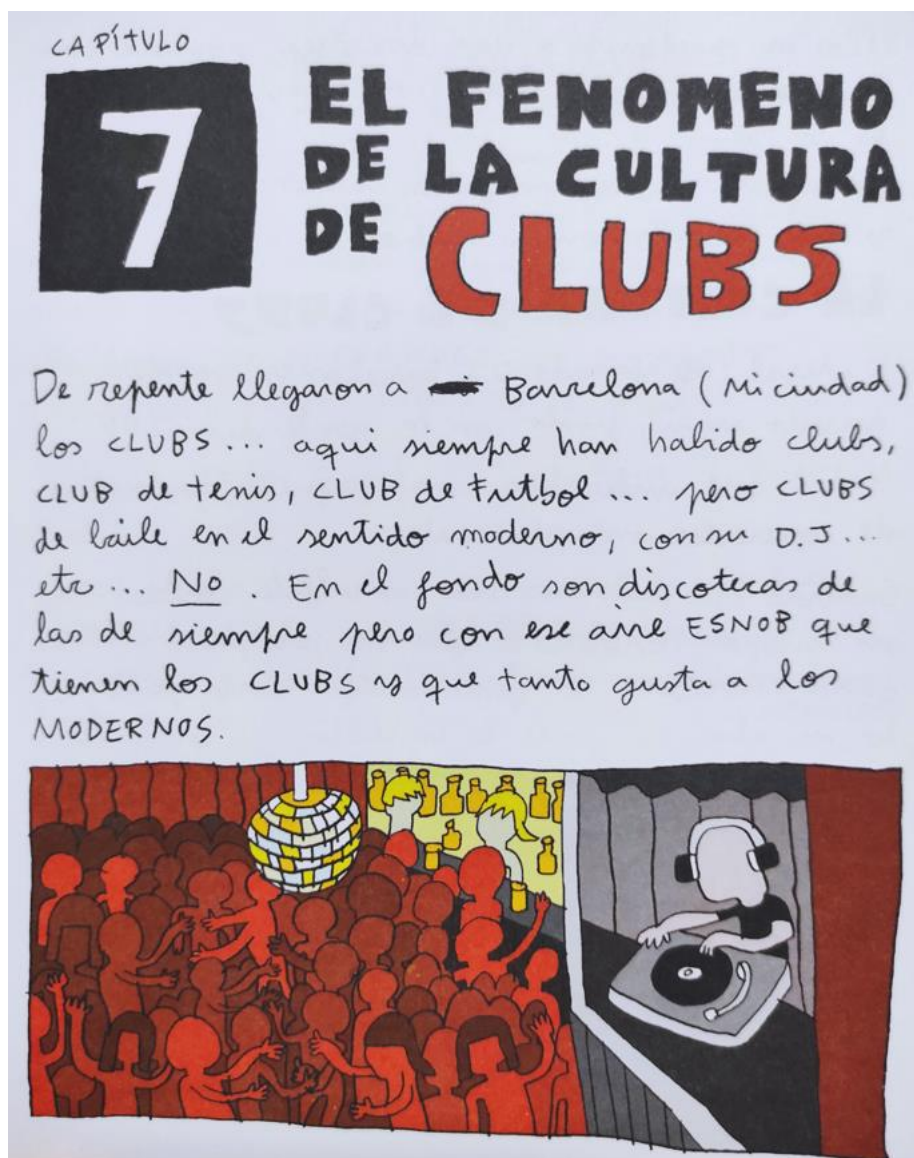


Fig. 28. *Viviendo del cuento*, 2005, p. 59.

Literalmente, Sáez se ríe de todo y de todos, incluido DJ Sideral, combinando en su texto gráfico notas a pie de página nunca marginales. Por ejemplo, en el capítulo séptimo, “El fenómeno de la cultura de clubs”, podemos ver junto al título «Cultura de clubs» la Nota 1 y leer abajo «(1) a cualquier cosa llaman cultura»; y la Nota 2 junto a «Peanut Pie», el nombre del grupo *indie* de Aleix

Vergés: «(2) mientras termino el libro se ha intentado hacer un pequeño revival del grupo reeditando su CD y organizando alguna fiesta, algo PATÉTICO, porque el grupo no llegó a NADA (la cuestión es darse bombo)»⁴⁸² [Figura 29].

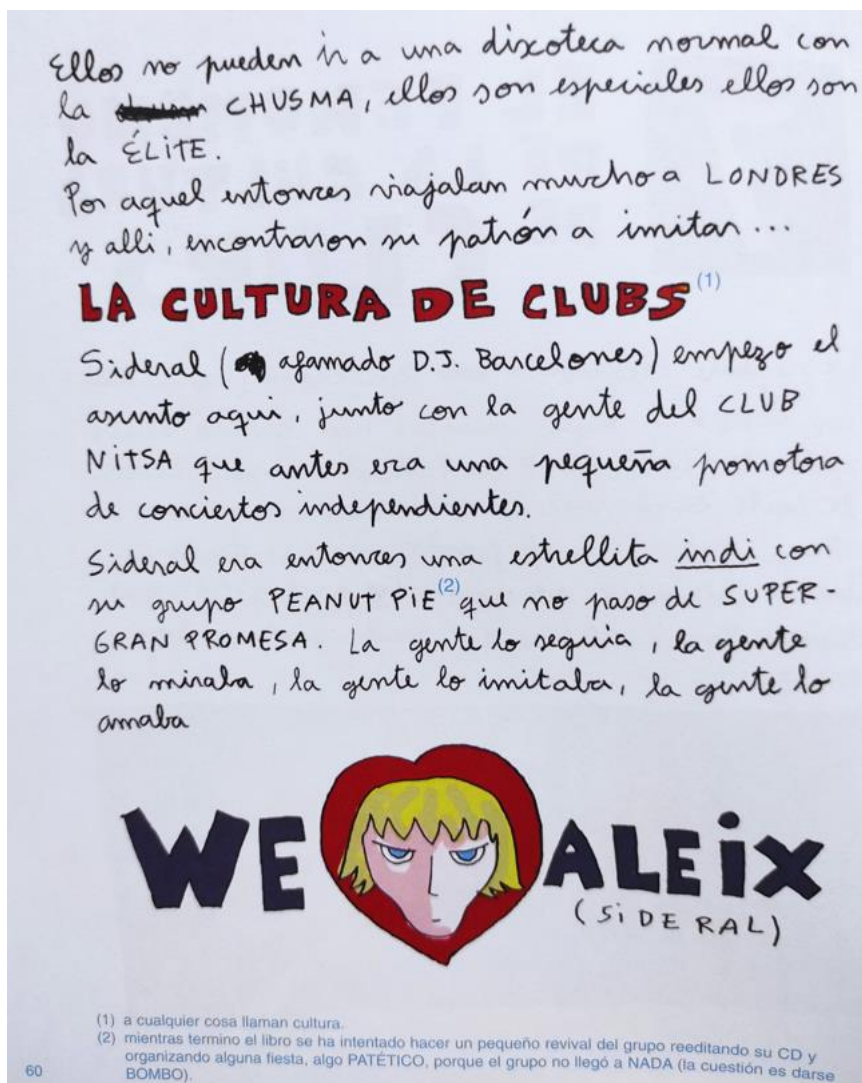


Fig. 29. *Viviendo del cuento*, 2005, p. 60.

Además de un *comix* y de varios fanzines firmados por el mismo Sáez, dos son los textos que se refieren a este momento de nuestra historia más reciente mitificado siempre entorno de la figura de DJ Sideral. Por un lado, *Extrañas criaturas* (1998), donde Joana Alexander, encarnada en Fiona —una chica negra adoptada por unos padres catalanes—, con un estilo propio del realismo sucio nos habla de sus encuentros y desencuentros con Leroy (DJ Sideral), «líder indiscu-

⁴⁸² SÁEZ, *op. cit.*, p. 60.

tible de la escena nocturna y de la Falsa Generación, una especie de ángel corrompido que se paseaba por los clubes más *in* de la ciudad con porte tan magnético que hasta la noche se abría ante él con una obsequiosidad impresentable»⁴⁸³. Es este el relato de una incursión desafortunada en la tribu de los *indie kids* a través del Domino's (el Nitsa) —«donde sin poder evitarlo me encontré de pronto sumergida en las inmensidades del tecno y la nueva generación, cuya existencia yo ignoraba por completo»⁴⁸⁴, nos relata— y de otras tantas situaciones «*in*», como la del puesto de dependienta que consigue en unas galerías del centro de la ciudad —seguramente El Camello, en la calle Portaferrixa— y que le permite intimar con Leroy, cuya presencia diaria en la planta de arriba excusa el fetichismo del vinilo. Si la novela es fruto de una obsesión —«la de Joana por Aleix»⁴⁸⁵— y del despecho, sintomático cuando no naif es el intento de ensalzarse a través de la ficción y en ocasiones también por encima de Leroy y su mundo ⁴⁸⁶. Pero sintomática es también a su modo la crítica de la novela hecha por Héctor Castells a quince años vista: «Al final solo queda una sensación de abismo, de *horror vacui*, que es lo que ven muchas niñas cuando van colocadas, niñas que tienen las pupilas muy grandes y las bocas muy secas, que no tienen mundo ni experiencia ni bagaje ni nada que decir. Niñas drogadas que se tambalean»⁴⁸⁷. Sobre todo porque comparar las prácticas llevadas a cabo por la autora, de apenas veinte años, con su texto, no es jugar del todo limpio cuando de crítica literaria se trata. Lo que está claro es que el punto de vista de la subjetividad inmanente a toda crítica, según un horizonte de expectativas compartido, se vuelve en contra de la autora debido a la presunta literariedad de su texto, que corre una suerte muy distinta a la de otros de la generación Kronen. Y es que los *indie kids*, en cuyo nombre habla Castells con un instinto de protección en realidad inmanente a todo clan, a toda banda, jamás perdonarían aquella incursión. Pero, en cualquier caso, se trata de una práctica neorrealista acaso necesaria dentro de su propio contexto

⁴⁸³ ALEXANDER, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁵ CASTELLS, *op. cit.*, p. 216. Lo cierto es que Jo Alexander —en realidad Joana Alexander, según Castells— tocaba por entonces en un grupo que se llamaba Glamour cuyo «temazo se llama “Alexei”. El estribillo, de hecho, repite la palabra, “Alexei, Alexei, Alexei.” Y si uno cuenta las veces que Joana repite el anagrama de Aleix a lo largo de todo el tema, podrá deducir el diámetro aproximado de su obsesión». *Ibid.*, p. 217. Queda claro que Castells se había dedicado a hacer esto último.

⁴⁸⁶ «Es Fiona —dijo Francesca—. Supongo que te habré hablado de ella alguna vez o habrás oído su nombre en alguna parte; canta en uno de los grupos más notables de la escena y tú, que también perteneces a esa escena, ya deberías conocerla...». ALEXANDER, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁷ CASTELLS, *op. cit.*, p. 216.

—nada prolijo, por cierto, en cuanto a manifestaciones literarias se refiere—, aunque solo sea desde el punto de vista *sociológico*: de una novela a caballo entre dos genera-ciones que por su estilo se inscribe dentro de la generación Kronen, mientras que por sus temas, sobre todo por el tratamiento del *techno*, apunta a un horizonte singular, distinto al del pop. Conciencia *avant-pop*, por tanto, formulada de for-ma más o menos lúcida en al menos uno de sus pasajes:

Nos creemos inéditos; pero si te fijas no hacemos más que copiar y reproducir, e incluso esto lo hacemos de un modo light; vestimos como nuestros padres en su juventud, pantalones de campana y camisas entalladas... ¿Qué hemos inventado? Nada, ni siquiera el tecno, el tecno es hijo de los ochenta. ¿Qué nos interesa *revo-lucionar*, si tenemos la queja más acomodaticia del siglo? Pero esa falta de imagi-nación no parece preocuparnos, porque siempre tendremos algún *revival* a mano para hacer ver que progresamos⁴⁸⁸.

Sideral. Estrella fugada de Castells es el segundo de los textos al que se ha apuntado líneas más arriba. Se trata de una biografía narrada en tercera persona desde la omnisciencia de quien fuera uno de los mejores amigos del emblemático DJ barcelonés; acaso de una novela biográfica, por su estilo poético, que por momentos estira la narración hasta límites insospechados, y porque la imposible diferenciación entre el mito y la realidad lo hacen pasar por literario. Ahora bien, debería ser legible, apto para todos los públicos en general, y sin embargo no lo es porque la legibilidad de sus más de quinientas páginas depende de un horizon-te compartido que apela a nuestro fetichismo por el DJ o, en un sentido «*high brow*», a nuestra cultura musical. Por tanto, se trata de una obra de culto, cerca también del formato de texto periodístico o cultural.

A siete años y medio del prematuro final, Castells, de oficio periodista, quiso rendir tributo a quien fuera punta de lanza del nuevo *underground* barcelonés, y lo hizo sin priorizar ninguna de las etapas vitales en lo que es un gesto acaso excesivo, mostrando las luces y sombras del ídolo, caído el 19 de mayo de 2006 a los treinta y dos años tras varios internamientos hospitalarios e intentos de reha-bilitación a causa de la anorexia y su adicción a las drogas. Como dos organismos que en simbiosis perfecta crecen el uno a la sombra del otro, Barcelona y su *estre-lla fugada* siempre estuvieron unidos y por ello el texto de Castells es también un homenaje a esta ciudad, cuya presencia invoca la atmósfera de un año de 1993 al que se adhería «la sensación de que las Olimpiadas no han terminado, de que los cientos, miles de reporteros llegados de todo el mundo se han dejado las cámaras

⁴⁸⁸ ALEXANDER, *op. cit.*, p. 89.

conectadas con los círculos rojos parpadeando»⁴⁸⁹; o ya el gris del siguiente año en que definitivamente aquella efervescencia residual da paso «hemorragia post-olímpica», mientras se debaten los Presupuestos Generales del Estado en Moncloa y los hijos de la democracia, llegados a la mayoría de edad, se disponen a desertar de las urnas⁴⁹⁰. En precisamente aquel mismo año de 1994 cuando, en la plaza Joan Llongueres, en la zona alta de la ciudad, arranca el primer Nitsa, sin duda otro de los ejes temáticos que contribuye a edificar el mito. Un mito que se asienta en cosas tan prosaicas como bajar una escalera que sin duda todos los que hayan vivido la experiencia recuerdan con la boca seca y las pupilas todavía dilatadas por el Éxtasis⁴⁹¹, mientras se siente el llamado del caos primordial, que es el «cuerpo sin órganos» del universo:

A Emerson [DJ Darren Emerson (Underworld)] le quedan diecisiete peldaños para llegar hasta abajo y percibe el zumbido que trepa por la moqueta y nota el bombeo de su sangre en el pecho. Es una sensación a la que no se escapa ni Dios que haya bajado estas escaleras, ni siquiera Emerson: el sonido te invade la garganta cuando estás en lo alto y te ha poseído por completo cuando llegas al final⁴⁹².

El texto de Castells también nos habla de Peanut Pie, grupo de *indie* efímero pero influyente con el que Verges ganó en 1996 por unanimidad el concurso de maquetas *Rockdelux*⁴⁹³. El nombre del grupo evoca la nutritiva pasta proteica norteamericana hecha de cacahuets como deseo inconsciente del hambre voluntariosa que aquellos cuerpos vaciados de sus estómagos muy pronto, a causa de la experiencia del Éxtasis, habrían de padecer, y contrasta con las pasta chocolácneas que alimentan los cuerpos llenos y voraces de democracia del hiperdesarrollismo español. Si bien no puede decirse que la imagen del amigo muerto haya sido endiosada, el texto contribuye a la edificación del mito; por ejemplo, cuando Gabi Ruiz, viajando en metro con Sonia Saura, vio a un todavía desconocido Aleix Verges antes de que todo empezara, y le dijo a su novia: «Hay un Bowie evolucionado al final del vagón. Es alto y delgado como un masái; rubio y estilizado como Suecia»⁴⁹⁴. Un «Bowie evolucionado», un *mito evolucionado*... Acaso demasiado

⁴⁸⁹ CASTELLS, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹⁰ Ver CASTELLS, *op. cit.*, p. 183 y 184.

⁴⁹¹ En adelante, como ahora, siempre en mayúsculas para diferenciar la experiencia de la droga de cualquier otra acepción.

⁴⁹² CASTELLS, *op. cit.*, p. 30. La relación entre el *techno* y el concepto de «cuerpo sin órganos» de Deleuze y Guattari, será debidamente desarrollada más tarde, concretamente en la parte tercera a partir de la experiencia de «El Éxtasis». Ver pp. 215-223 del presente trabajo.

⁴⁹³ Ver CASTELLS, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁹⁴ CASTELLS, *op. cit.*, p. 17.

para muchos, pero coherente desde la más acervada subjetividad de quienes vivieron aquel *aquí y ahora*; porque los nuevos mitos necesitan siempre de los viejos como punto de referencia y retroalimentación, como si de una tradición se tratara —de lo contrario, no sabrían tan bien lo que son—, y porque las emociones depositadas en la primera juventud son siempre demasiado fuertes como para poder ser objetivas con la necesaria desafección. En cualquier caso, y salvando las distancias, lícito será pensar que Sideral fuera para unos pocos lo que Bowie para muchos. Otras cristalizaciones hechas de esa materia del polvo de los sueños surgen también de una segunda visión de Aleix Verges también por parte de Gabi Ruiz: «¡Hostia puta! Mira, Sonia. ¿Lo ves? Es el tío del otro día. ¡Su puta madre! Lleva cuernos de verdad! —exclama Gabi, con idéntica cada de futuro que hace una semana»⁴⁹⁵. Y en esta ocasión se arroja ya algo de luz sobre las tensiones internas de DJ Sideral, «una putada de metro noventa y siete para todas las cabezas que va dejando atrás»⁴⁹⁶ mientras se acerca al escenario: «Sus contoneos contagian a la mitad el personal y putean a la otra. Es la historia de su vida. División o influencia. Será una constante en escenarios más grandes o en lugares mucho más inadecuados. Pero, de momento, sucede en el Plataforma, que es un garito pequeño lleno de presuntas afinidades», nos cuenta Castells⁴⁹⁷. Entre dichas tensiones, se encuentran una presunta incapacidad para amar y un miedo a la soledad y al fracaso viscerales que contrastan con el carisma y el liderazgo del que tantos hablan. Lo que está claro es que, más que un excelente DJ, Aleix Verges fue un catalizador de tendencias con un exquisito gusto musical y un acervo de más de 20.000 discos. «No, no, no, no», llora su amigo aquella muerte personificada en la ciudad de Barcelona, ya al final: «Barcelona ha amanecido aturdida»,

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*

⁴⁹⁷ *Ibíd.* También forma parte el primer encuentro entre ambos, sobre todo, por lo gráfico, «los dedos en la cabeza como si fueran dos antenas». Nos lo cuenta Molina: «Me acerco a la cabina hipnotizado y me lo quedo mirando. Él me ve, pero pasa de mí como de la mierda. Pero vaya, yo me había metido en cabinas mucho peores. Así que me quedo clavado hasta que me hace caso. De repente me suelta un “¿Qué quieres?” con ese tono despectivo tan suyo, un tono que empleaba, sobre todo, cuando no te conocía. Y yo le digo: “No quiero nada. Solo quería hacerte un comentario, si me dejas”. Y al ver que le entraba por donde no se esperaba, se relaja un poco y le pica la curiosidad. “Sí, claro”, me dice, mucho más amable. “Solo quería decirte que eres la única persona, además de mí, a la que le he escuchado pinchar este tema en Barcelona”. Y acto seguido se pone los dedos en la cabeza como si fueran dos antenas, como si ambos, de hecho, fuéramos marcianos, y me dice: “¿Tú y yo nos entendemos, verdad?”. Y en ese momento me pasó algo que supongo que a mucha gente solo le ha pasado con Aleix. O que le ha pasado sobre todo con Aleix. Y fue pensar: “¡Qué fuerte! Hace treinta segundo te odiaba. Pero tu respuesta le ha dado un giro de trescientos sesenta grados a mi percepción. Me has entendido y te has quedado conmigo, hijo de puta». Citado por CASTELLS, *op. cit.*, pp. 200 y 201.

«Barcelona es una mujer cansada y andrógina que se ha incorporado y que se ha desplomado», «Barcelona se masajea las sienes con los ojos cerrados»⁴⁹⁸. Lo cierto es que traspasó en un momento en que saboreaba el más rotundo éxito. Da la impresión de que de su muerte todavía queda algo por desvelar, porque la realidad se agota, pero no así el mito, que él mismo contribuyó a forjar con sus palabras:



Fig. 30. DJ Sideral entre los platos, al mando de la cabina del Nitsa.

Yo he tenido un problema. En el momento en que yo cree el personaje de Sideral, el personaje cogió una autonomía propia que escapó de mí mismo, no sé cómo decírtelo... Todo pasó en el mismo momento en el que la figura del DJ aquí en Barcelona empezó a coger una importancia, en cierta manera yo creo que desmedida. Entonces el personaje empezó a ser más una creación del público que una creación mía, un poco a mí se me fue de las manos. La diferencia es abismal [...]»⁴⁹⁹

Palabras de un vivo-muerto que nos traen a la memoria un abismo similar al experimentado por el *doctor Jekyll* y que suenan claves para resolver un misterio apuntando nuevamente a la simbiosis perfecta que la entidad creada por Aleix Verges, «el personaje de Sideral», lleva a cabo con su

ciudad, «Barcelona». Sin duda, todo debió de empezar mucho antes, acaso como sugiere Castells al inicio, cuando arrancó a pinchar en la cabina del Nitsa: «Se siente amenazado y se siente halagado, y quizá sea consciente por primera vez de que este mundo se le escapará, de que lo que hace aquí dentro, protegido por la oscuridad y por la rotación de la pista y el disimulo de la cabina, empezará a girar, a dar vueltas como un disco infinito»⁵⁰⁰. ¿Y todo por qué? Acaso por un instante arrebatador de felicidad en que ese mismo mundo cabía.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 519.

⁴⁹⁹ Nitsa 94/96. *El giro electrónico*, min. 55:10.

⁵⁰⁰ CASTELLS, *op. cit.*, p. 215.

7.2 Horizonte *Avant-Pop*

Como afirma Eloy Fernández Porta, la sustitución del imaginario pop por el de la música electrónica es un momento clave a la hora de hablar del «fin del pop comercial *en el sentido antiguo*»⁵⁰¹. La cursiva se obvia porque, paradójicamente, el nuevo imaginario convoca a su vez una nueva escena *underground*, y de ahí la aparente contradicción: que un imaginario pop pueda verse superado a su vez por otro imaginario pop, en el sentido de fin de una era, tal y como se apunta en *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*⁵⁰². Es la música el primero de los lugares al que habrá que acudir en busca de respuesta, y es que, como sugiere Simon Frith, la eclosión de la electrónica junto con las tecnologías digitales obliga a una reformulación de la idea misma del rock, por la cual: «El rock describe menos un estilo musical (o un contenido) que un valor auditivo, que un valor primeramente constituido a través del intercambio global de bienes musicales particulares, discos o cintas, y ahora unido a la tecnología digital»⁵⁰³. Así, el rock designa más que nada «un valor auditivo» en cuanto calidad de sonido, lo que supone un importante cambio de paradigma al que hay que sumar el hecho de que por primera vez en la historia de la música pop cabe hablar de un momento de ruptura con respecto al dominio que «*el mercado de habla inglesa*» había ejercido desde siempre en las esfera transnacional⁵⁰⁴. Este es, pues, uno de los hitos que apuntan a la superación del pop «*en el sentido antiguo*» junto a otro que ya en 1994, a ojos de algunos críticos musicales como Frith, hace pensar que la suerte en modo alguno ya está echada: «En la era digital que vivimos, el camino global será trazado por músicas y músicos de otra clase»⁵⁰⁵, pues «la utilización innovadora de la nueva tecnología tiende a quedar confinada en la vanguardia (debido a su compromiso ideológico con lo experimental) y en creadores que en un principio no se consideraban músicos (como en el caso del *sampling*)»⁵⁰⁶.

En relación con esto último, huelga decir que la figura del DJ se perfila como elemento idiosincrático por excelencia de este escenario improvisado al albur

⁵⁰¹ FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 34.

⁵⁰² En adelante citado en mayúscula como *Afterpop*.

⁵⁰³ FRITH, Simon, «La constitución de la música rock como industria transnacional», en Luis Puig y Genaro Talens (ed.), *Las culturas del rock*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 19.

⁵⁰⁴ Ver FRITH, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰⁵ FRITH, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

de las últimas conquistas tecnológicas. Él es, pues, el heredero de la vanguardia que con su (no)arte mecánico anuncia la disolución del artista y de su mundo, como ya anteriormente lo había hecho con la declamación de su *Zang Toumb Toumb* Marinetti. Nos lo cuenta Ariel Kyrou en *Techno rebelde*:

Primer portavoz del grupo futurista [Marinetti], anticipa, con algunas frases y con una avalancha de ruidos, la dilución del artista en la inmensa marmita de los saqueos y de las hibridaciones de 0 y de 1 en los abismos de la Red y de los universos virtuales. El poeta anuncia el *sampling* de la memoria del mundo y la liberación incontrolada de las energías creadoras que conducen al torbellino de las imágenes y músicas del tiempo actual⁵⁰⁷.

El DJ de *techno* bebe de «la inmensa marmita de los saqueos y de las hibridaciones», del «*sampling* de la memoria del mundo», y como lo resultante de este proceso ha sido la supresión de la voz humana, se piensa que su música es *inhumana*: una música sin alma, cuando el *techno* en realidad nos habla de toda una historia de experimentación y de sucesivos errores hasta la reformulación del concepto mismo de «rock». Para la *intelligentsia* electrónica, el *techno* nace en Detroit, ciudad vinculada para siempre en nuestro imaginario con las máquinas. Sobre este aspecto reflexiona Derrick May (DJ):

Las máquinas... El concepto de las máquinas, de la electrónica, es evidente [...] Sobre todo viniendo de Detroit. Aquí todo el mundo tiene un familiar que trabaja en la industria. Se trata de una influencia directa, a veces muy fría, desprovista de emoción. La máquina no experimenta ni amor ni sentimientos. A veces, los que manejan esas máquinas carecen ellos mismos de sentimientos, pues trabajan durante horas absorbidos por algo de lo que no reciben ninguna compensación. Se ha llegado a hacer esa música inconscientemente, pues todo es inconsciente. Tomamos el concepto de máquina, no necesariamente el sintetizador, sino el sonido del sintetizador, y creamos nuestros propios sonidos; todos ellos nos llegaban inconscientemente del universo de la industria, de la mecánica, de las máquinas, de la electrónica. ¿Por qué? Porque llega de Detroit. Allí es donde viven nuestras familias y amigos. Allí es donde trabajan y componen. Ese es el entorno que nos ha creado. Y nosotros, por nuestra parte, social e inconscientemente, hemos creado esa música. Creando esa música hemos creado nuestro entorno⁵⁰⁸.

Qué duda cabe de que May, uno de los miembros de la «Trinidad *black*» que completan los nombres de Juan Atkins y Kevin Saunderson⁵⁰⁹, es uno de esos «músicos de otra clase» a los que antes apuntábamos, y de que el sonido de Detroit surca trazos profundos en el camino global avizorado por Frith ya a la altura de 1994. Así, hay un momento afirmativo en esta idea de inconsciente maquinico al que apuntan las palabras de May en un sentido marcusiano en cuanto que el *techno*, como si de un gran panteón de sueños se tratara, proyecta todos aquellos

⁵⁰⁷ KYROU, Ariel, *Techno rebelde*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2006, p. 26.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, p. 184.

⁵⁰⁹ Ver KYROU, *op. cit.*, p. 183.

valores que no encuentran su realización en la praxis alienada del trabajador⁵¹⁰. Aunque ello le sirva para definir la esencia misma de este (no)arte, el *techno*, May se refiere en términos de «absoluto error» a este desfase entre sueño y realidad que encarna Detroit y que jamás debería haberse producido porque desenmascara los sistemas de opresión: «La imagen de Detroit es un absoluto error. Es como si Kraftwerk y George Clinton se quedaran atrapados en un ascensor y solo tuvieran un sintetizador para comunicarse entre ellos»⁵¹¹. Es Kraftwerk —Central Eléctrica en alemán—, el conjunto alemán de música electrónica cuyo «blues robótico» puede escucharse en *Metrópolis*, donde se escuchan lentos, segundo a segundo, los primeros acordes de una gran respiración obstinada: la de la «bestia *techno-house*»⁵¹². Según Kyrou, álbumes como *Trans Europe Express* *The Man-Machine* contienen el germen del «cuento premonitorio de la aldea global, esas historias anodinas, modernas y nostálgicas de tren, de autopista, de radio y de aspirador, de espejo y de ordenador, de ciborg y de telecomunicación, de viaje y de tecnología doméstica...»⁵¹³. Esto es, la música de las rutinas que rige nuestra urbana existencia.

Asimismo, fruto de un error —y aunque solo sea para demostrar que el *techno*, en cuanto que entidad sujeta a los azares objetivos de la historia, también tiene alma—, es a ojos de Kyrou la mediación de Kraftwerk allá en los ochenta a la hora de concebir «aquellos primeros himnos de la tecnocracia», cuando Juan Atkins y el hermano mayor de Derrick se cruzan cassettes y «uno se equivoca y graba a Kraftwerk en la cassette prestado por el otro»⁵¹⁴. Así avanza esta historia de los sonidos de nuestra vida cotidiana a la espera de una liberación, que habrá de llevarse a cabo en el laboratorio del DJ, en esa tabla de mezclas donde son deconstruidos todos los sonidos del pasado y que es símbolo del carácter híbrido de nuestro tiempo. Un tiempo cuyo lema —sin duda otra clave del *techno*— bien podría ser aquella frase del Capitán Kirk que podía escucharse «al comienzo de cada episodio de *Star Trek*: «Vayamos sin miedo allá donde el hombre jamás

⁵¹⁰ Ver, en la presente investigación, lo dicho por Bürger acerca del «carácter doble del arte en la sociedad burguesa» a partir del teorema de Herbert Marcuse, en BÜRGER *op. cit.*, p. 46.

⁵¹¹ KYROU, *op. cit.*, p. 184.

⁵¹² Véase “1970-1978. Blues del robot. *Kraftwerk* imaginario de la *techno*”, en KYROU, *op. cit.*, pp. 33-35, y un fragmento de *Metrópolis* donde puede escucharse la música más representativa del conjunto teutón en el sitio internet <https://www.youtube.com/watch?v=VyBeJI4-UPw>

⁵¹³ KYROU, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 183 y 184.

ha estado”»⁵¹⁵. Así pues, el DJ es el líder, quien controla la cabina de mandos en este viaje interestelar, tal y como DJ Sideral le demuestra a su padre, Alfonso Verges, la noche que irrumpió en el Nitsa tras un parto que había acabado antes de lo esperado:

«Mira, papá, ¿ves que la pista está llena? Pues ahora la voy a vaciar». Su padre asiente confundido, y Aleix mezcla los bombos de Néstor con el «Nine» de los Autechre, que es una canción hipnótica que no tiene bombos ni línea de bajo, y entonces la velocidad de la pista se detiene, el ritmo se ralentiza, y mucha gente abandona, hay una deserción estimable, y unos cuantos se dan la vuelta y miran a la cabina y quizá vean a un marciano y vean a Dios. Y entonces Aleix le dice a Alfonso: «¿Ves al tipo ese con el pelo rapado, el que está junto al otro pelado?». Alfonso asiente y Aleix le dice que está a punto de silbar. Justo cuando termina la frase, el pelado se da media vuelta, se lleva las manos a la boca y emite un silbido ensordecedor, un silbido que se acopla a las frecuencias marcianas de Autechre y que quizá las mejore⁵¹⁶.

Se agradece que en un momento previo al pasaje —sin duda uno de los más emotivos— Castells no haya olvidado de poner en el asador las tres décadas que separan la juventud del padre de la del hijo, cuando nos dice que la profesión de este, pinchadiscos, le recuerda a sus noches de Bocaccio: «el local por excelencia de la gauche divine de la Barcelona de los sesenta y de los setenta, un club más grande que el Nitsa, seguro que mucho más exclusivo, pijo y precios prohibitivos, donde los arquitectos y los publicistas del momento mezclaban a Moustaki con Jimi Hendrix»⁵¹⁷. Tampoco olvida Castells, como no podía ser de otro modo, que el «marciano»-«Dios» al borde la nave revierte la situación para regocijo de su público:

Alfonso sonríe y Aleix transpira ilusión por todos los poros de su piel. Y entonces le dice a su padre: «¿Ves a aquel grupo de chavalas que están en la barra del fondo, los de las gorras y los pantalones holgados?». Su padre asiente de nuevo y Aleix le dice que en menos de medio minuto estarán todos en el centro de la pista. Y entonces Aleix pulsa cuatrocientos botones, sube los bajos, ajusta los agudos y desliza la dichosa palanca del *crossfader*, y el *sampler* y el silbido de la batería inconfundible que abre el «Insane in the Brain» de Cypress Hill se superpone a la caverna abstracta de los Autechre y arrastra consigo a los cuatro skaters de la barra, que están en el centro de la pista transcurridos veinte segundos exactos. Y mientras se regalen y se abracen, Aleix les soltará el «Punk to Funk» de Fatboy Slim, solo ante de anunciarle a Alfonso que las dos niñas que llevan chupete que están a su derecha y los dos chavales altos y delgados que las acompañan —el del pelo rosa y el del pelo amarillo— están a punto de incorporarse al tráfico rotatorio. Y que saltarán. Aleix le dice a su padre: «Ahora van a botar que van a flipar», y Alfonso contempla el vuelo de varios jóvenes muy delgados que rebotan en el centro de una pista que da vueltas. Observa a Aleix y quizá piense en la historia de un sonido o en la película de su vida⁵¹⁸.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁵¹⁶ CASTELLS, *op. cit.*, p. 276.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 276 y 277.

Junto al DJ, otro de los aspectos que configura el imaginario de la música electrónica es la estética del ciberpunk, presente ya desde la Movida, por un lado, con Aviador Dro y sus Obreros Especializados, uno de los grupos *electropop* más originales de la Movida cuya imagen futurista y distópica inspirada en Marinetti siempre dio de qué hablar⁵¹⁹; y por otro lado, desde el programa emitido en TV2 *La bola de cristal* (1985-87). En cualquier caso, el conocido eslogan ciberpunk «el futuro ya ha sucedido» conlleva tal y como afirma Fernández Porta «la tarea de elucidar en qué medida la poética y el plan del futurismo *siguen sucediendo*»⁵²⁰. Ejemplo de esto, que viene a desenmascarar el futuro en el presente, es *Mundo Araña* de Mariano Antolín Rato, donde quien fue heraldo de la ciencia ficción en nuestro país, en las que es su cuarta novela de este género nos habla alegóricamente de Midbar, una ciudad distópica equiparable a nuestra moderna sociedad espectacular, sobre la que es proyectada artificialmente una pseudorealidad a partir de poderosas holoimágenes, de las que surge el héroe de Midbar: el despertador de las dormidas conciencias de los «Plubliagonistas», Dan Oh, también una holoimagen. Si bien la acción resulta por momentos tan borrosa como la realidad descrita, una realidad a caballo entre el futurismo y la psicodelia cuyo régimen de imágenes nos recuerda a ese futuro *ya sucedido*, la novela está escrita en un estilo que nunca pierde su sublime tecnológico:

En el ojo del huracán, en el vértigo perceptual filtrándose por las paredes electromagnéticas, bajo nubes de translúcido polvo mental que deforman las estrellas que quizá alguna vez parpadearon arriba, siguen girando mecánicas ruedas concéntricas de fuego violeta. Con su movimiento presentan versiones sucesivas de una pseudorealidad impregnada de contenidos míticos revenidos y de fragmentos de ideologías olvidadas. Las holoimágenes en solidovisión & policolor, en magnovox & pansonado, terminan por amalgamarse en una empresa tentacular de rechazo extremado del mundo⁵²¹.



Fig. 31. «...megalópolis imaginaria donde la vida termina Espacio de confusión interactiva de espacios. Recinto amurallado y recubierto de espejos electromagnéticos».

⁵¹⁹ Véase como referencia estética del grupo los minutos que Paloma Chamorro dedica a Aviador Dro en el programa *La Edad de Oro*, en el sitio internet <https://www.youtube.com/watch?v=gFB4QyodZrg>

⁵²⁰ FERNÁNDEZ PORTA, “El fantasma futurista en la máquina ciberpunk”, *op. cit.*, p. 162.

⁵²¹ Ver RATO, M. Antolín, *Mundo Araña*, Hiperión, Madrid, 1982, p. 12. Se trata de la cuarta novela de este género publicada por el autor. (Ver *Cuando 900 mil mach aprox.*, Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans, 1973, Premio de la Nueva Crítica 1975; *De Vulgari Zyclon B Manifest-*

Otro ejemplo del futuro como *ya sucedido* puede ser también apreciado en el gesto con que Houellebecq asimila en *Las partículas elementales* el carácter híbrido de nuestro tiempo a *Un mundo feliz* en tanto que la distópica novela de Huxley evoca el control genético, la lucha exitosa contra el envejecimiento y la cultura ociosa de una sociedad feliz y sexualmente liberada, sin duda algo que a la altura de los años noventa ya había sucedido en nuestras modernas sociedades⁵²². En cualquier caso, el ciberpunk no es sino una reactualización del futurismo en la época de la cibercultura, si bien como afirma Fernández Porta, poniendo distancia de por medio, el futurismo fue la cultura oficial del fascismo en su fase embrionaria, y en cambio vivir en una cibercultura no es una opción escogida sino

tante, Júcar, 1975 y *Entre espacios intermedios: WHAAM!*, Ucronía, 1977, Premio Zikkurath 1978). Si Leopoldo María Panero es “el poeta maldito” y Eduardo Haro Ibars “el moderno”, M. Antolín Rato, que fue íntimo amigo de este último, es el escritor *underground* y, además, también introductor del budismo en España. Ver Rato, M. Antolín; Embid, Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral Editores, Barcelona, 1974. Sobre este tema, al que junto a la ciencia ficción podría habersele dedicado un epígrafe en el Capítulo 9 de la presente investigación (“Una política de la experiencia”), es también reseñable la labor de Luis Racionero. Véase “Filosofías orientales”, en RACIONERO, 2015, *op. cit.*, pp. 77-131. Ya en 1973. M. Antolín Rato hizo su aparición en “Mundo Pop”, un programa de televisión donde «el *under* asturiano pronuncia su encíclica en el aparato ideológico del régimen, algo impensable hasta hace bien poco», FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 167. Escritor en su juventud y madurez, pero traductor siempre —Bret Easton Ellis y Lyotard, entre otros, no casualmente—, esta primera narrativa de M. Antolín Rato despide destellos psicodélicos en una España todavía demasiado gris para la recepción de sus obras, que debían de parecer “marcianadas”, pero, a finales de los años ochenta, evoluciona. En esta nueva etapa, M. Antolín Rato abandona la ciencia ficción. Y si algo en adelante caracteriza su estilo y viene a contrapesar el barroquismo y una buscada oscuridad inspirada en la experiencia psicodélica y su caos mental, es el tratamiento del tiempo, que no respeta lo lineal o cronológico, perdiéndose en detalles que adquieren una intensidad narrativa inusitada, como el encuentro sexual entre Rafael Lobo y Kiki Orian. Detalles que nos hablan de vidas marginadas que quedaron al margen de lo por venir. Por tanto, cuando la vida ha quedado sepultada en el pasado, todo vale entonces con respecto al tiempo lineal. Ver RATO, M. Antolín, *Fuga en espejo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

⁵²² En realidad, Houellebecq va mucho más allá estableciendo interesantes concomitancias entre esta novela distópica y *La isla*, novela utópica que representa los ideales del hipismo en tanto que la isla de Pala es un lugar paradisíaco, respetuoso con la naturaleza, pacífico y liberado de las ataduras morales puesto que la desnudez, el amor y la voluptuosidad se practican con normalidad. Aquí la máquina sirve al hombre, que es todavía hombre, a diferencia de como sucede en *Un mundo feliz*, donde el hombre sirve a la máquina, y por eso en buena medida se ha convertido en un clon. Mientras los habitantes de la utopía combaten la depresión con la meditación, los de la distopía lo hacen con la ayuda de fármacos y sin embargo, más allá de las diferencias, tantos son los parecidos —libertad sexual, drogas y una cultura epicúrea que ha superado las inhibiciones judeocristianas— que Houellebecq se pregunta si es que Aldous Huxley, cuando publicó *La isla* treinta años después de *Un mundo feliz*, no estaría ya un poco «gagá». Parte de lo aquí resumido se desarrolla a partir de una conversación entre los dos hermanos protagonistas de la novela de Houellebecq, y versa sobre otros dos hermanos, Julian y Aldous Huxley, el primero reputado biólogo. Ver HOUELLEBECQ, *op. cit.*, pp 156-162. Y es el personaje llamado Bruno quien nos dice: «Si te fijas un poco, la armoniosa comunidad descrita en *La isla* tiene muchos puntos en común con la de *Un mundo feliz*. De hecho no parece que el propio Huxley, que probablemente ya estaba gagá, se diera cuenta de la semejanza, pero la sociedad descrita en *La isla* está tan cerca de *Un mundo feliz* como la sociedad hippie libertaria de la sociedad liberal burguesa, o más bien de su variante socialdemócrata sueca». HOUELLEBECQ, *op. cit.*, pp. 160 y 161. Puede pensarse en el *hippie* y el *yuppie* también como paradigmas de cada uno de los periodos así objetivados por Houellebecq.

impuesta⁵²³; de ahí que «*el componente punk del movimiento ciberpunk*» no se reduzca al anarquismo y consista, en realidad, en la aceptación decadente de ese estado de cosas en irónica armonía con la distopía vivida: «la burla de la Tierra Prometida, del futuro que nunca llegó» y que redundaba en un «*nohayfuturismo*» que «sigue siendo una forma de futurismo»⁵²⁴. Como el *techno* de Detroit al envite del Capitán Kirk, la literatura ciberpunk, que se desarrolla también a mediados de los años ochenta, sueña sus paraísos artificiales, su mundo por venir, cuya fascinación irradia de la idea de escapar de este mundo, del deseo de otro mundo mejor. Pero a diferencia de «los arcángeles del *techno*»⁵²⁵ son escritores blancos como William Gibson quienes cultivan este subgénero que se inserta dentro de la ciencia ficción: unos (con sus sonidos siderales) y otros (con sus devaneos en la Red) contribuyen igualmente a alimentar con su sueño alucinado este imaginario del que también fue víctima DJ Sideral, que descubre en los créditos de *Blade Runner*, la película inspirada en la novela que su madre llevaba en el bolso el día que conoció a su padre —*¿Sueñan los androides con ovejas?*—, su nombre: «Mira a la pantalla, ve el resplandor y lee el texto torcido, un texto en inglés que habla de una “*off world colony*” y que la voz en off con la que arranca la película traduce premonitoriamente como “colonia Sideral”»⁵²⁶. Es en la película de Ridley Scott donde escucha «un tintineo cósmico, un matiz ambiental que también late en los discos de Eno»⁵²⁷, y que constituye asimismo otra experiencia de subjetivación, otro modo de existencialización que termina por afectar la estética, que se quiere distintiva, hecha a imagen y semejanza de los sueños:

Lleva unas gafas de sol de montura blanca y cristales reflectantes, un diseño para esquiadores, que combina de un modo poético y demencial con sus zapatillas Nike plateadas de astronauta. La madre de Pedro abre la puerta y piensa en un cohe-te espacial o en un proyecto interestelar soviético y, por una vez, es ella la que se anticipa:

—Pareces un astronauta —le dice.
—Soy Sideral —contesta él [...]»⁵²⁸.

Tras la figura del DJ y el ciberpunk, viene, por supuesto, internet: el último de los fundamentos post-humanísticos después del establecimiento mediático en

⁵²³ Ver FERNÁNDEZ PORTA, *op. cit.*, p. 165.

⁵²⁴ FERNÁNDEZ PORTA, *op. cit.*, p. 166.

⁵²⁵ KYROU, *op. cit.*, p. 187.

⁵²⁶ CASTELLS, *op. cit.*, p. 188.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 194.

Occidente de la radio y la televisión que llega insuflado de cierta «esperanza revolucionaria»⁵²⁹. Y es que lo que empieza a percibirse como una *revolución cultural*, tiene lugar en internet, clave para la organización del movimiento antiglobalización y para una revuelta en la que los principales beneficiarios serían los jóvenes occidentales de los años noventa que hablaban un lenguaje cultural distinto al de sus padres. Como señala González Ferriz, «internet sería un campo de batalla cultural no sólo pensado para los jóvenes, sino en buena medida construido por los jóvenes»⁵³⁰, que, no estando «motivados por ideas políticas [...] se limitaban por lo general a crear una tecnología para que fueran sus usuarios [...] quienes definirían sus contenidos y la jerarquía entre estos»⁵³¹. Además, la nueva tecnología «tenía el aire relajado y al mismo tiempo sofisticado propio de unos jóvenes conscientes de que estaban dominando una vez más las tendencias culturales y de que, con eso, estaban revolucionando el mundo»⁵³². Como el DJ en su cabina, esta clase de jóvenes está al mando para hacer valer nuevamente las palabras del capitán Kirk: «Vayamos sin miedo allá donde el hombre jamás ha estado». Seguramente, el más brillante de todos ellos sea el *hacker*, cuyo paseo infinito y ocioso en la Red viene a sustituir el solitario paseo con el que el *flâneur* nos descubría la ciudad y su trama. En ocasiones, como en *Los hombres que no amaban a las mujeres* de Steig Larsson⁵³³, el *hacker* lucha contra las fuerzas del mal, mientras que en otras, como sucede en *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora, aquél viene a sustituir al *Psycho-killer* tan en boga en los noventa para seguir con la renovación del género policiaco iniciada por Larsson: héroe o villano, Dios o Demonio, tal es el dominio de esta nueva figura que ya forma parte de nuestra mitología digital⁵³⁴. En relación con internet y esta nueva sensibilidad a la que se venía apuntando, es significativa la aparición del poemario *Mester de cibervía* (Premio de Poesía Arcipreste de Hita de 1999), también de Mora, porque se aprecia ya en estos versos escritos al filo del nuevo milenio esa sensibilidad *avant-pop* tan característica de la nueva generación que en la tabla de mezclas de la escritura hace converger lo nuevo con lo viejo sin ningún reparo. Así, *Mester de cibervía* es un androide que

⁵²⁹ Ver el capítulo que González Ferriz dedica a esta temática, “Internet y la enésima esperanza revolucionaria”, en GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, pp. 141-157.

⁵³⁰ GONZÁLEZ FÉRRIZ, *op. cit.*, p. 142

⁵³¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵³² *Ibid.*, p. 144.

⁵³³ LARSSON, Steig, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Destino, Madrid, 2009.

⁵³⁴ Ver, por un lado, y por otro, MORA, Vicente Luis, *Alba Cromm*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

canta irónicamente los prodigios tecnológicos del nuevo milenio, aunque su cuerpo formal pertenezca a otro tiempo, tal y como se aprecia en los primeros versos del poema titulado «Égloga Primera», un *remix* escrito en endecasílabos que transcribo junto al original, de Garcilaso de la Vega:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas escuchando⁵³⁵.

*El dulce lamentar de dos factores,
silicio juntamente y memorioso,
andamio de engranajes va granando;
un mundo que de datos proceloso sus
quejas recupera por colores,
de pacer olvidadas escuchando⁵³⁶.*

Vemos, pues, que la cursiva se corresponde con las partes no alteradas con respecto al original, en el último de los versos, y en el primero, prácticamente idéntico a excepción de la paranomasia que se da al final —«factores» por «pastores»—; figura también que se repite en el siguiente verso —«silicio» por «Salicio» y «memorioso» por «Nemoroso»— como contrapunto de un campo semántico que nos remite a una era digital, mecánica, en la que el «he de cantar» de la humana voz del poeta contrasta antitéticamente con el sonido maquinal al que nos remite el tercer verso —«andamio de engranajes va granando»—, y es que es una relación antitética la que mantienen en todo momento el original y su copia, en la que internet también está presente a partir de la relación metonímica que nos sugiere el cuarto verso: ese «mundo que de datos proceloso» amenaza la memoria. El desfase histórico con respecto a nuestra modernidad tecnológica se escenifica también mediante las citas que encabezan muchos de los poemas. Así, el «*Y feliz me sentí cuando estuvo mi nao mar adentro*» —del Canto X de la *Odisea*— contrasta con la «pantalla» que viene a sustituir al viaje, a la aventura ya imposible —«lo tengo todo el mar azul el mar/de la pantalla olas sin espuma»— en el primero de los poemas que componen la serie «Mi nombre es nadie». También aquí contrasta el «*Así caí en la red*» —del poema CLXXXI del Cancionero de Petrarca— con una muy distinta caída en la red de un hombre —«en Internet soy laura [la musa en minúscula] una osteópata/abierta y liberada para el sexo/con uno de los webs más visitados»— en el tercer poema. Adaptaciones del inglés —«videojuego»—, xenismos —«módem», «Microsoft», «hardware», «software», «e-mails», etc.— y algún acrónimo —«World Wide Web», por supuesto también en inglés—, configuran asimismo el espacio poemático, que bebe del magma del

⁵³⁵ DE LA VEGA, Garcilaso, *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Cátedra, Madrid, 2020, p. 78.

⁵³⁶ MORA, Vicente Luis, *Mester de cibervía*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 13.

nivel de cultura objetiva alcanzado con la era digital. Y es que *Mester de cibervía* es una de las primeras manifestaciones literarias en dar cuenta de esta nueva realidad sociológica en España.

Internet llega para revolucionar la producción y distribución de nuestra cultura con herramientas de autopublicación que vienen a relegar de sus funciones a los antiguos fanzines en lo que es, en palabras de Mark Amerika, una experiencia «más sensual, alucinada, exótica y en red *Avant-Pop*»⁵³⁷. De hecho, muchos de los representantes de la generación *avant-pop*, los llamados nativos digitales, han empezado su carrera como escritores publicando en blogs, lo que implica una diferencia categórica con respecto a la Generación Kronen, pues el aparato cultural ya no parece exigir su propia renovación como ocurría antes, seguramente porque la idea de un horizonte concreto que dé cuenta de una nueva realidad subcultural, junto a los nuevos hábitos de consumo, se difumina en la Red, pero también porque el *mainstream* cultural se encuentra inmerso en un proceso contingente que obliga a replantearse muchos de los presupuestos fundados en la cultura impresa que está poniendo en jaque su protagonismo en la esfera pública. Por tanto, la segunda generación de freaks electrónicos barceloneses, la que surge entre 1996-2000 para disolver con el nuevo milenio el universo de esta subcultura en el *mainstream* de la cultura oficial, coincide con esta importante mutación del aparato cultural que se debe, únicamente, a internet. Hay además una evolución en la primera década del nuevo milenio con respecto a internet que apunta también a un cambio de turno en las élites⁵³⁸. Gracias a internet, prolifera en la primera década del siglo XXI la escritura electrónica en los blogs o en las bitácoras, fomentándose un intercambio cultural sin intermediarios y la circulación libre de las ideas, lo que supone un punto de inflexión: momento de la esqui- cia por la que escapan flujos de deseo decodificados en lo que es un dinamismo que activa mecanismos propios del *underground*, campos de afectación por los

⁵³⁷ Todas las traducciones que aquí se presentan de AMERIKA, Mark, *Avant-Pop Manifiesto. Threat baring itself in ten quick posts*, 1993, son mías. Puede consultarse el original en inglés en el sitio internet http://dpva.org/wiki/index.php/Archivo:Avant-Pop_Manifiesto.pdf Amerika compara también en el punto IV las publicaciones en blogs y demás formatos electrónicos con las llamadas «*niche communities*» —«comunidades nicho» en español—, muchas de las cuales ya encontramos en la escena del fanzine.

⁵³⁸ Lo afirma GONZÁLEZ FÉRRIZ: «Si a principios de la primera década del siglo XXI internet podía parecer cosa de adolescentes introvertidos que mataban el tiempo ante el ordenador o, en el mejor de los casos, de viejos sesenteros talentosos que se habían hecho ricos con unos raros artefactos culturales, al final de la misma eran la nueva élite con la que los políticos del mundo deseaban fotografiarse y cuyas ideas querían emular todos los demás», *op. cit.*, pp. 150 y 151.

que a través de interfaces viajan libres los afectos y, por tanto, viejas nostalgias y acaso una última esperanza revolucionaria⁵³⁹. Las instancias de consagración — perversas en modo alguno, como se aprecia con la experiencia Kronen—, el gran propósito de ver impresa al menos la primera obra, como pistoletazo de salida de una carrera literaria, se retiran en favor de un intercambio incesante que «inunda el terreno del culto electrónico con una sutil energía a la contra»⁵⁴⁰ y reduce gradualmente la señal *mainstream*.

Lo cierto es que existen algunas diferencias notables entre la literatura que sigue copando el campo literario español y algunas propuestas escriturales que surgen al filo del nuevo milenio, entre ellas el libro de relatos de *El hombre que inventó Manhattan*, de Ray Loriga (El Aleph, 2004), novedosa también en tanto que su autor es uno de los nombres que resuenan con más fuerza al volver la vista a la generación anterior. Si no fuera porque en cada libro escrito este autor —*ave raris* de su generación— tiende a cambiar de género y estilo, cabría hablar de la evolución estilística de una prosa a la que nunca acabó de sentarle del todo bien el marbete neorrealista. En cualquier caso, es este texto el que Fernández Porta toma como modelo en *Afterpop* para compararlo con un libro de cuentos de Javier Marías, *Cuando fui mortal* (1996), a fin de llevar a cabo un análisis estilístico contrastivo que despeje algunas incógnitas sobre las nuevas propuestas literarias emergentes. Fernández Porta se ha propuesto contestar una pregunta que acaso de entrada el lector no comprenderá —«¿Cuál de los dos es más pop?»⁵⁴¹—, y sin duda evita decirnos de buenas a primeras los títulos de las obras y los nombres de sus autores para no prejuiciar nuestra lectura, por lo que se refiere al texto de Marías como el «libro A», y al de Loriga como el «libro B». Acaso el cuarto y último de los aspectos contrastados⁵⁴², que gira en torno a actos de expectación colec-

⁵³⁹ Como generación, en caso de que lo sea, el nuevo grupo no tiene padre al que matar, en todo caso «hermano mayor», como afirma Montetes (ver MONTETES, Noemí, “Una reflexión sobre la narrativa de la generación Afterpop”, en Paralelosur, núm. 6, 2008, pp. 44-49), pero puede que incluso esto sea exagerado en cuanto que el anterior grupos es en buena medida el producto del *boom* de la literatura comercial de los años noventa. Así, no tiene por qué haber rivalidad entre ambos grupos, acaso complicidad más allá de las diferencias estéticas.

⁵⁴⁰ «*Avant-Pop artists wear each other's experiential datalike waves of chaotic energy colliding and mixing in the textual-blood while the everchanging flow of creative projects that ripple from their collective work flood the electronic cult-terrain with anti-establishment energy that will forever change the way we disseminate and interact with writing*». AMERIKA, *op. cit.*, IV.

⁵⁴¹ FERNÁNDEZ PORTA, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴² Un primer aspecto analizado gravita entorno a las referencias a la cultura pop, a la que ambos textos hacen honor, si bien en el de Loriga aparecen nombres propios del *underground* como el de William Burroughs, que se relaciona defectivamente con la cultura popular y, por tanto, con el «*low brow*»; un segundo, en torno a los temas tratados, que con Marías apuestan por lugares

tiva descritos en dos relatos de Marías⁵⁴³, frente a los cuales el narrador se sitúa con respecto a la masa «*en el justo medio*», sea el más importante. Nos lo cuenta Fernández Porta:

El narrador de A es un ejemplo perfecto de la *mentalidad correcta* del espectador en la cultura de masas: en primer lugar, acepta los gustos mayoritarios y sus ritos [...] en segundo lugar, postula una *diferencia significativa entre su punto de vista y el de la masa de espectadores*; *last but not least*, ese punto de vista es modulado y refrenado: no resulta demasiado agudo ni peligroso [...] Tal es la posición simbólica del aficionado a la cultura pop *mainstream*: sabe que sus gustos suelen coincidir con los del todo el mundo y hace como si fuera igual que todo el mundo, pero en el fondo sabe que es otra cosa⁵⁴⁴.

Así, en el texto de Marías Fernández Porta descubre «una estrategia retórica» que constituye a sus ojos «una actualización del modelo clásico de *captatio benevolentia* del lector [...] adaptado a la sociedad del espectáculo», y que pasa por la falsa modestia y por «el elogio retórico de un punto de vista *sagaz pero sin pasarse*»⁵⁴⁵, que no es sino el de las masas. «Tal es la razón definitiva —afirma— que hace de A un libro realmente pop: los referentes, los temas y el lenguaje, por sí solos, no nos daban una respuesta definitiva, pero la indicación inequívoca que nos da el narrador acerca de cómo debemos —en calidad de *público masivo pero sagaz*— procesar e interpretar esos elementos es el dato fundamental»⁵⁴⁶. En cambio, en el texto de Loriga, donde precisamente tampoco escasean esos mismos actos de expectación colectiva, «la posición ontológica del narrador» no queda clara, y como «algunos de los textos hacen referencia a los efectos sociales de medios masivos», «la caracterización de los media resulta ambigua»⁵⁴⁷, pudiendo ser ello aprovechable ideológicamente. Afirma Fernández Porta que «el punto de vista de narrador entra y sale, en alternancia continua, de la cultura compartida: no hay tal cosa como un “punto de vista” razonable desde el que contemplar ese flujo [...]»⁵⁴⁸. Retengamos pues esta idea: «el punto de vista del narrador entra y

comunes de un «rancio abolengo» —playa, discoteca, burdel— mientras que con Loriga lo hacen por la mitología cultural; un tercero, en torno al registro lingüístico empleado, «*jerga*» en el primero y supuestamente «*lenguaje de autoridad*» en el segundo, sin que este ayude demasiado a dilucidar la cuestión principal. Ver FERNÁNDEZ PORTA, *op. cit.*, pp. 10-15.

⁵⁴³ En concreto, los relatos a los que el análisis de Fernández Porta da este tratamiento tan especial son “Prismáticos rotos”, pp. 47-61, por un lado, y “En el tiempo indeciso”, pp. 213-218, por otro, en MARÍAS, Javier, *Cuando fui mortal*, Alfaguara, Madrid, 1996.

⁵⁴⁴ FERNÁNDEZ PORTA, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, p. 17.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, p. 18.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

⁵⁴⁸ «entre otras razones porque a lo largo del libro se establecen distinciones de género y sexuación que diferencian claramente las cultura pop *de orientación femenina* (películas románticas, algunos actores, etc.) de la *masculina*». *Ibíd.*, p. 19.

sale», porque en modo alguno tiene que ver con la música electrónica. De hecho, es mediante la incorporación de muchos de sus recursos que ha podido ser superado el modelo de cantante pop propio de la música comercial de los ochenta, con lo que las nuevas condiciones creativas en la música nos llevan también frente al horizonte *avant-pop*; un horizonte por el que desfilan músicas electrónicas de todo pelaje subcultural, aunque sin duda alguna es el *techno-house* la apuesta más genuina y radical. Es en este tipo de música, destinada a conquistar el «*overground*»⁵⁴⁹, donde se dan las mayores radicalidades, empezando por la supresión de la voz del/la cantante, la cual encuentra su correlato en la posición ontológica adoptada por el escritor *avant-pop*. De modo que, así como el DJ entra y sale cuando quiere del gran acervo musical del pop anunciando con su música «el *sampling* de la memoria del mundo», el escritor *avant-pop* tampoco se queda corto, y en la tabla de mezclas de su escritura juega con todos los registros de lo alto y lo bajo, alterna sus materiales, seleccionados cuidadosamente de la cultura compartida, de la que en realidad es el guardián, porque sabe dar cuenta de todo lo heterogéneo que hay en ella, moverse como pez en el agua entre la tradición y el *underground*.

El *techno* es la intensidad que recorre el «cuerpo sin órganos» —concepto desarrollado por Deleuze y Guattari, pero nombrado ya por Artaud— como una honda que «traza en él niveles u umbrales según las variaciones de su amplitud»⁵⁵⁰, y la sensación que produce es «la vibración», conseguida a base de repeticiones periódicas cuyos términos no están efectivamente ligados. Los ritmos se corresponden con la superficie sensible o de registro, que es el «cuerpo sin órganos», donde «la repetición causa sus efectos haciendo aparecer una diferencia de nivel que produce la sensación»⁵⁵¹, verdadera experiencia a la espera de lo porvenir en función de lo ya enunciado, entre un futuro y un pasado así eternizados en el instante mismo de la repetición, siempre fluyendo, como un ser intermezzo. Si trasladamos esto último a la literatura, el cuerpo lleno, el organismo, sería la literatura *pop* contenida en los márgenes de la tradición; pues la operación que implica el vaciado y que permite en realidad recorrer sin interrupción y en la

⁵⁴⁹ «OVERGROUND. Destino final del underground cuando este conquista el reconocimiento del público y de los medios de comunicación» De la parte del apéndice titulada “Léxico”, en KYROU, *op. cit.*, p. 394.

⁵⁵⁰ Citado por José Luis Pardo, en PARDO, José Luis, *A propósito de Deleuze*, Pre-Textos, Valencia, 2014, p. 29.

⁵⁵¹ *Ibíd.*

mayor amplitud todos los niveles, todos los umbrales, todos los registros de lo alto y lo bajo —en fin, el entero «cuerpo sin órganos» de la cultura en la era de la sociedad de la información—, es el carácter fragmentario de unos textos que con respecto a la generación anterior desplazan el centro de interés sobre esta idea de fluir libremente, de ser captados en su «devenir». Y es que es esta una palabra clave, pues como afirma José Luis Pardo: «La relación entre dos términos es siempre devenir, pero el devenir no es un término ni el otro [...] Y de la misma forma que todos los términos conceptos pueden relacionarse entre sí de modo arborescente [...], los devenires están conectados unos a otros de modo a-jerárquico, rizomático»⁵⁵². Hay que reconocer el encaje de esta teoría con el modo que tiene de pensarse a sí misma la sociedad de la información, siempre en términos a-jerárquicos, rizomáticos, resultado de una nueva realidad ontológica impensable sin internet.

Sin embargo, la cuestión ahora será dilucidar cómo tal concepción logra objetivarse en la práctica literaria. En cierta manera, ello se consigue *no empezando ni acabando* las obras, o por lo menos produciendo esa impresión en el lector. Ya lo dijo Juan Bonilla —padrino Kronen— tras invocar y hacer aún más célebre la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari en el prólogo a *Nocilla Dream*: «arrollo sin comienzo ni fin»⁵⁵³. Pero las referencias de espaciotiempo en tanto que devenires⁵⁵⁴ ya se encuentran formuladas en *La brújula* de Jorge Carrión, un texto algo anterior donde su autor se sirve de muchos de los recursos empleados por Fernández Mallo, entre ellos la fórmula del *de... a* —«De Marruecos a Brasilia. De México a Chile. De Bolaño a Below. Del erotismo en Bolivia a la caligrafía de Beijing»⁵⁵⁵— con la que el autor *samplea* y secuencia su texto (en este caso un ensayo captado en su devenir libro de viajes) como el DJ las series de notas o de sonidos grabados con los que forma un bucle físico que da a su música una sensación de continuidad⁵⁵⁶. Así, la estrategia utilizada tanto en música como en

⁵⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁵⁵³ Del prólogo de Juan Bonilla, «Rizoma», en FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 7.

⁵⁵⁴ «La síntesis que comunica a la avispa y la orquídea es un devenir, un bloque espaciotemporal y, como tal, no tiene término: ni la avispa acaba siendo orquídea ni lo contrario: la avispa es una orquídea disfrazada de avispa disfrazada de orquídea... al infinito, en un mundo creado por un Dios burlador». PARDO, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵⁵ Citado de la contraportada, en CARRIÓN, Jorge, *La brújula*, Berenice, Córdoba, 2007.

⁵⁵⁶ *Samplea*, de «SAMPLING. O muestrario. Técnica de grabación y de enumeración de un sonido utilizado por la mayoría de músicos techno», de «SAMPLE. Fragmento o muestra de una canción», de SAMPLER (o SAMPLEADOR). Máquina que permite muestrear el sonido. Una revolución

literatura es el *cutting*, técnica que en lugar de mezclar los discos de la manera más delicada posible los corta, permitiendo saltar al DJ/ escritor de un tema a otro limpiamente⁵⁵⁷, y el resultado de este zigzaguear itinerante es el *zapping*, que es según Future Sound of London la verdadera «filosofía del *sampling*»: «a la manera del tipo arrellenado delante de su televisor, que zapea apurando los minutos, y deja penetrar esos pequeños fragmentos de caos en su espacio cotidiano»⁵⁵⁸. Obviamente, para este conjunto musical esta filosofía también funciona para los creadores, y consiste en «una especie de re-evaluación de todo lo que se hizo hace algunos años, de todo lo que la sociedad y los media se han dejado y que nosotros hemos reciclado. Por eso la *sampler music* es la más eminentemente contemporánea hoy. Porque refleja con absoluta simplicidad como vive la gente actualmente»⁵⁵⁹. Podría continuarse analizando los *samples* practicados en *España* de Manuel Vilas (Alfaguara, 2008) —sin duda el autor más pujante de su grupo—, cuando no directamente el efecto producido por un título como *Lou Reed era español* (Malpaso, 2016), también de Vilas, que suena más bien a «absoluto error» —«como si Kraftwerk y George Clinton se quedaran atrapados en un ascensor y solo tuvieran un sintetizador para hacerles compañía»—; pero baste por el momento y para esta aproximación las reflexiones hechas sobre la «*sampler music*» ya que parafraseando aquellas palabras cabe afirmar que las propuestas escriturales *avant-pop*, nos gusten o no, son las más eminentemente contemporáneas a día de hoy.

Por tanto, como afirma Vicente Luis Mora en *La luz nueva* (Berenice, 2007), «la realidad actual no puede sustraerse de ser narrada bajo el prisma del nuevo enfoque tecnológico, audiovisual y de los *massmedia*»⁵⁶⁰. Otra cosa es que, salvo por la novedad que supone la incorporación de tales propuestas, las estrategias de escritura empleadas en realidad no supongan un gran avance: por un lado, con respecto a las vanguardias de principios del XX (donde se encuentra ya en los *collages* dadaístas y en el *Libro de los pasajes* de Benjamin ese sentido de

para la música. Véase también ordenador y midi». También es interesante en este contexto el concepto de «SEQUENCER. Herramienta e instrumento informático que permite el control numérico de las secuencias musicales». KYROU, *op. cit.*, 396.

⁵⁵⁷ Ver KYROU, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁵⁸ Citado por KYROU, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁵⁹ *Ibíd.* Así, no es casual que el segundo ensayo de Fernández Porta se titule Homo sampler. Ver FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008.

⁵⁶⁰ Citado en MONTETES, *op. cit.*, pp. 44-49. El citado artículo también puede verse en el sitio <http://espadasylabios.blogspot.com/2010/02/articulo-de-noemi-montetes-sobre-la.html>

lo inacabado y del fragmentarismo, del *cutting* literario) y al experimentalismo de Burroughs; y por otro, con respecto a la generación del 68, por su culteranismo, también masmediático, aunque sin reaprovechamiento ideológico salvo excepciones. Esto último puede ser una diferencia notable, como el hecho de que la teoría del rizoma no es hija de Benjamin, sino de internet y sus músicas electrónicas, o de que a mediados de la primera década del siglo XX ya no se creaba tanto desde el conocimiento, sino desde la información, lo que implica que el espacio de la creación haya sido en modo alguno democratizado. Podrá esto implicar un «paradigma distinto», y que presuponga ello un arranque también distinto a la hora de crear, pero no es necesario que nos preguntemos si el resultado también lo es. Basta con consignar un sistema de relaciones homogéneas, con buscar entre las diversas producciones culturales y encontrar una red de causalidad —en este caso, se trataba de internet— que dé respuesta a una serie de fenómenos, todo ello en la sincronía de un área espaciotemporal bien definida que dé cuenta de la nueva realidad epistemológica resultado del agotamiento de las vanguardias y de las teorías nacidas en su seno. Al menos, este había sido en parte hasta ahora el cometido del presente proyecto.

7.3 Fanzines, *flyers* y Arte Multimedia

A partir de 1983, la fotocopidora llega para sustituir al ciclostil o máquina «vietnamita» convirtiéndose en «la principal arma faneditora», afirma Orihuela, a cuyos ojos la nueva tecnología es clave para «las nuevas formas de producción cultural, centradas en la construcción de sus propias estructuras, espacios y publicaciones y las nuevas formas de producción de sentido, que intentaron superar la escisión arte/vida»⁵⁶¹, allá en los noventa. Así, de las galerías en las que la moneda de cambio era el culto a la imagen que convirtió en grandes artistas a algunos⁵⁶², se pasa en los noventa a la trastienda apolillada de la fotocopidora, lo que va a permitir que en modo alguno sean recuperados ciertos modos de

⁵⁶¹ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶² Sirva como ejemplo de esta fiebre que desactiva la vitalista escena del cómic *underground* la exposición de Ceesepe en la galería Buades de Madrid el 3 de diciembre de 1979, y aquella otra de El Hortelano en la galería René Metras de Barcelona en abril-mayo de 1980 que llevaba por título de “Moda”. Ver DOPICO, 2005, *op. cit.* p. 337.

vanguardia ajenos a la lógica del mercado. Los fanzines descodifican, por tanto, una parte del campo cultural, donde despliegan un territorio propio haciendo que sean posibles nuevos modos de subjetivación; pero no obstante, tal y como afirma Orihuela, habrá que «esperar hasta finales de los años ochenta para que sean las prácticas *mail-artísticas* las que den el definitivo espaldarazo»⁵⁶³ al fenómeno fanzine. Fanzines como los autoeditados por Juanjo Sáez, Gabi Corbera, Eva Muñoz, Pau Marc y Seri Padró, que vieron la luz durante los primeros años del Nitsa (1994-96), por su tamaño (quince por diez centímetros), serían objeto de esta clase de prácticas. Pero como afirma Juanjo Sáez (sin duda el artista gráfico con mayor recorrido de su generación, cuyos dibujos, utilizados desde 2015 para los anuncios televisivos de Lowi, se han convertido en la imagen corporativa de esta compañía telefónica) solían también venderlos directamente dentro del propio club, lo que implica una recuperación de las viejas costumbres llevadas a cabo por los dibujantes de *comix* allá en los años setenta. Recuérdese si no, cómo, en el primer Canet Rock, la Comuna de la calle Comercio se había dedicado a distribuir entre los asistentes *La Piraña Divina* de Nazario. No puede afirmarse que la interceptación del objeto distribuido tuviera las mismas consecuencias para Sáez y sus colaboradores que para Nazario y su colectivo, obviamente, pero pese a que las condiciones eran tan distintas siempre hay un poder con el que se topa cuando el artista *underground* hace bien su trabajo; y ese poder respondía en el Nitsa al nombre de Gabi Ruiz, caricaturizado con fajos de billetes con los que podía comprarlo todo, incluido a Aleix Verges, al que siempre “esclavizaba”. De modo que al promotor de la escena le tocaría asumir el papel de malo tal y como se sugiere en *Los malos* [Figura 40]. El tema de este fanzine eran los modernos del Nitsa, a los que hoy llamaríamos *hípsters*, entre ellos DJ Sideral. Quien puso la escena de la música electrónica a la altura de la europea —eso sí, a su manera— no se salva de la caricatura siendo muchas veces blanco de las críticas por ser el líder indiscutible de aquel rollo [Figura 31]. En “Nitsa 94/96. El giro electrónico”, Sáez habla de este aspecto y de su particular posicionamiento:

Toda la gente que iba y que eran todos muy modernos, muy guapos, y nosotros en un momento dado nos sentimos como medio desplazados, o con envidia o como queriendo formar parte de ese mundo, pero sintiéndonos excluidos. Bueno, los típicos freaks o inadaptados que quieren formar parte de eso tan bonito y estar

⁵⁶³ ORIHUELA, *op. cit.*, p. 46.

con la gente guapa, pero que como no te sientes como ellos ¿pues que haces? Tirar piedras⁵⁶⁴



Fig. 32. *Círculo La La*, *Círculo primigenio* (ed.)

Así, el dispositivo gráfico de *Círculo Primigenio* puede entenderse como marginalidad dentro de la marginalidad, esto es, como *underground* dentro del *underground*. De extracción humilde, Juanjo Sáez (Barcelona, 1972), nieto de un pastelero e hijo del barrio barcelonés de La Sagrera, llegaría a hacerse famoso con este pequeño fanzine en el momento en el que decidió hacer un número especial dedicado a la nueva cultura *underground* barcelonesa, que puso en circulación en el estreno del BAM en 1995, aplicando la máxima de Andy Warhol: «habla de los famosos y ellos te harán famoso a ti»⁵⁶⁵. En *Viviendo del cuento*, entre textos escritos con su puño y letra y su monigotes —y es que sus creaciones no pueden recibir otro nombre—, este artista de la innovación, que antes de 2005 ya había cosechado el premio del Festival de San Sebastián y dos premios oro en el Festival Internacional de Publicidad de Cannes, nos habla de sus inicios como dibujante para la revista Punto H antes de que con “Círculo Primigenio” fuera fichado por la revista Rock de Lux para su fanzine oficial “Factory”, punto este culminante en el que realmente empieza su carrera, donde trabajaría junto al diseñador gráfico Rafa Mateo. Una carrera que discurre en paralelo al Nitsa y al Sónar, el festival con la mejor imagen gráfica, sin duda un nuevo escenario para ser visto y también

⁵⁶⁴ *Nitsa 94/96. El giro electrónico*, min. 40:46.

⁵⁶⁵ Citado en SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 26.

por otro lado para mostrarse Barcelona en la esfera internacional. Como afirma Sáez, «el Sónar es a lo que dio paso el BAM, en cuanto encuentro moderno, fiesta mayor o avenida de los famosos»⁵⁶⁶. El sesgo elitista y técnico que se desprende de su rimbombante nombre —«Festival de música avanzada»— y el hecho de que, en el fondo, no deja de ser una pasarela más por la que desfilan los modernos de nuestra época creyéndose únicos, como antes ya lo habían hecho otros modernos de otras tantas épocas, es en *Viviendo del cuento* caricaturizado, por lo que Sáez no deja de darnos alguna que otra lección de humildad, algo que nunca viene mal:

El SÓNAR es un festival de música electrónica,
 o como les gusta decir a ellos "música
 avanzada" ← Yo me pregunto ¿avanzada a que?...
 ellos creen que es avanzada a su tiempo, así
 se creen mas importantes.

Fig. 33. *Viviendo del cuento*, 2005, p. 28.



Fig. 34. Tira publicada en la revista Punto H, núm. 5, junio de 1999, de *Viviendo del cuento*, 2005, p. 30

Por otra parte, en *Viviendo del cuento*, Sáez se dedica también a ridiculizar a Jordi Labanda dibujándolo en el capítulo 13 de su autobiografía gráfica en una jaula con barrotes de oro que simbolizan los límites del mercado que este tiene dominado con sus reportajes de moda e ilustración, pero que al tiempo lo aprisionan. Afirma Sáez que Labanda «ha conseguido crear todo un movimiento de ilustradores que se dedican a la MODA»⁵⁶⁷, y que lo propuso como su sustituto en la sección de belleza que dirigía en *La Vanguardia*, donde al parecer a Labanda se

⁵⁶⁶ SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 108.

le había concedido una página para «dar su “particular” visión del mundo»⁵⁶⁸. Y en ningún caso oculta la envidia que el hecho le suscita, sobre todo por el tema económico:

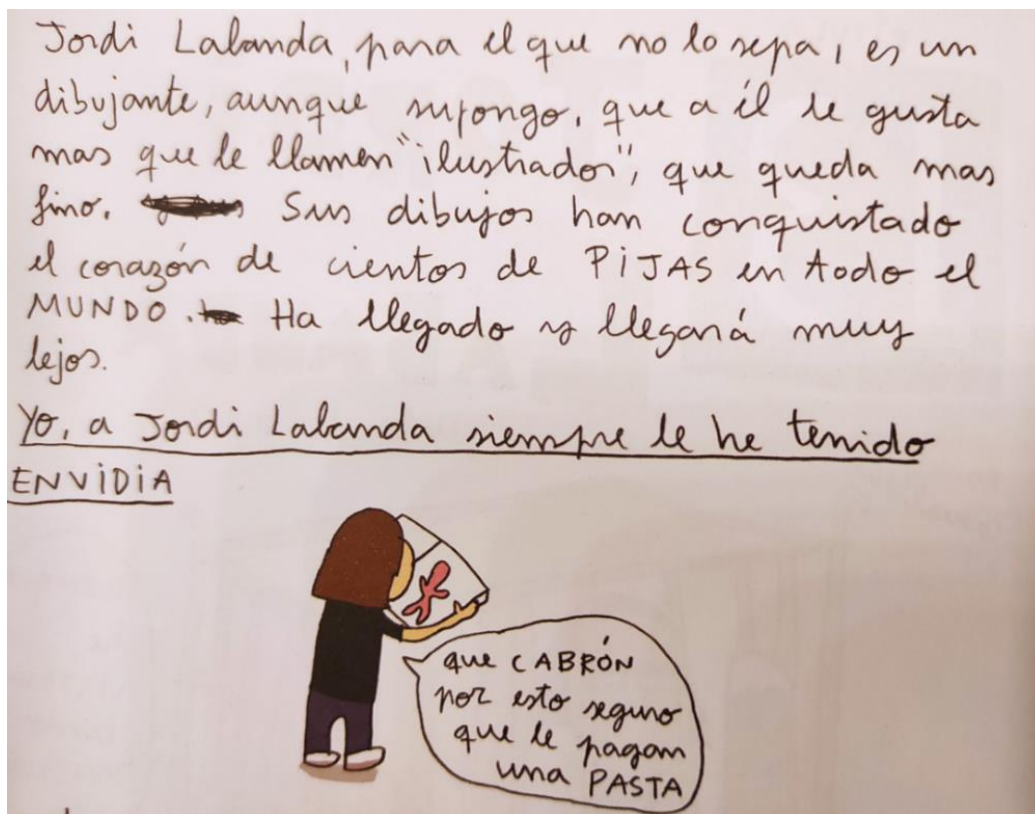


Fig. 35. *Viviendo del cuento*, 2005, p. 104.

Una envidia aparentemente injustificada por la oportunidad que aquel le habría dado al proponerlo como su sustituto, si bien nos dice en una nota al pie: «BUEEENO, un poco justificada sí, no puedo soportar el mundo pijo que retrata, más teniendo en cuenta que es del mismo barrio que yo, incluso recientemente me he enterado [sic.] que compartimos dentista, cuando éramos pequeños (la doctora Teresa Sibina)»⁵⁶⁹. Y que le ha llevado a «hacer BURRADAS mil con el fin de RIDICULIZARLO públicamente»⁵⁷⁰, como en la siguiente tira detournéeada con la que Sáez le lanza el guante a Labanda:

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, p. 106.

⁵⁶⁹ De la nota al pie «(1)». *Ibíd.*

⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p. 104.



Fig. 36. «No hay güevos de coger una mia y hacer lo mismo [sic.]», puede leerse tras un breve diálogo, en *Viviendo del cuento*, 2005, p. 105.

Pese a los gestos de adhesión, Sáez habría seguido fiel a su estilo, definido en las antípodas del otro como negativo estilístico del padre simbólico al que ha habido que matar y, por eso, en contraste con las sencillas, claras y limpias líneas de aquél las suyas son mínimas, sucias y desgarbadas. Así, en *Los malos*, son parodiados los dibujos de Jordi Labanda, cuyas creaciones para singularizarse hacen «la fiesta en el WC porque eso no lo ha hecho nadie», se quitan «una pierna para ser más diferente» y alguno es incluso capaz de ponérsela en la cabeza. Se aprecia en esta página que Juanjo Sáez está imitando, para parodiarlo, el estilo de Lavanda, que entra en escena desde retrete saludando a sus criaturas: «Hijos míos».



Fig. 37. *Los malos*, Círculo primigenio (ed.)

Si Sáez es el dibujante *underground*, Labanda es su heterónimo, aquel que ocupa la posición enfrentada en el campo artístico que ambos comparten. Otro aspecto que caracteriza el estilo de Juanjo Sáez es el aire naïf que desprenden su letra y sus creaciones, por mucho que en el prólogo a *Viviendo del cuento*, titulado “Monigotes con corazón”, Rafael Tapounet responda ante la «gran pregunta» que «no»: «¿Es Juanjo Sáez un ilustrador naïf [sic.]? No. Es un dibujante con estilo propio capaz de representar cualquier cosa, ya sea la caída de las Torres Gemelas o los negros pensamientos de su abuela enferma. Y sin copiar a nadie. Caso zanjado»⁵⁷¹. Está claro que hay que evitar a toda costa el etiquetado, pero si observamos desde un punto de vista formal los dibujos de Sáez no es tan fácil dar por zanjado este tema. Ahora bien, una cosa distinta es que por los temas a los que alude Tapounet los dibujos de Sáez logren desquitarse de este sambenito que en realidad le pega, y muy bien, a modo de estrategia discursiva. En cualquier caso, sus trazos desgarbados —su «DISEÑO DE MIERDA», como él mismo se ha referido albergando la ilusión de bautizar un día así su estudio⁵⁷²— tienen ese aire inacabado de los dibujos hechos a la espalda del profesor. En este sentido, su estilo se aleja por completo del de Labanda y de una estética punk ya saturada de excesos, buscando desde *Círculo Primigenio* un fanzine «más pequeño, más sencillo, fotocopiado, con un dibujo por página, sin sexo, sin drogas, ANTI-PUNK GUARRO»⁵⁷³.

Pero el hecho de que no hablan de las drogas no significa que estas no estuvieran presentes como trasunto de la escena. Por ejemplo, en la historieta “Un drama social (de nuestros tiempos)”, titulado *Círculo La La*, en dos páginas y apenas veinte palabras, se narra el drama que es para un *indie kid*, o para el segurata que tiene que echarlo —«se acabó, tío, se acabó»—, esperar toda la semana a que llegue el viernes por la noche y un fin de semana que nunca es suficiente cuando en el horizonte de expectativas del *clubber* no existe nada más que salir, bailar y drogarse con pastillas de Éxtasis [Figura 38]. Otro aspecto también es aquí parodiado es la propia música *techno*: la supuesta sensación que produce una variación sobre una repetición en realidad ínfima, y acaso solo perceptible para los oídos alucinados que se encuentren bajo los efectos del Éxtasis [Figuras

⁵⁷¹ De «Monigotes con corazón», en SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷² SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 22.

39]. Por último, está el tema del amor, verdadero protagonista de la noche y de los intercambios sociales de una escena que hizo del «*I love the world and the world loves me*» con que es definida la experiencia del Éxtasis toda una cultura d club. Así “«En la escena techno todos se quieren (y son amiguitos)»”, para denunciar el desfase entre quienes entran por vez primera en aquella cultura del Éxtasis y aquellos que, llevando ya tiempo en ella, habían ido quemando aquellos preciados y limitados cartuchos de serotonina que la vida nos reserva, una estrellita *indie kid* le regala una flor a un cuadradito *indie kid* que ya ha pasado por esta etapa, nunca mejor dicho, naíf [Figura 40].



Fig. 38. *Círculo La La*, *Círculo Primigenio* (ed.)

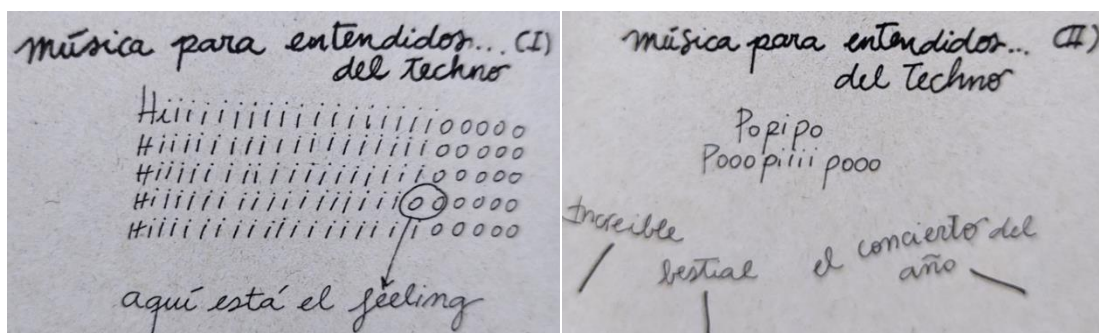


Fig. 39. *Círculo La La*, *Círculo Primigenio* (ed.)



Fig. 40. *Círculo La La*, *Círculo Primigenio* (ed.)

Aquellos fanzines, fotocopiados en papel reciclado para ahorrar, abiertos, venían a ocupar lo mismo que un folio Dina 4 doblado en vertical y tenían en su centro una única grapa. Hay en esta clase de trabajo una recuperación de lo material, característico de las prácticas *mailartísticas*, con lo que también parecen recuperarse en modo alguno prácticas de la vanguardia experimental tales como el arte *minimal* y el arte *povera*, aunándose nuevamente lo *pobre* del formato y al aura *low-tech* que irradian esta clase de productos culturales, que pierden así su sublime. Por tanto, en un contexto histórico en el que la tónica es ya el trabajo computacional no debe dejar de apreciarse en estas nuevas prácticas lo que es en realidad una gesto de resistencia, observable también en los flyers diseñados por Andreu Balius y Joan Carles Casasín (Typerware), de forma gratuita y con total libertad experimental, sin más directrices que anunciar la programación que hubiera para el fin de semana. Su labor, que habría contribuido inestimablemente a desarrollar de la cultura de este club, dio lugar a un nuevo objeto fetichizado [Figuras 41-47] que, como tal, era esperado, coleccionado, intercambiado, como si de cromos se tratara. Un aire infantil [Figuras 42 y 47], provocadoramente naíf, irradiaba de aquellos diseños inspirados en elementos de la cultura popular (los muñecos del programa infantil *Barrio Sésamo*, galletas) y que eran plasmados sobre papel de diferentes colores también reciclable, con letras sinestésicas que imitaban el fluido electrónico [Figura 45]. Dichos *flyers* podían encontrarse en las tiendas de discos de la ciudad y en una época en la que el diseño gráfico era lo

más serían fotografiados dando lugar a volúmenes monográficos en tanto que portadores de nuevos significados, hoy extinguidos en las pantallas de nuestros móviles, pero que entonces llegaron a captar la atención del Reina Sofía con una exposición en el año 2000 sobre el diseño español titulada *Signos del siglo XX*.

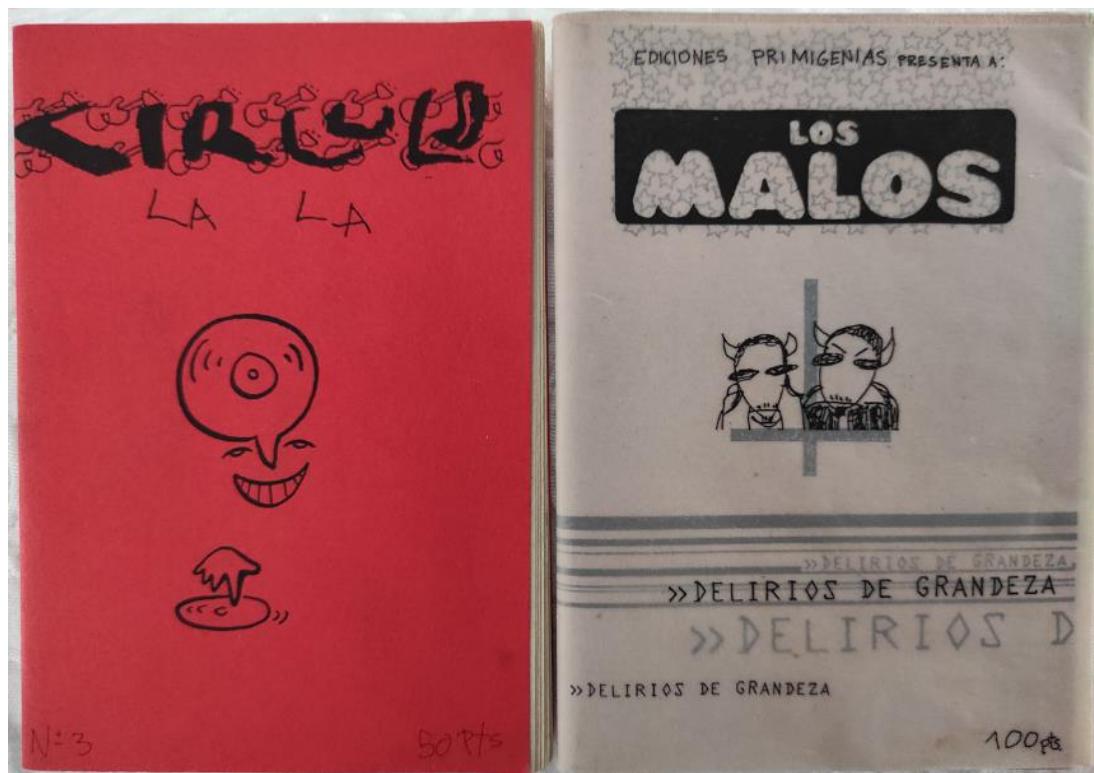


Fig. 40. Foto de la portada de *Círculo La La* y de *Los malos*, de *Círculo Primigenio* (ed.)



Fig. 41.



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig. 45.



Fig. 44.

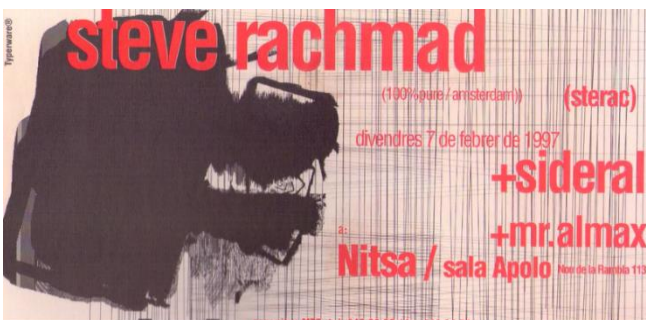


Fig. 46.



Fig. 47.

La recuperación matérica que advertimos en el diseño gráfico de la época, como gesto de resistencia frente al trabajo computacional, contrasta con lo virtual del arte multimedia que toma una especial relevancia en la conceptualización y/o intelectualización de la música electrónica a la que se asiste en el Sónar de 1995, celebrado en las instalaciones del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) y en una carpa montada en el Pueblo Español. Allí actuaron Fangoria y Orbital, entre otros, y hubo *video-jockeys*, proyecciones que acompañaban las actuaciones de los DJ en ocasiones, debates y muestras de los últimos avances de la incipiente era digital: Arte Multimedia, CD-ROM, internet y tecnología RDSI que, a través de diversas interfaces, permitía a los usuarios acceder a una misma experiencia en forma de conciertos y demás demostraciones. Por tanto, desde sus orígenes, el Festival Internacional de Música Electrónica y Arte Multimedia de Barcelona comúnmente llamado Sónar, aúna a su imaginario música y tecnología capitalizando mediante esta operación el vanguardismo. Un gesto que a partir de mediados de la primera década del siglo XXI, cuando gracias a estas tecnologías comentadas tiene lugar la de implantación definitiva de la cibercultura, también se expande al campo literario, cuyas manifestaciones no serán ajenas a las nuevas formas artísticas que surgen gracias a internet.

Y es que internet llegó para revolucionar el mundo del arte con el llamado «arte multimedia», nombre de reciente creación en la historia del arte contemporáneo que aúna *arte, ciencia y tecnología* bajo distintos formatos procedentes de las artes plásticas, conceptuales y multimedia, entre otros, pudiendo ser por ello multidisciplinar, interdisciplinar o transdisciplinar⁵⁷⁴. De hecho, muchas de las manifestaciones literarias *avant-pop*, como las escenificadas por el dúo formado por Eloy Fernández Porta y Agustín Fernández Mallo (Afterpop Fernández & Fernández) se servirán de este nuevo lenguaje, por lo que cabe hablar de poesía cibernética o de ciber-poesía, si aceptamos el hecho de que junto a las implantaciones cibernéticas más o menos voluntaristas que alteran la percepción humana, cuentan también aquellas otras alteraciones logradas gracias al arte multimedia que

⁵⁷⁴ Las primeras manifestaciones de este arte se remontan a las invenciones de Leonardo Da Vinci por sus cualidades estética, intelectual y técnica; y ya en el arte moderno del siglo XX, a las primeras obras cinéticas que se desarrollan en el seno del constructivismo ruso y a algunos *readymades* de Marcel Duchamp tales como *Rotatory Glass Plates* (1920) y *Rotatory Demisphere* (1924) por sus cualidades ópticas y cinéticas, ya dentro del movimiento dadaísta. Ver ESCAMILLA, Ernesto, en el sitio internet <https://arsgenerya.wordpress.com/2021/02/10/consideraciones-sobre-arte-multimedia/>, “Consideraciones sobre el Arte Multimedia”.

acompaña la recepción de los *spoken word* y *performances* que caracterizan la obra *avant-pop* para disgusto de muchos que, con gesto apocalíptico, se llevan nuevamente las manos a la cabeza al ver cómo se mezclan la materia viva, la voz humana, con la triste carne de la máquina: dispositivos electrónicos diversos.

No es extraño que el carácter híbrido, interdisciplinario, que encontramos tanto en el plano subjetivo, según el capital académico de los autores (Fernández Mallo es físico, y Fernández Porta, además de ensayista y profesor universitario, especialista en cine), como en el formal de sus obras, se convierta en valor seguro del nuevo grupo generacional, que debe su nombre al dúo formado por Fernández Mallo y por Fernández Porta, y por partida doble además, pues si el primero se relaciona con el marbete “generación nocilla”, pensado para referirse en clave generacional a los nacidos entre los años 1960-76⁵⁷⁵, el segundo lo hace con el de “afterpop”, un nombre que acaso enuncie mejor el horizonte frente al cual nos encontramos a mediados de la primera década del siglo XXI, y que parece destinado a perdurar, por el trabajo teórico que lo avala y porque, después de todo, apunta a una perspectiva global de un fenómeno relacionado en la esfera internacional con el movimiento *avant-pop*. Por tanto, «*afterpop*» es solo otra manera de referirse a algo que está sucediendo en todas partes⁵⁷⁶, lo que supone ya un primer reproche a todos aquellos que desde el conservadurismo literario vilipendian esta nueva sensibilidad, cuando no la reducen a simple moda pasajera.

7.4 *Underground*, final de trayecto

No hay esta vez un lugar de trasvase desde esta última escena barcelonesa y sus músicas electrónicas, que conforme avance el nuevo milenio irán siendo inoculadas a la velocidad de los afectos —que es también la velocidad del Éxtasis, como se verá en otro lugar—, en todo el resto de la geografía peninsular. Pero sí podemos constatar que para cuando el clímax de la segunda oleada de freaks

⁵⁷⁵ El nombre también guarda relación con la novela del mismo autor que ha cautivado la atención del gran público: *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona, 2008, primera parte de la trilogía *Nocilla Project*.

⁵⁷⁶ De hecho, el término sirve para consignar una nueva realidad ontológica con la que se da por muerto el Posmodernismo a manos de los medios de comunicación populares, y de sus retazos nace esta nueva sensibilidad. Ver AMERIKA, *op. cit.*, I.

barceloneses (1996-2000) va de bajada, a mediados de la primera década del siglo XX, la subcultura electrónica ya ha alcanzado el *overground*. Sin duda la muerte de DJ Sideral marca en 2006 el fin de una historia y el inicio del mito en un año, en el que vieron la luz, además, dos textos de los que ya se ha hablado que no van a pasar desapercibidos en el panorama literario —*Nocilla Dream* y *La brújula*—, por lo que cabe hablar de un momento clave que coincide con una importante mutación del aparato cultural debido a internet. Un momento en el cual se está produciendo también un relevo en el poder a la vez que se afirman con fuerza nuevos valores estéticos y literarios. La foto del nuevo grupo *afterpop*, tomada el mismo año en un encuentro organizado por el Instituto Cervantes de París a imagen y semejanza de otras tantas de nuestra historiografía literaria, resume sin palabras lo que es otra irrupción en el campo literario y artístico que irá abriéndose paso a través del mundo de los blogs y de publicaciones periódicas como *Quimera* o *The Barcelona Review*. A aquella le antecede otra tomada en el encuentro de nuevos narradores en la Fundación Torrente Ballester, en 2004, y la del Festival Kosmópolis, en 2005. Y no obstante, una de las primeras manifestaciones de lo que es después de todo una nueva sensibilidad es bastante anterior, en concreto de 1996, año en que Eloy Fernández Porta publica *Los minutos de la basura*: un libro de relatos que hace gala de una ironía distintiva, donde la memoria de una primera juventud objetivada bajo la fórmula que en el argot baloncestístico norteamericano designa los últimos minutos de un partido ya decidido —*garbage time*— pero que sin embargo hay que seguir jugando, convive entre páginas salpicadas por notas al pie humorísticas con referencias que van de la cultura *underground* a las reglas de oro de Andrew Carnegie, por lo que muchos de los aspectos connotativos del nuevo grupo se encuentran ya en este texto⁵⁷⁷. Será una obra menor de su autor, pero no por ello menos elocuente, más aún cuando su publicación se produce en el intervalo que media entre la primera y la segunda generación de freaks electrónicos barceloneses, precisamente cuando el Nitsa se muda a la Sala Apolo en 1994. Sin duda, se trata de un texto irreverente y experimental

⁵⁷⁷ Ver FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Los minutos de la basura*, Montesinos, España, 1996.

y, si bien no tiene que ser exactamente el primero en su género⁵⁷⁸, es significativo a análogos efectos que en la nómina prevalezca el grupo catalán⁵⁷⁹.

Así pues, buena parte de las propuestas escriturales *avant-pop* se desarrollan en Catalunya en paralelo a la segunda ola electrónica con la que definitivamente las tendencias se disuelven en el *mainstream* cultural. Aparentemente se diría que parte de la radicalidad del gesto *avant-pop* decae a finales de la primera década del siglo XX con el fichaje y subsiguiente consagración de algunos de sus exponentes por grandes grupos editoriales, tal y como ocurre con *España* de Manuel Vilas (Alfaguara, 2008) y con *Los muertos* de Jorge Carrión (Mondadori, 2010), sin que ello quiera decir en absoluto que la calidad literaria de estos autores disminuya; antes al contrario, lo que ocurre es que el gusto del público se ha amoldado a su estilo, y que el aparato cultural les abre por tanto un hueco corriendo mínimos riesgos. Por otra parte, con respecto a la subcultura electrónica ocurre lo mismo: el *techno* no cambia su ritmo, sino que es más bien el público el que se adapta a su frecuencia deseante, acaso gracias a nuevos estados de conciencia inducidos que ponen al alcance su intelección. En *Mi Ibiza privada* una anécdota de Antonio Escohotado nos descubre el prestigio alcanzado también por entonces por el famoso sonido de Detroit. Y es que, sobre los cimientos del antiguo Taller de Olvido de Escohotado —«una casa payesa señorial, levantada a mediados del siglo XVIII»⁵⁸⁰— en el que los usos y costumbres allá en los setenta pasaban por el micropunto de LSD, se erige desde principios de los años ochenta un nuevo templo que mucho tuvo que ver con la formación del genuino «*Balearic Beat*», el escenario que sin duda es la antesala de las músicas electrónicas en nuestro país, como se verá más tarde, pero que sin duda a finales de la primera década del siglo XXI quedaba ya bastante lejos de la Ibiza de Paris Hilton, esa de la que nos habla

⁵⁷⁸ Habría que buscar en la larga lista desplegada en la siguiente nota qué autores publicaron el mismo año o antes y leer también esas obras primeras, algo que por el momento excede los límites de esta investigación.

⁵⁷⁹ Salvo excepciones, se ha seguido la esbozada por Montetes en su citado artículo, donde ha sido añadido junto al año de nacimiento la localidad: Germán Sierra (La Coruña, 1960), Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962), Manuel Vilas (Barbastro, 1962) Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1965), Manel Zabala (Barcelona, 1968), Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), Javier Fernández (Córdoba, 1970), Lolita Bosch (Barcelona, 1970), Josan Hatero (Barcelona, 1970), Mercedes Cebrián (Madrid, 1971), Kiko Amat (Barcelona, 1971), Hernán Migoya (Ponferrada, 1971), Gabi Martínez (Barcelona, 1971), Héctor Bofill (Badalona, 1973), Álvaro Colomer (Barcelona, 1973), Javier Calvo (Barcelona, 1973), Isaac Rosa (Sevilla, 1974), Eloy Fernández Porta (Barcelona, 1974), Milo J. Krmpotić (Barcelona, 1974), Mario Cuenca Sandoval (Sabadell, 1975), Harkaitz Cano (Gui-púzcoa, 1975), Jorge Carrión (Tarragona, Barcelona, 1976) y Robert Juan-Cantavella (Castellón, 1976).

⁵⁸⁰ ESCOHOTADO, Antonio, *Mi Ibiza privada*, Planeta, Barcelona, 2019, p. 95.

Escohotado con la maestría que caracteriza cualquiera de sus textos, consciente del nuevo culto que el mismo habría contribuido a crear:

Llevando lo trivial al extremo inverso, la música surgida a través de un DJ introdujo crescendos y disminuendos como principal novedad, a cambio de contraer una servidumbre con el tempo bien llamado chunta-chunta. Siendo idéntico del primer compás el último, tranquiliza de alguna manera al público —dentro de lo compatible con la combinación de pastilleo y decibelios—, permitiéndole mover el antebrazo como si fuesen los pies y la cintura, lo cual depara el último testimonio de júbilo acorde con la manifestación. Quien busque ese fragor de última hora puede disfrutarlo con la compositora Paris Hilton y análogos tanto o más reconocidos, pagando los cien pavos sin consumición exigidos en algunas fiestas de Amnesia, donde cinco o seis mil personas disparan el flash de sus móviles cuando el final de crescendo estalla acompañado por cañones de humo y confeti, láseres y violentos escorzos de gogós femeninos y masculinos.

Les amparan las bóvedas acordes con su multitud, y altavoces capaces de sacudir nuestras vísceras como un retortijón. El evento adquiere dimensiones grandiosas si sumamos a los danzantes del antebrazo las elites situadas en privés del entresuelo, y en las aún más exclusivas terrazas, ocupadas por harenes y guardaespaldas de barones rusos, saudíes y cataríes, donde se consumen añadas selectas de Krug, Roederer y Dom Perignon. Dos años atrás, cuando cedí a la insistencia de algunos amigos, y visité lo anunciado como «la mejor discoteca del mundo», el director me concedió el lujo supremo de fumar a discreción, flanqueado en un palco por dos bailarinas ligerísimas de ropa, y alguien me acercó un espejo surcado por líneas de algo con aspecto de alcaloide. Agradeciendo el favor, me pregunté hasta qué punto había contribuido a consolidar algo tan infernal para mí, y tan atractivo para muchos más⁵⁸¹.

Si el texto de Escohotado es de 2019, y el episodio descrito había ocurrido hace dos años, seguramente lo que en él se narra refleje más bien la realidad de la segunda década del siglo XXI. Su gesto mínimo —la «danza del antebrazo», como también se refiere Escohotado⁵⁸²— al ritmo de aquel «tempo bien llamado chunta-chunta», mimetizado por sus análogos y demás, ya poco tiene que ver con esos gestos corporales abiertos que caracterizan los momentos climáticos de la escena *hardcore* de 1991-1992 y del estilo *happy hardcore* del *rave* finisecular⁵⁸³, pero nos da la medida de la dimensión alcanzada en el *mainstream* por el *techno*. Por otro lado, es también muy probable que para entonces Paris Hilton estuviera leyendo ya literatura *avant-pop*.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 91 y 92.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸³ Ver REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 40. Nos cuenta Reynolds que: «En los momentos de clímax o en los intermedios cósmicos en la música, los brazos son mantenidos en alto, tendidos al cielo: un gesto universal de súplica, de rendición mística, que la banda rockera psicodélica Steppenwolf llamó “taking the world in a love embrace” [abrazando al mundo con amor]. Con el *darkcore* y con el *jungle*, esta apertura y esta vulnerabilidad es reemplazada por movimientos más controlados, cercanos a la danza de los boxeadores o a las artes marciales». *Ibid.*, pp. 40 y 41. (Los corchetes son nota del traductor). Así, la «danza del antebrazo» de Paris Hilton tendría que ver más bien con esta última gestualidad reducida.

TERCERA PARTE:
LA DIMENSIÓN DE LA EXPERIENCIA

9

Una política de la experiencia

Podríamos decir que la subjetivación es una especie de pliegue, la suerte de un interior desde el exterior, sobre el que es galvanizada la fuerza. En esa especie de operación de plegado, mucho es lo que se le debe a los griegos. De hecho, «*Enkrateia*» es el nombre con el que en griego se designa el arte de doblegar la fuerza hacia dentro: el arte de gobernarse a sí mismo, sobre todo, la materialidad del propio cuerpo, la gestión de los placeres, de los excesos⁵⁸⁴. Esta forma de control sobre el cuerpo, este *arte de sí* o dominio de sí, habría de sublimarse necesariamente en una cultura del cuerpo y sus placeres, cultura con la que se inaugura el uno mismo o la relación con uno mismo como virtuoso resultado de volver hacia dentro en forma de pliegue la fuerza bruta de las pulsiones no consumidas en la animalidad. Y es mediante este gesto, esbozado en el espacio democrático de las polis griegas, en las que los hombres libres se ven expuestos a la rivalidad (la resultante de disputarse en igualdad de condiciones el derecho a gobernar sobre otros hombres libres, una vez comprendido que para ello, en primer lugar, hay que *saber* gobernarse a sí mismo), que los griegos dieron con esta forma de interioridad por la cual la existencia se convirtió en objeto de la estética. Cuando, o por qué razones, la vida de unas minorías selectas se convierte en objeto de lo bello es algo que excede los límites de esta investigación, pero lo que parece claro es que dicho modo de entender la existencia como estética dio lugar a una serie de prácticas y, con ellas, a una forma de interioridad con la que debe ser identificada la subjetividad griega.

⁵⁸⁴ Esta y otras muchas ideas de este capítulo siguen lo expuesto por DELEUZE en «La cuestión de la filosofía en Grecia. Gobierno de sí y subjetivación», Clase3, de *La subjetivación: curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2017, pp. 83-122.

Será necesario esperar a las prácticas introducidas por las vanguardias artísticas históricas para pensar de nuevo —con permiso del esteticismo— en la existencia como estética, algo que el vanguardismo consiguió al no conformarse con constituir objetos particulares a los que llamar obras de arte, pues rebasando el marco otorgado a estas producciones al concebir el arte más allá de la obra de arte misma el arte se convertía, al fin, en un operador de subjetivación. Mas tarde cabe referirse a una asimilación de esta revolución vanguardista por parte de la estética de la mercancía, pero vemos que son siempre prácticas las que conducen a este movimiento de plegado que hemos denominado subjetivación. Por tanto, es lo vivido al nivel de la experiencia lo que presenta un mayor momento de apertura de potencialidades, más aún que la utopía, que se disuelve en lo imaginado pero no vivido, lejos del *aquí y ahora*, cuando de lo que se trata es de crear socializaciones nuevas con las que invertir o contrarrestar una relación de fuerzas. De ahí que Foucault, en el transcurso de un encuentro con un grupo de estudiantes de bachillerato producido en 1971, afirmara: «Yo opondría la experiencia a la utopía. La sociedad futura comienza a dibujarse tal vez a través de experiencias como la droga, el sexo, la vida comunitaria, otra forma de consciencia, otro tipo de individualidad... Si el socialismo surgió de las utopías del siglo XX, la socialización real surgirá quizá en el siglo XX de las experiencias»⁵⁸⁵. Sin duda, son la droga y el sexo temas que mueven percepciones y afectos, implicando respectivamente un nuevo campo de percepción y un nuevo campo de afectación. Y así el llamado a una nueva percepción, esto es, la reivindicación de una nueva manera de percibir a través de la práctica por un lado, y el llamado a nueva afectación, esto es, la reivindicación de una nueva manera de sentir (se) el (los) cuerpo (s) por otro, son hitos de la contracultura que marcan un momento de inflexión, justamente por implicar procesos autónomos que no dependen ni del poder ni del saber, sino de la experiencia. Y esta a su vez del deseo y de la imaginación, que constituyen para el situacionismo el campo base desde el que abrir nuevas rutas hacia los dominios de la experiencia: «La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos

⁵⁸⁵ MOREY, 2014b, *op. cit.*, p. 146

reconocidos más o menos claramente, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos»⁵⁸⁶.



Fig. 48. «Tomad vuestros deseos por realidades»

Fig. 49. «La imaginación al poder»

Apertura pues de campos a través del deseo y de la imaginación, en lo que a procesos de subjetivación se refiere, que podrán coexistir o competir entre ellos. Fruto de esta coexistencia, la vida se verá atravesada en un sentido muy amplio, al tiempo que toda una serie de focos, líneas de fuga, puntos de resistencia diseminados sobre el mapa del territorio, se abren y operan desterritorializaciones, se enjambran formando su propio «diagrama de poder»⁵⁸⁷ a partir de la curva que

⁵⁸⁶ De «Problemas preliminares a la construcción de una situación», en *La creación abierta y sus enemigos*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁷ A fin de distinguir en un segundo momento el «saber» del «poder», Deleuze recurre a las nociones de «archivo» y «diagrama», «archivo de saber» y «diagrama de poder», las cuales se oponen respectivamente por sus cualidades estática y dinámica. Así, puesto que las relaciones de fuerzas son de naturaleza inestable, el «diagrama» es fluido y las fuerzas, que son «el objeto de una mutación», están «tomadas en un devenir»; mientras que, por el contrario, el «archivo», es decir los estratos, es la parte en equilibrio del mixto que forman «saber» y «poder» (Deleuze, 2017a, *op. cit.*, p. 99). Pese a que Foucault lo usa una sola vez, Deleuze le confiere mucha importancia al término «diagrama» porque le da, nos dice, «una razón, o más bien una palabra cómoda, para señalar que ya no estábamos en el dominio del archivo» (*ibid.*, p. 99). A sus ojos, el «diagrama» da cuenta de 1) «la repartición de singularidades en un campo de vectores», 2) de «singularidades» que «son tomadas en relaciones de fuerzas», 3) de «singularidades» que «son encarnadas, actualizadas en formas, en formas de exterioridad» (*ibid.*, pp. 176 y 207). Deleuze apela a «la teoría de las funciones», donde es posible distinguir dos elementos de muy distinta naturaleza, como sucede con el «saber» y el «poder», y afirma que la emisión de singularidades que corresponden a relaciones de fuerzas es, de hecho, algo bien distinto a las «curvas integrales» que trazan las formas del saber al pasar por la vecindad de los puntos de poder (ver Deleuze, *op. cit.*, p. 176). Y así el poder será un conjunto de relaciones puntuales y no formales y habrá fuerzas que afectan y fuerzas que son afectadas. «Decir que una fuerza está fundamentalmente en relación con otras fuerzas es decir que una fuerza no tiene esencia, sino que se define por el hecho de que afecta a otras fuerzas y de que es afectada por otras fuerzas», nos dirá (*ibid.*, p. 102). En efecto, fuerzas que *afectan* y fuerzas que *son afectadas*, y que se corresponden por ello con formas de «espontaneidad» y de «receptividad», que son de hecho las formas de lo visible y lo enunciable (*ibid.*, pp. 159 y 200). Asimismo, otro aspecto de las fuerzas con el que hay que contar es que las mismas vienen de «el afuera»: las formas del saber también son exterioridades, pero el «afuera» concierne no ya a las formas sino a las fuerzas, que vienen del «afuera». Desde la Clase 5, Deleuze irá profundizando sobre esta idea del «afuera», que Foucault retoma de Blanchot, y que expresa de forma misteriosa «lo lejano puro», es decir, «lo lejano más lejano que todo el mundo exterior» (*ibid.*,

pasa por la vecindad de tales singularidades. Tras ciertas experiencias se esconden verdaderas empresas de desobjetivación capaces de arrancar al sujeto fuera de sí mismo, hacia ese límite o grado cero en que la identidad entera se desdibuja. Es el objeto de lo que sigue dar cuenta de toda esta serie de experiencias que, aunque más tardíamente con respecto al resto de Occidente, se suceden también en España, dando lugar también aquí a nuevos campos de percepciones y/o de afectos, fundamentales en cuanto que el proceso de subjetivación deriva de las experiencias a las que se llega a través de ellos.

9.1. La experiencia de la droga

El saber al cual dieron lugar las drogas, relacionadas con el campo de la percepción, no es nada desdeñable. De hecho, coincidía además con algunos de los postulados de la física moderna: «Acabamos de ver como la física moderna está creando una imagen del mundo similar a la que se alude en las experiencias místicas. Esa imagen aparece de nuevo en otro tipo de experiencias, las inducidas con sustancias psicodélicas como LSD, mescalina y psilocibe»⁵⁸⁸. Las sustancias psicodélicas, también llamadas expandidoras de la conciencia o de la psique, abrieron un nuevo campo de percepción que serviría para negar la visión científica de Occidente.

Después de William James y Havelock Ellis, Aldous Huxley y Alan Watts fueron los primeros en experimentar con las drogas para expandir su conciencia más allá de la miope visión positivista y acceder por sí mismos a la contemplación de la verdad⁵⁸⁹ a las partes oscuras de la conciencia: esas zonas silenciosas del cerebro que, gracias la «medicina moksha», proporcionan a los habitantes de *La isla* de Huxley una visión del mundo tal como lo ve el que ha sido arrancado de su ego⁵⁹⁰. Publicado en 1954 y encabezado por el famoso verso de William Blake que daría título al conjunto *The Doors* —«Si las puertas de la percepción se depuraran, todo le aparecería al hombre tal cual es: infinito»— *Las puertas de la*

pp. 202 y 203), y el lugar, en definitiva, de donde proviene la fuerza: la relación de las fuerzas que vemos expresada en la forma de un «diagrama».

⁵⁸⁸ RACIONERO, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸⁹ ROSZAK, *op. cit.*, pp. 172-175.

⁵⁹⁰ Ver HUXLEY, Aldous, *La isla*, Edhasa, Barcelona, 1999.

percepción (también Huxley) es toda una declaración de intenciones de este nuevo campo dotado de un enorme potencial para cambiar la conciencia de las personas sin mediación alguna de las formas de exterioridad. En este ensayo crítico, a propósito de la mescalina, Huxley destaca la experiencia de la luz: «La luz y el color preternaturales son comunes a todas las experiencias visionarias»⁵⁹¹. Ya en *Lucy in the Sky with the Diamonds* de los Beatles se alude a esta visión particular de la experiencia del LSD con la que el trozo de cielo que se mira a través del ojo hecho caleidoscopio se rompe en diamantinas figuras que giran encajando armoniosamente entre sí alrededor de un único centro. En realidad lo que se nos representa es un mandala, como un microcosmos que se inserta a su vez en un macrocosmos; aunque más allá de la experiencia de la luz lo interesante es la sensación de unión que experimenta el sujeto ante esta visión del mundo como un todo interrelacionado. Por ello, las imágenes proporcionadas por la droga son a sus ojos portadoras de una «significación sublimada», pues viniendo del «subconsciente colectivo» y «siendo intensamente ellas mismas, son manifestaciones de la concreción esencial, de lo distinto no humano del universo»⁵⁹².

En cualquier caso, esta clase de experiencias visionarias abren las puertas a una percepción que difiere del orden de la racionalidad impuesta; nada tienen que ver con el lenguaje de la lógica, al que niegan, dado que a partir de él sólo puede ser descrita una ínfima parte de la realidad. Por eso, con lo que deben más bien relacionarse algunas experiencias psicodélicas es con la experiencia mística, pues arrancado el sujeto de sí mismo a partir de la idea de unicidad a la que remiten ambas experiencias, puede sentirse a la par el llamado a una nueva percepción desde la que comprender la naturaleza y el mundo más allá de los límites de la racionalidad impuesta. Sin embargo, no todas las drogas producen efectos igualmente arrebatadores ni alteran la percepción de la misma manera, pues las hay blandas, como el alcohol, la marihuana o el hachís; y duras, como el LSD, la heroína o el Éxtasis. Por otra parte, hay también empresas de desubjetivación relacionadas con las drogas que, siendo peor que la muerte o conduciendo en realidad a ella o a un límite desde el que es ya imposible el retorno, jamás debieron de haberse producido.

⁵⁹¹ HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción/Cielo e infierno*, Edhasa, Barcelona, 2008, p. 101.

⁵⁹² *Ibíd.*

Esto último se relaciona, por supuesto, con la adicción, que depende más de la manera de consumir que de lo consumido. Así, lo que le interesa al adicto no es ni la primera ni la segunda dosis, sino conocer el límite mismo de lo que es capaz de soportar. Esto lo deja entender muy bien Deleuze en una entrevista: «un alcohólico es alguien que no deja de dejar de beber, esto es, que no deja de llegar al último vaso»⁵⁹³. Podríamos enfocar la película *Noche de vino tinto* desde este prisma, pues la cinta del que fuera uno de los fundadores de la Escuela de cine de Barcelona, José María Nunes, trata de un chico y una chica que se conocen en un bar y, oprimidos por su situación de vida, se lanzan de tasca en tasca en una carrera a través de la noche, en pos de ese último vaso en el que ahogar la realidad. Es en este último vaso o en los aledaños de este último vaso cuando las cosas se ponen realmente interesante para el adicto y adquieren una textura distinta, por lo que no querríamos seguir adelante sin hacer una mención especial al campo de percepciones que despliegan esta clase de sustancias, y que en la cinta de Nunes aparece exaltado por un lenguaje poético repleto de imágenes que utiliza uno de los protagonistas⁵⁹⁴. Hay, por supuesto, algo realmente autodestructivo en la búsqueda de ese último vaso al que llegan huyendo de sí mismos (ese último vaso en el que ahogar las penas, en el que doblegar de una buena vez las fuerzas del afuera) para luego reencontrarse, esto es, resubjetivarse. Pero esto es al mismo tiempo lo que el alcohol tiene de catárquico, de experiencia, de viaje hacia el interior de uno mismo para volver transformado, purificado. De hecho, el protagonista masculino no deja de llamar «viajera» a su acompañante, ni de adorar al vino de forma casi sacramental, por lo que este adquiere todo el protagonismo a medida que la cinta avanza; él hace de maestro de ceremonias, y ella de iniciada, en lo que parece un ritual: un culto dionisiaco con el cual el vino recupera parte de su sentido primigenio, parte de esa sacralidad asociada al origen mismo de la cultura cristiana, pues como afirma Haro Ibars «según la tradición bíblica, el inventor del vino fue Noé, inmediatamente después del diluvio; esto es, en los albores de la historia, de la sociedad humana tal como la padecemos»⁵⁹⁵. Así pues, antes de pasar a hablar de las experiencias provocadas por otras sustancias, se ha querido

⁵⁹³ De la entrevista a Deleuze de PARNET, Claire, «B: La bebida es una cuestión...», en *Deleuze*, en el sitio internet: <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/09/la-bebida-es-una-cuestin.html>.

⁵⁹⁴ Ver NUNES, José María (1966). *Noche de vino tinto* [DVD: película], Filmscontacto, España, 98 min.

⁵⁹⁵ HARO IBARS, Eduardo, *De qué van las drogas*, La Piqueta, Madrid, 1979, p. 9.

homenajear al alcohol, también relacionado con la descarga, demasiado a menudo desafortunada, de importantes tendencias desinhibidoras; por ello, nos dice Haro Ibars, «las reacciones violentas, el espíritu de agresión y conquista, la religiosidad fuertemente apasionada y emocional», son cosas con las que desafortunadamente debe ser identificada «la alcohólica civilización occidental»⁵⁹⁶.

Como afirma Haro Ibars en *De qué van las drogas*, «resulta significativo que la droga y la cultura aparezcan al mismo tiempo»⁵⁹⁷, lo uno casi como reverso de lo otro, pues es junto a códigos antiquísimos de leyes durísimas y opresoras tales como el código indio de Manu o el babilónico Hammurabi que aparecen otros dos tipos de documentos: por un lado, los que legislan en materia de religión; y por otro, los que lo hacen en materia de drogas. La conclusión que extrae Haro Ibars es la siguiente:

El ser humano necesita de la droga para escapar (al menos de manera subjetiva) al imperio de la ley, que se le impone y que le define como animal social, que le extraña de la naturaleza, y que le resulta doloroso. Al comienzo de la cultura está la opresión y el sufrimiento, que ha de ser paliado gracias a la pérdida parcial de la conciencia que le ofrece la embriaguez. El hombre escapa al insoportable tiempo histórico gracias, de un lado, a las drogas, y de otro a la religión. Muy a menudo, ambos factores de escape van unidos: las ménades y bacantes grecorromanas, seguidoras de Dionisos-Baco, utilizaban el vino como sacramento; y de igual modo utilizaban los aztecas el peyote, la «carne de Dios»⁵⁹⁸.

Así pues, a lo largo de la historia, cada cultura y casi también cada época pueden ser identificadas con una droga específica: la tradición judeo-cristiana, con el vino, convertido en sacramento en la liturgia cristiana; las culturas orientales, desde los países árabes a la India, con el *haschisch* y el opio; las civilizaciones americanas, con el «peyote», con el «yagé», con la «ayahuasca», esto es, con drogas de tipo alucinógeno que hoy agruparíamos bajo el rótulo de psicodélicas; y los incas en particular, con la «coca», planta cuyas hojas masticaban para beneficiarse de su efecto euforizante y que les permitía soportar las más duras condiciones de trabajo⁵⁹⁹. Dicho esto, cabe insistir en la idea de que cada época y cultura —también la nuestra— pueden ser identificada con una droga específica: los años hippies, con las psicodélicas; los años punk del *no future*, con la heroína; y los años de las subculturas juveniles posmodernas, con la globalización en ciernes, con el Éxtasis. Con todo, hay drogas que quizá por su condición de «blandas»

⁵⁹⁶ *Ibíd.*, p. 12.

⁵⁹⁷ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹⁸ *Ibíd.*, p. 9 y 10.

⁵⁹⁹ Ver HARO IBARS, 1979, *op. cit.* p. 10.

traspasan estas escenas, pues pueden ser fácilmente combinadas con otras, las denominadas «duras». Este es el caso de cannabis y de todas las sustancias con él relacionadas de las que se hablará a continuación.

9.1.1 El cannabis

En *De qué van las drogas*, la letra de fuente está impresa en distintos colores, imitándose así el efecto inducido por los alucinógenos, aunque no solo de esta clase de sustancias nos habla este ensayo crítico sobre drogas, único en nuestro país en 1979, pues un buen número de páginas están dedicadas al cannabis y sus derivados. En primer lugar, Haro Ibars nos habla de la planta de la que se obtiene el *hash* —el «cáñamo índico» hembra— y de los efectos que dicha sustancia produce:

He aquí los efectos de la marihuana: consisten en una liberación de ciertas inhibiciones (liberación que va matizada por un aumento de la conciencia de sí, que hace imposible la desinhibición total, agresiva y en muchos casos grotesca, que puede producir, por ejemplo, el alcohol), acompañada de alucinaciones benignas. Al hablar de alucinaciones, no me refiero en absoluto a ver u oír lo que no existe, sino a alcanzar una suerte de estado mágico alucinatorio, donde las percepciones quedan sutilmente cambiadas; la interpretación del mundo sensible, entonces, diferente a la habitual, y en algunos casos los objetos se transforman hasta un cierto punto. El que ha tomado marihuana suele experimentar un estado de bienestar eufórico casi infantil, y a veces lo manifiesta en incontenibles ataques de risa. Aumenta su locuacidad y su capacidad de asociación verbal, encadenando a veces sartas de juegos de palabras⁶⁰⁰.

En segundo lugar, Haro Ibars nos habla de las referencias más antiguas del cáñamo⁶⁰¹, y antes de pasar al tema de los alucinógenos, reflexiona acerca de las relaciones del movimiento «beat» y la música jazz, que por ser un género popular joven y por pertenecer a una minoría étnica muy determinada en los años

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 28 y 29.

⁶⁰¹ En Oriente, nos cuenta, el emperador chino Shen-nung (siglo XXVIII a. de C.); en Occidente, Heródoto, a propósito de cómo los escitas inhalaban el humo encerrados en cabañas hasta sumirse en un particular éxtasis místico (siglo V a. de C.) y más tarde Dioscórides (siglo I), Galeno (siglo II), etc. Sigue después el viaje histórico de la hierba, de Persia a los países árabes, Oriente Próximo y África del Norte, coincidiendo con la expansión árabe-musulmana (siglo VII), y desde España al Occidente cristiano (donde la primera mención popular se relaciona con el «electuario satánico», un bebedizo con el que las brujas creían poder elevarse y volar hasta el aquelarre), a América del Sur y México y, por último, a los Estados Unidos (siglo XIX). Por último, las referencias a la hierba nos remontan a los círculos artísticos e intelectuales parisinos (el «Club de los Haschischinos», donde era consumido un pastelillo verde argelino llamado «dawamesk», y del que eran miembros Balzac, Teófilo Gautier y Baudelaire) y a la generación beat americana, ya en pleno siglo XX (Ver «Una historia inmortal: la hierba», pp. 31-35). Aquí Haro Ibars, en el que es ya otro capítulo de su ensayo, hace desembocar su genealogía sobre la hierba por efecto de carambola («Por la hierba a la cultura. Por la cultura a la hierba») en aquella subcultura juvenil de posguerra que da el pistoletazo de salida para la entrada de toda clase de sustancias, especialmente cannabinoides y alucinógenas.

cincuenta todavía no había sido asimilado por la cultura *mainstream*, y en concreto acerca de la figura de Charlie Parker, prototipo del «híster» norteamericano que los beatniks tratarían desesperadamente de imitar, consumidor de drogas, amante de la música jazz, siempre en el límite entre el crimen y la legalidad⁶⁰². Kerouac, Ginsberg o Burroughs son algunos de los nombres que aparecen en esta nómina, el último en su faceta de «frío drogadicto provisto de una amplísima cultura», como elemento catalizador en realidad, pues fue en su apartamento neoyorquino donde se reunieron por primera vez los otros dos; y fue también en torno a su «prodigiosa personalidad de drogadicto situado en las fronteras mismas del crimen, donde descubrieron la magia de las drogas, del delito, de la contestación absoluta a la vida tal como la sociedad americana de posguerra la imponía»⁶⁰³.

Las sustancias cannabinoides llegan a Barcelona antes que a otras ciudades de España a través de los «“lejías” (legionarios)»⁶⁰⁴, que la vendían en el Barrio Chino. Se dan, por supuesto, toda una serie de circunstancias idiosincráticas: «Barcelona, por tener puerto de mar, colonias gitanas, barrio chino y legionarios en el norte de África, tiene una larga historia de grifa, de “caramelitos” de gloria a cinco duros (tiempo ha), de gente que se juntaba para “ir a escupir el muerto”»⁶⁰⁵. El baile Tokio, cerrado en 1964 a causa de esta sustancia, y el Trolebús fueron los locales de moda donde se reunieron todos aquellos elementos⁶⁰⁶ que hubieron de mezclarse entre sí para formar el primer *underground* barcelonés, que, sin embargo, no es aquel «movimiento hippie» del que nos habla Malvido, pues todavía hace falta que confluyan en él toda una serie de elementos surgidos de la desbandada sufrida por la izquierda tras el fracaso de la «Caputxinada» en 1966. Es un año después, según un artículo publicado por Malvido («1967: Izquierdistas y grifotas»), cuando puede hablarse de «movimiento hippie» y de un nuevo local que lo amalgama: «Toda esta gente, izquierdistas desengañados y extenuados, snobs de más edad asiduos de Bocaccio, bachilleres recién llegados a la universidad en un momento de desconcierto, jóvenes de barrio herederos de las bandas rockeras, grifotas del chino, hippies extranjeros, negros rambleros,

⁶⁰² HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰⁴ MALVIDO, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Ver MALVIDO, *op. cit.*, p. 13.

coincidían en el Jazz Colón, que por aquel entonces era el local más permisivo y más avanzado en cuanto a música»⁶⁰⁷. Por supuesto, toda esa masa tan heterogénea (tanto, que uno llega a dudar de que realmente existiera ese «movimiento hippie» del que habla Malvido) tenía una droga en común:

La «rama» era lo que todos ellos tenían en común. El tráfico estaba en manos de grifotas viejos, que utilizaban intermediarios más jóvenes que la ofrecían en plena calle, taquitos de cinco duros envueltos en papel verde plateado, «caramelitos» de grifa prensada suficientemente grandes como para hacerse tres o cuatro e incluso más canutos. El olor de la hierba «cantaba» mucho y los corrillos de fumadores miraban constantemente a lado y lado. Aunque lo cierto es que en esa época la acción policial no era muy fuerte⁶⁰⁸.

Leopoldo María Panero, que en 1967 residía en Barcelona, cuadra en la amalgama descrita por Malvido (en particular, «izquierdistas desengañados y extenuados» y/o «bachilleres recién llegados a la universidad en un momento de desconcierto»⁶⁰⁹) y tiene un poema titulado «La canción de amor del traficante de marihuana» donde habla precisamente de estos «taquitos de cinco duros» que eran ofrecidos en plena calle para delicia de los paseantes:

Y para qué morir si en los barrios adonde
el carmín sustituye a la sangre
nos dan por 125 ptas. algo que según dicen es un sucedáneo
de la miel
aunque a veces contiene pestañas ahogadas en ella
que hay que separar cuidadosamente antes de usarla
¡una pata de pájaro por veinte duros! OCASIÓN el hueco
que tanto necesitábamos para meter en él nuestra enorme
cabeza
y en el espacio de dos horas no oír más que el ruido que ella
misma produce
(algo así como un río de lodo)
qué es lo que esperan, qué es lo que esperan para desenterrar
los pedazos de vidrio de colores que la arena se ha tragado
o los caramelos que al pasar por sus intestinos se convierten
en algo nada grato al tacto, al gusto y al olfato
o los perros con que jugábamos en la esquina mientras los
autos al pasar nos llenaban de barro
todo en fin, las flechas y verbenas
y todo por tan poco precio, señores, por tan poco precio
un viejo Arlequín bailará en sus pupilas
una serpiente con muletas anidará en ellas
un viento, quizás, lo reconozco un poco cansado y con ganas
de irse a su casa
tratará de limpiarle a Vd. los ceniceros
y todo por tan poco precio, señores, por tan poco precio⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ MALVIDO, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, p. 25.

⁶⁰⁹ *Ibíd.*, p. 24.

⁶¹⁰ PANERO, Leopoldo M., *Poesía Completa (1970-2000)*, ed. T. Blesa, Visor, Madrid, 2013, p. 70.

«La canción de amor del traficante de marihuana» forma parte del poemario *Así se fundó Carnaby Street*, publicado por Panero en 1970. Su asunto es la droga y la ciudad de Barcelona. Con la cita de García Lorca que encabeza el poema —«... y la gente buscaba las farmacias donde el amargo trópico se fija»—, el primer tema está ya predefinido, pero luego cuando arranca el poema y la dimensión urbana hace acto de presencia siguen recordando las palabras de Panero— «Y para qué morir si en los barrios adonde/el carmín sustituye a la sangre»— al homenaje que Lorca le hizo el poeta a La Rambla en 1935, aunque solo sea por alusión a ese lado oscuro de la ciudad y a ese único elemento, «el carmín», al que también aluden las palabras del poeta: «Toda la esencia de la gran Barcelona, de la perenne, la insobornable, está en esta calle que tiene un ala gótica donde se oyen fuentes romanas y laúdes del quince y otra ala abigarrada, cruel, increíble, donde se oyen los acordeones de todos los marineros del mundo y hay un vuelo nocturno de labios pintados y carcajadas al amanecer»⁶¹¹. Es muy probable que, como Lorca, también Panero tuviera que pasear todos los días por esta calle, en busca de aquel «sucedáneo de la miel», y que en algún momento leyera las palabras del poeta que hoy rezan a la entrada de la biblioteca Andreu Nin, al pie de La Rambla, que es precisamente la calle que entonces dividía en dos alas: el Gótico por un lado, y el Barrio Chino, por otro. Como también es muy probable que la imagen que se encuentra en dicho «sucedáneo de la miel» —«pestañas ahogadas [...] que hay que separar cuidadosamente»— esté relacionada con un fragmento de la película *Dante no es únicamente severo* que se desarrolla en un quirófano, donde un cirujano arranca asépticamente las pestañas del ojo de una bellísima mujer (Susan Holmquist) que yace cosificada, por lo que la escena en concreto de la película que en 1968 Panero había buscado infructuosamente por todos los cines de la ciudad es probable que forme parte de la génesis misma del poema ⁶¹². En él también está presente el lenguaje publicitario que caracteriza a la generación del 70: «*iuna pata de pájaro por veinte duros!* OCASIÓN el hueco/ que tanto necesitábamos para meter en él nuestra enorme/ cabeza». Pero se alude también con estos versos a la experiencia de la droga, a la acción de plegado de sí que puede llevar a cabo el consumidor gracias a la sustancia ofertada. Y justo en

⁶¹¹ Del plafón de la entrada de la Biblioteca-Gòtic Andreu Nin, la Rambla, 30-32, Barcelona.

⁶¹² Ver ESTEVA, Jacinto; JORDÀ, Joaquín (1967). *Dante no es únicamente severo* [DVD: película], Filmscontacto, España, 78 min. Sobre la búsqueda filmica de Panero, véase también la Nota 285.

los versos que siguen a continuación, después del paréntesis —«qué es lo que esperan, qué es lo que esperan para desenterrar/los pedazos de vidrios de colores que la arena se ha tragado»—, mediante la contraposición de las expresiones de signo opuesto que son «los pedazos de vidrios de colores» y «la arena», se alude también a la droga, en concreto al campo de percepción que con ella se despliega, el cual permite invertir lo que parece ser una relación de fuerzas puesto que «la arena se ha tragado» «los pedazos de vidrios de colores». La relación antitética que establecen estos dos elementos implica una crítica velada al lenguaje, en tanto que hábito de organizar el campo sensorial en moldes y de percibir sus formas más que sus colores; hábito que es sin duda inmanente a nuestro aparato receptor desde la adquisición misma del lenguaje, pero que limita —y mucho— el despliegue de otras potencialidades, como es en este caso la sensorial representada en esos «vidrios de colores» que recuerdan, por otra parte, a la experiencia del LSD. Sobre esta relación antitética volveremos más adelante.

En cualquier caso, la oferta de ese «sucedáneo de la miel» del que nos habla Panero es su poema llegaría a ser tan ostentosa en algún momento de 1967 que los traficantes hubieron de desplazarse a los barrios a los que alude el poema, más aún cuando se hizo público que las autoridades norteamericanas le habían declarado la guerra a la hierba, puesto que esta «ya no solo la fumaba gente cercana a los ambientes delictivos sino también estudiantes jóvenes burgueses», y entonces afirma Malvido que «la represión aumentó»⁶¹³. Pero entonces casi al mismo tiempo empezó a circular una nueva sustancia, el *haschisch*, que traían los hippies de sus viajes por Oriente y Marruecos. No obstante, la sustancia que por su aspecto inequívoco pronto empezó a ser llamada «“chocolate”» no tenía exactamente los mismos efectos que la «rama»:

La gente del rollo lo aceptó bien, sobre todo porque olía mucho menos que la grifa y era más camuflable. Aunque los efectos eran más pesados, más inmovilizantes, sobre todo al principio, cuando todavía no se conocía muy bien. Cuando se mezclaba con alcohol, como se hacía con la rama, los principiantes podían quedar «amurmados», como desvanecidos o idos. Los grifotas clásicos y los gitanos siempre han continuado prefiriendo la hierba, más dinámica y vacilona. Los estudiantes pasados a hippies apreciaban la vacilada más mental y perceptiva del hashish, los ratos de pasada «horizontal» tumbados escuchando música o enredándose en juegos de palabras y chistes paradójicos⁶¹⁴.

⁶¹³ *Ibíd.*, p. 25.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, pp. 25 y 26.

Otra de las sensaciones de las que habla Malvido a propósito de la nueva droga tiene que ver con la «agudeza perceptiva» que se experimenta al escuchar cierto tipo de música⁶¹⁵. Menos de media docena eran los pisos interconectados y clandestinos donde solían reunirse los fumetas cuyas vidas diarias eran como las de «un desocupado permanentemente ocupado»⁶¹⁶. Algunos, nos dice Malvido, «llevaban una doble o triple vida. Algún trabajo eventual o fijo (los menos), y el resto al vacile o al rollo. Incluso hubo los que compaginaban activismo político en grupos de izquierda y cuando podían se daban al desmadre y al enrollado»⁶¹⁷. Con todo, los momentos de inactividad solían ser frecuentes en esta clase de pisos, y quienes se daban a fumar hachís y convivían en ellos solían gastar su tiempo cotidiano en prácticas bastante comunes, pero que podían convertirse en un auténtico «viaje» cuando gracias a los efectos de la droga eran capaces de centrar toda su atención en lo que estuvieran haciendo:

La «colocada» del hashish hacia que los ratos muertos no fuesen tan muertos. Uno podía pasarse horas haciendo un dibujo, escuchando música e incluso haciendo cosas prácticas a las que se dedicaba una atención lenta y profunda. Arreglar una cerradura podía ser todo un «viaje». Cuando se acababa, el enrollado reparador se enteraba asombrado de que ya eran las doce. También eran frecuentes los ataques de gula. Comer era un placer increíble y cada cual se preparaba sus repentinos e improvisados platos combinados, buscando deses-peradamente los ingredientes necesarios. Las enrolladas sexuales, cuando se presentaban en pleno colocón, adquirían una intensidad inusitada y profunda⁶¹⁸.

Así pues, gracias al nuevo campo de percepción que «la “colocada” del hashish» desataba, actividades por lo demás cotidianas adquirían profundidad y relieve, y el resultado era la «enrollada»: doméstica, sexual, culinaria, etc.; un modo en realidad de sustraerse del tiempo espectacular organizado por la sociedad de control para plegarse hacia dentro. Por otra parte, la palabra «enrollada»,

⁶¹⁵ Con todo, ese mismo campo de percepciones también podía hacerse eco de cualquier elemento externo, como se relata a continuación: «Tres discos circularon de mano en mano, procedentes de un yanqui que los había cambiado por unos tejanos. Uno de Hendrix, de los primeros, uno de la Velvet Underground, el del plátano, y otro de Grateful Dead. Se escuchaban con fruición. Por primera vez la música no era solo ritmo. Todo era importante. La agudeza perceptiva proporcionada por el «chocolate» podía hacerte oír veinte versiones de la misma pieza. Las campanillas, el bajo, el ligero ruido de fondo del motor del «tocata», todo se valoraba. Y a veces dos o más «coloquetas» coincidían en una misma versión, en una misma percepción de qué sonaba. Esas coincidencias eran efusivamente celebradas. Cuando eso ocurría en la calle, cuando dos o más peludos «ciegos» de chocolate coincidían en una misma percepción grotesca de la expresión de un camarero, por ejemplo, entonces la risa se hacía incontenible e interminable, ante la sorpresa de la concurrencia. Por lo demás, la actitud pública de los peludos era reservada y distante. Eran realmente muy raros en aquel momento, formaba círculos bastante cerrados para el que no estuviera mínimamente metido en el asunto». *Ibíd.*, p. 26.

⁶¹⁶ *Ibíd.*, p. 27.

⁶¹⁷ *Ibíd.*

⁶¹⁸ *Ibíd.*

que alude a una experiencia a través de las drogas, es un buen ejemplo de ese tipo de léxico relacionado con las drogas que ha pasado a formar parte del lenguaje independientemente de que se haya sido consumidor o no. En *Filosofías del underground*, Racionero nos da otros tantos ejemplo, aunque relacionados con el ácido: «El tan usado “te has pasado” —nos dice— se empezó aplicando a los que se pasaban en un viaje de ácido, es decir, que perdían el control de la situación. El que toma ácido está en “un viaje” el cual puede resultar un “mal rollo” y entonces es “demasiado” y conviene “pasar de todo”»⁶¹⁹. Sin duda alguna, el campo *duro* de la percepción relacionado con los alucinógenos ha tenido que influir mucho más en nuestro lenguaje de lo que haya podido hacer el *blando* de los cannabinoides, seguramente porque el potencial de sufrir experiencias arrebatadoras que arranquen al sujeto de sí mismo es menor en el caso de este último. Por otra parte, por el potencial que tenían para transformar la conciencia, son precisamente drogas como el LSD, de las que se hablará a continuación, las que sirvieron a algunos para montarse «un rollo mental fuerte»⁶²⁰ frente a la duras condiciones que la vida hippie deparaba a quienes proviniendo de familias un poco más ricas y biempensantes —como es el caso del propio Malvido— se pasaron prácticamente de la noche a la mañana a la clandestinidad.

9.1.2. Los alucinógenos

Cuando el ácido hizo su aparición en la escena contracultural barcelonesa en 1970, ya eran muchos los viajes que tenía a sus espaldas. En *De qué van las drogas*, Haro Ibars nos habla de algunos de sus hitos después de dejar bien claro que, si el movimiento hippie es una religión, el ácido es para ella lo que el pan y el vino consagrados para el cristianismo. El LSD-25, también conocido como «dietilamina de ácido lisérgico», fue sintetizado por primera vez en 1938, en los laboratorios Sandoz de Basilea (Suiza), por el doctor Abbie Hoffman, aunque este hongo altamente tóxico que era extraído del cornezuelo de centeno ya había causado en la Edad Media numerosas epidemias: «al mezclarse incidentalmente en la masa del pan de centeno», nos dice Haro Ibars, «las víctimas deliraban, danza-

⁶¹⁹ RACIONERO, *op. cit.*, p. 136.

⁶²⁰ MALVIDO, *op. cit.*, p. 28.

ban enloquecidas y acaban muriendo aquejadas de una especie de gangrena»⁶²¹. Pero realmente las propiedades psicodélicas del LSD tal y como las conocemos hoy no se manifestarían hasta 1943, cuando el doctor A. Hoffman creyó volverse loco tras haber inhalado accidentalmente cierta cantidad de dicha sustancia, popularmente conocida como «ácido». Tras esta experiencia, A. Hoffman extrajo en 1958 la «psilocibina»⁶²², pero sería el ácido la sustancia que iba a poner patas arriba el materialismo en Occidente.

Después de reseñar el libro *Las drogas* (1967), centrándose en los efectos del ácido descritos superficialmente por el periodista Peter Laurie⁶²³, sigue Haro Ibars hablándonos del Dr. Tim Leary, un respetable investigador psicoanalista de la universidad de Harvard, que defendía las teorías de Jung —sobre todo, la del «“inconsciente colectivo”»⁶²⁴— y que llegó a fundar la IFIF (*International Federation for Inner Freedom*) y la LSD (*League for Spiritual Development*) tras sus primeras experiencias con el ácido. Estas estaban fuertemente condicionadas por su particular personalidad. A través de ellas, Leary llegaría a inventar una religión sincrética» contando para ello con Allen Ginsberg⁶²⁵, si bien la aventura religiosa de Leary, hermosa pero inane, deja bastante que desear:

La aventura religiosa de Leary siguió un curso verdaderamente hermoso. Si no hubiese estado basada en una inanidad total, y en un deseo [...] del sabio profesor, de justificar el placer que sentía al tomar la droga, ante la sociedad [...] y ante sí mismo [...] podría haberse convertido en un verdadero movimiento espiritual. Pero una religión no se funda así como así: son necesarios siglos de preparación cultural para ponerla en pie, y no basta con unas nociones de hinduismo, otras tantas de budismo, unas gotas de cristianismo y una droga mágica para poner en marcha tan pesado vehículo. La prueba está en la adaptación que hizo Leary del

⁶²¹ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 46. El famoso «“baile de San Vito”», que consistía en una serie de temblores incontenibles era uno de los síntomas inequívocos de la enfermedad. Véase p. 46. Asimismo, antes aún, esta clase de sustancias ya eran utilizadas con carácter mágico-religioso en las civilizaciones americanas: «el Peyote, cactus mexicano, utilizado en sus rituales por distintas tribus indias, y el “teonanactl”, hongo utilizado por la civilización azteca, y cuyo nombre significa “carne de dios”» *Ibíd.*, p. 47.

⁶²² *Ibíd.*, p. 46 y 47.

⁶²³ «Todo lo que ha dicho Laurie, resulta válido para la primera experiencia con ácido: podría haber añadido aún más cosas, entre ellas la profunda vivencia espiritual que suele acompañar esta primera experiencia: se observan las cosas con ojos nuevos, y esto produce una euforia similar a la de un renacimiento, se experimenta una sensación [...] de unidad cósmica con todo y consigo mismo, que hace pensar a algunos que han alcanzado el nirvana budista» *Ibíd.*, pp. 48 y 49.

⁶²⁴ Haro Ibars sintetiza esta idea de Jung del siguiente modo: «el hombre lleva, grabadas en su memoria inconsciente, una serie de vivencias que se remontan a sus más lejanos antepasados históricos, e incluso prehistóricos, e incluso prehumanos; lleva, grabadas en sus células, unas imágenes que forman un compendio de la historia de la humanidad: de los miedos, esperanzas, angustias y alegrías del ser humano desde que apareció sobre la tierra». *Ibíd.*, p. 50

⁶²⁵ Afirma Haro Ibars que: «el judío de Patterson estaba [...] aquejado de una profunda manía que, más que religiosa, podríamos llamar “chamánica”: su creencia en la magia, sus experiencias visionarias y su necesidad de convulsiones espirituales le hacían un candidato perfecto a conseguir un pasaporte del Nuevo Reino del Acido». *Ibíd.*, p. 51.

Bardo Thodol, del libro de los muertos tibetano, un folleto bastante estúpido que no solamente no aporta nada a la mística occidental ni sirve de «guía» efectivo para un viaje de ácido, sino que además pervierte el significado religioso oriental introduciendo elementos de una tecnología grandilocuente y vacua⁶²⁶.

Vemos pues que la experiencia de la droga, en particular del ácido, es capaz de operar cambios significativos en la estructura de la mente, en cuanto a cambios de conciencia se refiere: cambios que cimentan la base sobre la que levantar luego religiones y demás empresas de desobjetivación capaces de modificar a su vez el principio de funcionamiento de la civilización occidental; y vemos, también, que esos cambios tienen poco o muy poco que ver con el saber, pese a que este pueda ser luego utilizado para dar consistencia teórica a aquella experiencia, como ocurre con el psicoanálisis en el caso de Leary, pero en ningún caso se desprenden del saber las condiciones necesarias para fundar iglesias o hundir civilizaciones. Se necesita una experiencia que resubjetive todo lo sabido, todo lo aprendido, y aún así no siempre será suficiente: se corre el riesgo, como en el caso del ilustre profesor de Harvard —que desconocía los trabajos de quienes ya habían experimentado antes con las drogas, Huxley y Alan Watts, entre otros—, de quedarse no solo en la superficie de las cosas, sino también de determinar sectariamente puesto que «influyó a millares de jóvenes de todos los países (pero sobre todo americanos, a los que llegaron a llamar “los hijos del tío Tim”), impidiéndoles tomar su ácido de una forma saludable, sin necesidad de mistificaciones religiosas, de justificaciones mágicas a una conducta narcisista»⁶²⁷.

Otra aventura del ácido, de la que también nos habla Haro Ibars en su ensayo *De qué van las drogas*, es la protagonizada por el movimiento «Merry Prankers», protagonistas en parte de la escena hippie de San Francisco. Su inspirador, Ken Keseey, un estudiante empleado en la sala de psiquiatría de un hospital, tras una experiencia con el LSD desveló la tragedia que se escondía detrás del encierro psiquiátrico y, tras publicar la celeberrima novela *Alguien voló sobre el nido de un cuco*, abandonó su carrera universitaria y sus aspiraciones literarias para fundar una comuna libre que entre 1964 y 1965 recorría los Estados Unidos «difundiendo un mensaje orgiástico de diversión desenfrenada»⁶²⁸ en un autobús conducido por aquel Neal Cassady que Kerouac inmortalizó en *El camino*

⁶²⁶ *Ibíd.*

⁶²⁷ *Ibíd.*, p. 52.

⁶²⁸ Ver HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, 1979, pp. 53 y 53.

con el nombre de Dean Moriarty⁶²⁹. Después de aquello, nos dice Haro Ibars, que valora de forma más positiva la cultura creada por los Merry Prankers que la del «gurú Leary», la comuna «se instaló en la famosa zona de Haight-Ashbury de San Francisco con su autobús de colores, repartiendo ácido entre las gentes. Y poco después alquiló el Fillmore y llevó a cabo la “prueba del ácido” con los asistentes y músicos —Grateful Dead, Jefferson Airplane, etc....—, creando de ese modo toda una nueva cultura, ya no religiosa sino vitalista y orgiástica»⁶³⁰. No es de extrañar, por tanto, que nuestro autor valore de forma más positiva la cultura creada por los Merry Prankers, por apelar ésta a una experiencia más libre y auténtica que la del «gurú Leary», quien arrepentido de haber consumido drogas acabó en prisión. Allí, según afirma Haro Ibars, «denunció a muchos de sus antiguos amigos, tuvo conversaciones con Charles Manson, y salió convencido de una nueva estupidéz: que el verdadero espiritualismo no se encuentra ya en la Biblia, ni en el “I Ching”, ni en el ácido, sino en... la ciencia ficción»⁶³¹.

Más adelante, Haro Ibars se centra en la contracultura norteamericana —el acontecimiento que será más digno de ser historiado dentro de un siglo, según la cita de Tom Wolfe que encabeza el capítulo titulado «El ácido hace cultura»—, y en particular en el papel que habría jugado la Psicodelia en su desarrollo. Como en *El Quijote* tras la primera salida, no son muchas las manifestaciones de este arte nacido en los años sesenta que se libran del fuego:

Otra de las características culturales de la década de los sesenta es que ha sido aliteraria. Los hippies, esa gran masa de jóvenes vagabundos, cubiertos o no de flores, se han diferenciado de sus antepasados generacionales, los beatniks, en que no escribían poemas ni novelas (el caso de Ken Kesey es una excepción). En pintura, la psicodelia ha hecho también poca mella: los cuadros «psicodélicos» suelen ser cosas blanduchas o débiles, con mucha influencia de los carteles “art nouveau”, del estilo del 1900, y de un cierto orientalismo pasado por agua. Los ejemplos mejores del arte psicodélico son algunos carteles del «Fillmore East», en los que se jugaba con las letras, utilizándolas como elementos pictóricos, y los colores eran muy brillantes, casi fluorescentes. También los posters del británico Peter Max tienen un cierto interés, aunque son productos industriales más que artísticos⁶³².

⁶²⁹ KEROUAC, Jack, *En el camino*, Anagrama, Barcelona, 2013.

⁶³⁰ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 53. El «impulso orgiástico», nos dice Haro Ibars parafraseando a Erich Fromm, «tiene como raíz el miedo que el hombre siente a la soledad, a la “separatidad” que experimenta, aislado en su propio cuerpo, en su propio yo: por medio de la orgía, de la droga, del sexo y de la música, esa sensación de separatidad disminuye, e incluso de aniquila: se experimenta entonces una especie de “unión mística” con los otros, con el Cuerpo Místico de la Iglesia, que es también el cuerpo de Dios» *Ibid.*, p. 46.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 52.

⁶³² *Ibid.*, p. 55.

Como ya apuntamos, pocas son las manifestaciones de este arte que serán recordadas, seguramente porque ante las condiciones materiales que moldeaban la vida del hombre en los años sesenta sintieron de un modo muy intenso el llamado de la vida y, en la esfera ideal que había de reunir el arte y praxis, se decantaron por este último hemisferio enfrascados como estaban en empresas de desubjetivación sin duda más interesantes que la literatura; pues esta después de todo no puede competir con Ken Kesey recorriendo de costa a costa Norteamérica en su autobús, siendo el caso que es precisamente esta clase de experiencias las que sirven de base en realidad a la literatura. No, realmente no son muchas las manifestaciones que se salvan de la quema, ni siquiera la literatura *beatnik*, si no fuera porque a menudo es el único testimonio de tales empresas de desubjetivación. Por eso, con respecto a Kerouac, Haro Ibars llegará a afirmar: «Se trata de un mal novelista [...], pero que supo como nadie, contar la vida de los primeros beatniks, una vida de aventuras sin sentido, de viajes a través de los Estados Unidos [...], de drogas y vino y de conciertos de jazz»⁶³³. Así pues, la vida en primer lugar, por encima del arte y la literatura, que servirán luego en todo caso de testimonio de lo vivido o experimentado.

El *Tirant* y el *Amadís*, en tanto que producciones destinadas a dejar huella, serán aquí la música popular de los años sesenta, esto es, el rock psicodélico, y toda la floreciente industria cultural generada en torno al arte psicodélico en sus múltiples facetas⁶³⁴, que no conseguirá trascender en modo alguno la propia cultura de masas en cuyo seno ha sido defectiblemente engendrada. Pero independientemente de esto, el ácido y el sonido habrían encontrado su simbiosis perfecta (como ya había ocurrido antes con la marihuana, aliada inseparable del blues y del jazz antes de adquirir carta de naturaleza con Bob Dylan) en una serie de grupos en cuyas letras podían percibirse claramente las influencias del LSD. Uno de estos grupos que mejor ha sabido captar a través del ácido el espíritu de su tiempo son los Beatles⁶³⁵, aunque los Beatles no fueron en su opinión el único ni el mejor conjunto de los que utilizaron el ácido:

⁶³³ *Ibid.*, p. 40.

⁶³⁴ En este punto, Haro Ibars está parafraseando a Roszak cuando nos dice: «gafas de cristales tallados en múltiples facetas [...], aparatos caseros para conseguir juegos de luces [...], pipas de haschisch sofisticadísimas, maquillajes ultravioletas... los mercaderes han invadido el templo de Leary» *Ibid.*, p. 56.

⁶³⁵ Ver HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, pp. 56 y 57. Así, del álbum «“Sgt. Peppers”» de los primeros nos dirá que «tuvo el honor de introducir la música pop en los ambientes más culturalmente conser-

Grateful Dead, por ejemplo, vivieron más ampliamente la experiencia: vivían en California —donde TODO estaba ocurriendo—, en comuna, y fueron —junto con Kesey y sus Merry Prankers— los auténticos creadores del espectáculo psicodélico, su música, deudora del country folk americano, amenizaba enormes reuniones al aire libre, donde miles de personas tomaban ácido en común y vivían juntos la experiencia mística»⁶³⁶.

Sin duda el «“light show”»⁶³⁷, la manifestación más representativa del arte psicodélico en forma de luces y sonido, sería uno de los espectáculos que mejor contribuiría a crear esta «experiencia mística» de la que habla Haro Ibars antes de que con músicos de la talla de David Bowie o Alice Cooper el arte psicodélico llegue a su más alto grado de realización «y, por supuesto, de comercialización»⁶³⁸, afirma nuestro autor, que cierra el que es su segundo capítulo dedicado al ácido, diciéndonos que ya ha hablado bastante hasta el momento de su influencia positiva en el arte de nuestro tiempo, por lo que va siendo hora de hacer el ejercicio opuesto. Así, nos dice que el ácido:

En primer lugar, ha hecho creer a muchos que no lo eran, poetas y artistas. La mayor parte de las canciones escritas bajo la influencia del ácido, o que tratan de algún modo de acercarse a ellas, son de una enorme pobreza de textos: todo es terciopelos y sedas, y nubes multicolores y perfumes de incienso. Un nuevo amaneramiento invadió las canciones, que ya no hablaban, es cierto, de amor, pero sí de Amor Universal. Y, en la música, sucedió algo parecido: las invenciones eléctricas y electrificantes de algunos, como las Jefferon Airplane o Pink Floyd, se convirtieron muy pronto en fáciles efectos repetibles una y otra vez. Los muchachos de los sesenta se quedaban horas y horas escuchando embobados ejemplos de la música más mala que se ha producido jamás, porque era muy difícil distinguir, entre tanto sonido distorsionado, entre tanto voluntario efecto *Larsen*, entre tantas notas artificialmente sostenidas, lo bueno de lo malo⁶³⁹.

Sea o no más o menos duro Haro Ibars con esta crítica, lo cierto es que el arte psicodélico fue una de las manifestaciones artístico-culturales más importantes de la segunda mitad del siglo XX y, como tal, también llegaría a España aunque no de forma homogénea. En Madrid, por ejemplo, el ácido no acaba de adaptarse a la idiosincrasia de la ciudad y al carácter de sus habitantes, que se identifican con otros tipos de drogas según afirma Orihuela:

Al “rollo” más mental, espiritual y sensitivo de los catalanes, se opuso una visión más severa, más urbana, más vinculada al cuerpo y a lo físico, en la gente que comienza a despertar al universo flipante del tardofranquismo en Madrid. Tal vez por la misma dureza de la ciudad, por sus enormes bolsas de emigrados y

vadores, y de marcar un poco la pauta de lo que sería el “rock progresivo” o regresivo de los setenta: flirteos con la música sinfónica, asimilación más o menos acertada de temas e instrumentos orientales, ampulosidad del concepto... Y muchos vimos en algunas de sus canciones un homenaje al ácido» *Ibíd.*, p. 57.

⁶³⁶ *Ibíd.*, p. 57 y 58.

⁶³⁷ *Ibíd.*, p. 58.

⁶³⁸ *Ibíd.*

⁶³⁹ *Ibíd.*, pp. 58 y 59.

marginados y las dificultades de estos jóvenes para encontrar trabajo, tal vez porque en aquel Madrid el LSD encajaba mal y la gente funcionaba mucho mejor con anfetaminas [...]»⁶⁴⁰.

Hay, por tanto, condiciones materiales que modelan la vida de los individuos y producen determinadas estructuras de pensamiento —como ya se vio al hablar de Madrid como ciudad republicana, con un pensamiento izquierdista más estructurado, en contraste con Barcelona, ciudad libertaria mucho más permeable a todo—, las cuales se relacionan también con las drogas que en un determinado tiempo y lugar son puestas en circulación. No obstante, al margen de estas cuestiones, la larga sombra del franquismo se proyectaba con especial intensidad sobre la que era después de todo la capital de Estado por estar instalado allí el núcleo duro del franquismo. Como afirma Malvido:

el LSD se tomaba en grupo, en medio de una sociedad muy represiva, producía complicidades o las destruía, pero creaba en todo caso un rollo importante. Y esa posibilidad, esa posibilidad de que “cualquier cosa” podía pasar, esa libertad brusca, en medio de una sociedad en la que por definición “nunca pasa nada”, eso a veces daba un poco de miedo. El contraste era muy gordo, señores»⁶⁴¹.

Por tanto, ese «traje muy grande para circular por un mundo muy estrecho» del que nos habla Malvido justo a continuación más aún debía de parecerlo en el Madrid tardofranquista de principios de los años setenta, un panóptico frente al cual la «libertad brusca» experimentada por el ácido podía resultar de lo más contradictoria, resultando de ello un “mal viaje”, un devenir paranoia. Es en Barcelona a partir de 1970 y todavía en plena dictadura franquista cuando la dietilamida del ácido lisérgico empieza a correr de mano en mano proveniente de Ámsterdam y Nueva York en forma de papel secante impregnado y cortado en cuadraditos y en dosis de 250 microgramos⁶⁴². Al menos esa era la cantidad recomendada para un gran viaje, aunque luego se pusiera de moda tomar menores cantidades: «más tarde se puso de moda pasar de los “grandes trips” y tomarse dos mitades, cuartillos o tercios, así, para darse un toque de cara a algún acontecimiento especial: festival, fiesta, luna llena»⁶⁴³. La preocupación principal de los consumidores era la calidad de la droga, que dependía al parecer de la cantidad de anfetamina con que el ácido viniera adulterado en cada remesa. Había, no obstante, para todos los gustos:

⁶⁴⁰ “Entrevista a Antonio Orihuela”, en *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, p.41.

⁶⁴¹ MALVIDO, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

⁶⁴² Ver MALVIDO, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴³ MALVIDO, *op. cit.*, pp. 36 y 37.

Los estudiantes, hippies antiguos y profesionales buscaban el LSD puro, pero raramente lo conseguían. La mezcla con anfetamina, para dar mayor «patada» al trip, era lo más usual. Casi todos los vendedores lo vendían así y los vacilones del chino y los freaks «espitosos» (de *speed* igual a velocidad, estimulantes, anfetaminas) lo preferían también así. Sólo de vez en cuando llegaba algún hippie extranjero al viejo estilo, pacífico y buen vividor, que proporcionaba LSD puro, que resultaba más tranquilo, más lento aunque no menos intenso en cuanto a los fenómenos de percepción, viaje mental, afloraciones de afectividad inconsciente, «energía», etc.⁶⁴⁴

Por tanto, no es cierto que el rollo en Barcelona se viviera desde una postura mental y espiritual, o al menos no únicamente puesto que los «estudiantes, hippies antiguos y profesionales» eran solo una parte del «rollo» y esto queda ya muy claro en “Rock y futbolines en el 64”. En cualquier caso, lo que sí que es cierto es que en comparación con el momento del primer hippismo-grifota son muchos más lo que ahora acuden al llamado del ácido: «Arquitectos y médicos se pusieron de repente a fumar y a tomar LSD»⁶⁴⁵, nos dirá Malvido. Y es quizá esta clase de experiencias la que más a menudo contribuyó a crear esa cultura del ácido ausente en Madrid: «La gente más metida en el rollo le daba al “ácido” una importancia ritual e incluso simplemente vacilona —eso los más ligados a gente del chino—. Pero los intelectuales y profesionales y médicos se tiraron las grandes paridas. Se reunían para discutir el asunto. Escribían papeles y reflexiones»⁶⁴⁶. Sin duda alguna, muchas de estas reflexiones estaban influidas por los trabajos de Jung: «el inconsciente colectivo, las máscaras, el rollo hacia dentro, hacia dentro, hacia el centro de la tierra»⁶⁴⁷, nos dirá Malvido, que subraya no obstante la capacidad que tenía el ácido para escapar por completo de toda definición. Y así nos explica que los que peor lo pasaron fueron precisamente aquellos que pretendieron aprehenderlo y decir: «“Ya te tengo, ya te conozco, ya sé lo que eres y lo que yo soy cuando te metes dentro de mí”»⁶⁴⁸. De esta clase de consumidores Malvido nos dirá que:

Tarde o temprano se llevaban alguna sorpresa. Y alguna de esas sorpresas, que destruían lo que el «experto» había definido, a veces destruían también al mismo «experto». Sobre todo si no era suficientemente ágil para cambiar de rollo, aceptar que pasaban cosas nuevas. Si continuaba aferrado a sus esquemas y si esos esquemas eran muy importantes para él, al derrumbarse arrasaban a toda su persona en la caída. No estoy hablando de un «horror-trip». Eso es algo por lo que todo el mundo pasa laguna vez. Estoy hablando del horror con o sin trip que produce la rotura de esquemas para aquella gente que en un momento dado

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, p. 37.

⁶⁴⁵ *Ibíd.*, p. 34.

⁶⁴⁶ *Ibíd.*

⁶⁴⁷ *Ibíd.*

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, p. 35.

piensa que sus esquemas son lo más importante, olvidándose de la vida, de la gente, de todo. Tarde o temprano la vida, la gente, la naturaleza, el sexo, las pasiones le saldrán por algún lado. Y a veces podía pasar, puede pasar, que un ácido haga ese trabajo, como podría hacerlo cualquier acontecimiento que rompa esquemas. Y también puede pasar que el ácido sirva para reforzar esquemas fijos si alguien se empeña en ello. Y que esos esquemas se rompan con algún otro ácido o se rompan solos. Y quien dice esquemas fijos dice obsesiones, bloqueos, manías, o lo que sea. Total que el ácido actuó en cada uno a su manera⁶⁴⁹.

La experiencia del ácido será pues distinta en cada individuo. Pero es realmente esta clase de experiencia descrita por Malvido —esquemas que destruyían lo que el «experto» había definido y que a veces también destruían al mismo «experto», esquemas que se derrumban y que «al derrumbarse arrasaban a toda su persona en su caída»— la que interesa desde el punto de vista de la desubjetivación, por lo que en ella hay de rotura de esquemas, de afirmación o negación de uno mismo, esto es, de experiencia límite de la que volver transformado, reificado, a pesar de todo lo arriesgado, de todo lo contingente, pues se trata precisamente de correr ese riesgo. Pero claro está que no todas las experiencias son de ese calibre. Nótese que *freak* (literalmente del inglés, raro o extravagante) denota a un tipo de personaje más o menos maldito e inadaptado que rechazaba el principio de funcionamiento de la sociedad, pero que no teniendo una ideología clara cuando se drogaba lo hacía más por puro hedonismo, y prefiriendo su buena gota de LSD sobre una pastilla *speed*, que por revolucionar su praxis cotidiana. Al final, como afirma Malvido, «el LSD es una droga. Se toma. Se deja. Empieza y acaba. Pasan muchas cosas, cambian muchas cosas, se rompen muchas cosas, aparecen otras, pero en fin de cuentas es una droga»⁶⁵⁰. Como en todo, en materia de drogas, existe siempre una intención, una finalidad, que depende de cada interioridad. Nos dice Haro Ibars: «Quien, como Huxley, haya pasado su vida Inmerso en la investigación estética y en el trabajo intelectual, podrá utilizar los alucinógenos como una experiencia enriquecedora más; pero el marinero borracho sólo encontrará un nuevo estímulo para su borrachera [...]»⁶⁵¹.

Así pues, la experiencia del ácido depende de cada individuo y, si bien es cierto que el ácido solo es una droga más, esta sustancia más que ninguna otra nos interesa desde el punto de vista de la desubjetivación, cuando de lo que se trata es de desmontar esquemas, de arrastrar al sujeto fuera de los límites que le

⁶⁴⁹ *Ibíd.*

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, p. 36.

⁶⁵¹ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 55.

ha impuesto la propia cultura llevándole a percibir la realidad de una única forma. A partir del lenguaje, en un ensayo prematuro en España sobre los alucinógenos titulado «Los alucinógenos y el mundo habitual», que fue publicado en la prestigiosa Revista de Occidente en 1967, Antonio Escohotado nos explica en qué consiste esta experiencia, a la que es especialmente sensible el intelectual, acaso porque el lenguaje es su herramienta de trabajo:

Podría insinuarse que el alucinógeno desmonta lo que Cassier llama “complicada trama de símbolos” y muestra la Naturaleza sin mediación alguna. Ello supondría adherirse a la crítica escéptica del lenguaje, que, desde la sofística, señala que la palabra es un mero signo interpuesto entre los hombres y la realidad, que esconde todo lo que nos enseña⁶⁵².

Así, el hábito de organizar el campo sensorial en moldes y de percibir sus formas más que sus colores, parece inmanente a nuestro aparato receptor, pero, sin embargo, está condicionado por el lenguaje mismo y lo que implica su plena adquisición en tanto que instrumento que nos sirve para constituir un mundo de objetos; objetos y fenómenos heterogéneos entre sí, pero que terminan por resultar homogéneos gracias al gesto objetivador que los ha puesto en relación con un centro en común a fin de hacerlos más manejables. Es esta configuración con la que venimos por defecto al adquirir el lenguaje la que implica que el concepto sea la única forma de apropiarnos de la realidad del mundo exterior, pero si el hombre consiguiera recoger de otra forma la infinitud de datos que podría captar mediante los sentidos no limitando su campo perceptivo a las formas dadas por el lenguaje, la forma que tenemos de objetivar la realidad «puede transformarse en contemplativa, y la productividad exterior (lo que Cassier llama “apropiación intelectual del mundo por el lenguaje”) en interior (intelección del mundo)»⁶⁵³.

De lo dicho anteriormente se desprende la idea de que la experiencia con los alucinógenos entronca con la experiencia mística, pero ello en su forma más sublime desde el punto de vista de la desobjetivación, pues a la hora de consumir ácido no es el mismo estímulo el que mueve al marinero borracho que al intelectual que busca enajenarse con respecto a la que es su herramienta de trabajo. En conclusión, la experiencia del ácido y la cultura psicodélica que se desarrolla a partir de ella tuvieron una especial resonancia en los años del tardofranquismo, especialmente en Cataluña, puesto que allí la larga sombra del franquismo era

⁶⁵² ESCOHOTADO, Antonio, «Los alucinógenos y el mundo real». Puede verse en el sitio internet https://www.escohotado.org/articulosdirectos/los_alucinogenos_y_el_mundo_habitual.html

⁶⁵³ *Ibíd.*

proyectada con menor intensidad. En Cataluña, en contraste con Madrid, donde el LSD como ya se ha señalado «encajaba mal», sería posible soñar la utopía —al menos de manera oficial— hasta el fracaso en 1977 de las Jornadas Libertarias. A partir de entonces, y por si hubiera alguna duda, la atmósfera psicodélica se enrarece definitivamente: por un lado, porque con la democracia la utopía deja de ser algo imaginable; y por otro, porque hace su aparición en escena una nueva droga que conecta mucho mejor con el sentir nihilista de los nuevos tiempos. El ácido, que inicia su andadura en nuestro país a partir de 1970, hace de bisagra entre la que fuera la primera y la segunda oleada de la contracultura barcelonesa, en realidad como elemento catalizador de dicha experiencia, pero a partir de 1977 la época cambia de signo y, con ella, las drogas, pues la heroína empieza a sustituir en Occidente al ácido y a las denominadas drogas blandas.

9.1.3. La heroína

Ya en *La década del yo*, Tom Wolfe bautiza certeramente esta época, la llamada *Me Decade*, y muestra como la clase media norteamericana se precipita en un narcisismo digno de la corte de los Borbones⁶⁵⁴. Como tantos otros productos o soluciones culturales, la «década del yo» de la que nos habla Wolfe llega a España con diez años de retraso, pues los años setenta en nuestro país y hasta las Jornadas Libertarias todavía eran la «década del nosotros». Afirma Ribas que, en 1974, un veinteañero «podía ir en aquella época a Las Ramblas tener una conversación toda la noche con García Márquez y Vargas Llosa, tan tranquilo»⁶⁵⁵, pero que sin embargo esto cambió a partir de esta nueva época que empieza en 1980. De un tiempo a esta parte, median nada más y nada menos que la muerte de Franco, el miedo a la inestabilidad política, la miseria del movimiento obrero, los pactos de la Moncloa y la desarticulación del movimiento libertario⁶⁵⁶. Esto último por la ausencia, en parte, de «voces maduras [...] que dieran respuestas prácticas a los muchos interrogantes abiertos en una etapa decisiva aquí y en toda Europa», afirma Ribas⁶⁵⁷. Es en este contexto, al no apuntar nada en la dirección deseada —que sería por ejemplo para la contracultura un federalismo de raíz libertaria—, cuando la idea de *desencanto* se impone como «estructura de senti-

⁶⁵⁴ Ver WOLFE, Tom, *Los años del desmadre*, Anagrama, Barcelona, 1983.

⁶⁵⁵ «Entrevista a Pepe Ribas», en *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵⁶ Ver, RIBAS, 2011, *op. cit.*, pp. 209-210 y 226.

⁶⁵⁷ *Ibíd.*, p. 607.

miento» que vertebra el sentir de esta época de cambios acelerados. Y de ahí que la película que Felicidad Blanc protagoniza junto a sus tres hijos —*El desencanto* (1977)— se convirtiera en emblema generacional de una época caracterizada por el enorme espacio de libertad que deja la muerte del padre (metáfora familiar de la muerte del dictador), pero también porque ese espacio inmenso de libertad, esa ausencia de límites, llevaba inscrito en su reverso el vacío abisal a cuyos bordes se asoman las vidas de los protagonistas del filme de Jaime Chávarri.

La «década del yo» que inicia a finales de los años setenta coincide con el trasvase de *underground* y vanguardismo que se da entre Barcelona y Madrid a finales de la década, pues hasta 1978 Barcelona era la capital cultural indiscutible del Estado español, pero a partir de dicho año cabe hablar de un momento de ruptura fagocitado por una exitosa campaña de desprestigio que golpea al movimiento libertario, si bien es cierto que, como parte de un complot llevado a cabo por las cloacas del poder en formación, en la desarticulación definitiva de las filas cenetistas debemos subrayar el «caso Scala»⁶⁵⁸ por un lado, y la puesta en circulación de la heroína, por otro. En *Los 70' a destajo*, afirma Ribas que «ya durante las Jornadas Libertarias, la Cruz Roja había informado de que alguien estaba pasando heroína de mala calidad, pero que no se le dio importancia. Nueve meses más tarde la epidemia orquestada era masiva»⁶⁵⁹. Según cuenta en sus memorias, el mismo habló con gente de la CNT que había encontrado jeringas y las habían llevado a la Cruz Roja, donde les dijeron que había gente que se pinchaba con heroína; pero ésta en concreto, la que apareció en las Jornadas Libertarias, no se correspondía con la «heroína de los ricos, que vino de la India (a Barcelona) y de Holanda (a Madrid)», sino con la «heroína que introdujo la Guardia Urbana a través de los gitanos»⁶⁶⁰. Esto lo explica Ribas en *Los 70' a destajo*, donde defiende la tesis de que la nueva droga, como ya antes había sucedido en los Estados Unidos, fue introducida de forma planificada, usándose así en España las mismas tácticas que habían patentado los servicios secretos norteamericanos como arma

⁶⁵⁸ Según cuenta Ribas en sus memorias, la sala de fiestas Scala era un gran edificio que ardió el 15 de enero de 1978 tras la supuesta explosión de cuatro cócteles molotov caseros. Del incendio, en realidad provocado por las autoridades (GRAPO), trató de acusarse a 10.000 personas que recorrían pacíficamente la Avenida Paralelo. La imagen del emblemático edificio reducido a escombros fue retransmitida a hora punta en Televisión Española y en otros medios, siendo estratégicamente asociada con la manifestación anarcosindicalista que se desarrolló, en realidad, a varios kilómetros de dicha sala. *Ibid.*, p. 631.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 644.

⁶⁶⁰ «Entrevista a Pepe Ribas», *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», *op. cit.*, p. 29.

de destrucción contra los Black Panthers y demás grupos radicales⁶⁶¹. Por otra parte, en *De qué van las drogas*, Haro Ibars también defiende esta tesis:

El uso y abuso de los opiáceos favorece muchísimo al Sistema occidental. El usuario de esta droga es, por lo general, un rebelde en potencia: alguien que no está de acuerdo con las condiciones de vida imperantes dentro del Sistema, y que desea compulsivamente huir de ellas, si es que no se siente con el valor suficiente como para intentar cambiarlas. Nada mejor, que proveerle de una sustancia que le permita un fácil escape, aunque este resulte ilusorio y de corta duración: y, mejor todavía, esta misma sustancia puede tener efectos letales a un plazo más o menos largo, eliminando así físicamente a elementos socialmente nocivos, peligrosos o desagradables, e incluso ayudando a resolver el problema de la superpoblación mundial. La heroína, además, introduce a los excéntricos en el campo de lo clasificable y de lo manejable [...] ⁶⁶²

Según Haro Ibars, la heroína es para el sistema: «a) un anticuerpo destinado a eliminar a seres nocivos para él, y b) un ácido digestivo, una pepsina que permite su mejor digestión, su asimilación de materias coriáceas»⁶⁶³. Podría ser legal, so pena de que buena parte de su aura romántica se perdiera, y entonces en tanto que producto dejaría de ser tan atractiva para el consumidor-rebelde.

Pero volvamos ahora al relato de aquella otra investigación, la llevada a cabo por Ribas, que prosigue la noche de 1978 en que el redactor jefe de *Ajoblanco* —que ya en un par de ocasiones había sido atracado por heroinómanos en la calle Carders, donde la revista tenía sus despachos⁶⁶⁴— decide subirse en uno de los autobuses que iban de bajada en dirección a Can Tunis y la Zona Franca tras haber observado la gran afluencia con que circulaban, en contraste con los que iban desde las Ramblas a la parte alta de la ciudad⁶⁶⁵. Y lo que descubre Ribas entonces es la ruta de esa heroína de mala calidad referida líneas más arriba:

La historia que me contó el joven gitano resultaba congruente: años atrás, cuadrillas de poca monta que trapicheaban con hachís merodeaban los domingos por el campo del Barça y robaban los radiocasetes de algunos de los miles de coches aparcados. Muchos de ellos acabaron en reformatorios o en la cárcel. Otros intimaron con carceleros y policías. Convenientemente formados, los soltaron en plena ola libertaria a cambio de cumplir ciertos servicios. Un día les llegó el encargo de cambiar de mercancía y dirigirla a determinados ambientes. Aquellos camellos de poca monta que trapicheaban con chocolate, polen, marihuana y ácidos adulterados se pasaron a la nueva sustancia⁶⁶⁶.

⁶⁶¹ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 644. Hay, no obstante, quien se ha dedicado a despejar, también desde la contracultura, los mitos y prejuicios de lo que podría ser otra teoría *conspiranoica*. Ver USÓ, Juan Carlos, *¿Nos matan con heroína?*, Libros Crudos, España, 2015.

⁶⁶² HARO IBARS, 1979, *op. cit.* p. 65.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁶⁴ “Entrevista a Pepe Ribas”, *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶⁵ Ver RIBAS, 2011, *op. cit.*, p. 643.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

Y así, «señoras y señores» que diría Malvido, es como se consiguió también desarticular el movimiento libertario, con quinquis que ingresaban en la nómina de las cloacas del Estado y con cantidad de atracos perpetuados por heroinómanos que acabaron con el espacio público —con aquellas Ramblas por las que hacía menos de un año se paseaban triunfantes Ocaña y Nazario, porque todo estaba aún por decirse— obligando a la gente a meterse en los locales. En fin, es a partir de 1978 cuando todo se viene abajo y cabe hablar del *desencanto* que estructura el sentir de esta «década del yo» en la que, como el mismo Ribas afirma, «en lugar de libros se empezó a hablar de marcas de pantalones»⁶⁶⁷.

Ciertamente, en esta fase del capitalismo tardío el estatuto de la mercancía llega para colonizar objetos de todas las clases y convertir «*nuestro mundo*» en un «*universo de publicidades*»⁶⁶⁸. Cuando tras el agotamiento del modelo anterior y para resolver *motu proprio* la crisis del sistema intervencionista las compañías transnacionales optaron por renovar su capital fijo y sus formas organizativas, nuevos materiales fueron obtenidos⁶⁶⁹. Ocurre cada vez que acontece una revolución industrial: cambian los estándares, las perspectivas, la especialización de los trabajadores y, en general, las reglas de competencia entre los individuos. Al mismo tiempo, aparece toda una gama de productos que son colocados en batería ante nuestros ojos. Dichos productos marcan una nueva relación determinada de base y, aunque sin muchos de ellos se podría pasar, en tanto que son el producto de la transformación económica en curso deben ser afirmados, esto es, consumidos. De ello se encarga principalmente en mundo de la publicidad, por lo que no es de extrañar que nuestra actitud sea más bien conformista y se oriente hacia su consecución. ¿Cómo no conformarse si son el fruto del progreso? ¿Cómo negarlos si han venido para hacernos la vida más fácil sin ser tildados de «*stubborn*» o, como también afirma Anders, de «*poorly adapted*»⁶⁷⁰? Pues bien, el heroinómano será este «*poorly adapted*», pero lo suficientemente lúcido como para darse cuenta de que los productos que compramos no son obra de nuestra voluntad, sino de las exigencias de la producción según cierta idea de progreso. Así, lo que el heroinómano consigue mediante el gesto de traspasar su vena con la aguja es plegar «la Nada en que se ha convertido la vida

⁶⁶⁷ “Entrevista a Pepe Ribas”, *Quimera*, «Dossier: Contracultura ‘70», *op. cit.* p. 29.

⁶⁶⁸ ANDERS, Günther, *La obsolescencia del hombre*, Tomo II, Valencia, Pre-textos, 2011, p. 59.

⁶⁶⁹ CAPELLA, *op. cit.*, p. 242 y 243.

⁶⁷⁰ ANDERS, *op. cit.*, p. 49.

habitual —repetición mecánica de actos sin sentido, acompañados por el zumbido continuo de la publicidad [...]— en su «Nada privada y acolchada, pasando por el placentero instante de un “flash”»⁶⁷¹. Por tanto, el heroinómano pliega la *Nada pública* en la *Nada privada*, aunque ese plegado lo convierta en un «esclavo de la Necesidad», en un «alimentador de su vicio», en un «ser alienado»; en definitiva, como afirma Haro Ibars, en «alguien no muy distinto de los compradores de coches-neveras-lavadoras-aspiradores-chalets en la sierra-minipimers, etc.»⁶⁷². En realidad, se trata de satisfacer una necesidad y de alcanzar una zona de «confort» a la que otros llegan presuntamente adquiriendo esta clase de productos: «La heroína, los opiáceos en general, son hoy en día una necesidad de consumo para muchos, igual que los electrodomésticos y todo el aparato que se ha dado en llamar “confort”: sirven para dar una ilusión de seguridad, de bienestar, de vida privada, a un ciudadano que carece justamente de todo ello, que es simplemente un juguete en manos del Estado, sea este el que sea»⁶⁷³. Y algo más abajo sentencia Haro Ibars: «el Adicto busca, como el ciudadano normal de la sociedad del despilfarro en que vivimos, “confort”, bienestar. No puede encontrarlo siguiendo los medios habituales y tolerados, y lo busca de otra manera, eso es todo»⁶⁷⁴. Es muy significativo aquí el paralelismo que se hace del «Adicto» en tanto que reverso irónico del «ciudadano normal de la sociedad del despilfarro». Apuntando a esta cuestión, al abanico de elecciones que se despliega en la sociedad del despilfarro ante los ojos del consumidor, arranca *Trainspotting*, un filme de culto sobre esta droga basada en la novela homónima de Irvine Welsh:

*Choose Life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a started home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suite on her purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, phishing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawed to replace yourself. Choose your future. Choose life*⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 63 y 64.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ BOYLE, Danny (1996). *Trainspotting* [DVD: Película], Mutual Film Company, Polygram Films, Reino Unido, min. 0:00-2:00. La traducción libre que sigue en castellano es mía: «Escoge tu vida. Elige un trabajo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un puto televisor grande, elige lavadoras, coches, reproductores de discos compactos y abrelatas eléctricos. Elige salud, colesterol bajo y seguro dental. Elige una hipoteca a interés fijo. Elige un piso para estrenar. Elige a tus amigos.

Como una línea oceánica, este imperio de las necesidades creadas que se presenta bajo el fantasma de la libre elección oprime al sujeto posmoderno desde el exterior convirtiéndolo en un ente *pasivo*. En realidad, no escogemos: el mundo sirénico de la publicidad nos envisca de «encargos» sin cesar, y nosotros cumplimos; aunque como afirma Anders, lo peor no es este hecho sino que seamos «despojados de la libertad de reconocer nuestras prestaciones como tales», pues «quien “traga” mandamientos, sin notar que traga o lo que traga, es tragado también por quien manda/oferta, sin notar que es tragado»⁶⁷⁶. Pero no es este el caso de Marc Renton (Ewan McGregor), el protagonista de *Trainspotting* que *escoge no escoger* la (esta) vida. ¿Y la razón? Como el mismo afirma, no hay razones cuando se está verdaderamente enganchado a la heroína: «*There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?*»⁶⁷⁷. Así pues, el heroinómano es el sujeto que no necesita razones, que reconoce sus prestaciones de servicio como tales y traga notando que es tragado, y, por ello, en un gesto de resistencia e insubordinación, escoge plegarse oponiendo irónicamente a la Necesidad impuesta por quien manda/oferta su Necesidad fascista interior sin salir por ello del «circuito de consumo-producción industrial»⁶⁷⁸: su Necesidad es tan grande, que tiene que ocuparse durante todo el día en buscar su producto [...], aunque ello signifique la propia aniquilación; una aniquilación consciente, escogida libremente —pues escogiendo desde el interior de sí mismo (*auto*) la Ley (*nomos*) que habrá de regir su Necesidad el heroinómano encuentra una línea de fuga frente a la Necesidad impuesta desde el afuera— y que es para el adicto un lento suicidio.

Al parecer, según declara Haro Ibars (que murió de una sobredosis inducida para evitar el SIDA ya en fase avanzada), tampoco es el placer lo que justifica la adicción sino la sensación de «*inviolabilidad*» que experimenta el adicto. Una sensación que, no obstante, puede traicionarle, pues en realidad los potenciales

Elija la ropa deportiva y maletas a juego. Elige una suite de tres piezas en una gama de tejidos de mierda. Elige el bricolaje y preguntarte quién coño eres un domingo por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver programas basura que embotan la mente y aplastan el espíritu, metiéndote en la boca puta comida basura. Escoge pudrirte al final de tu vida, meándote y cagándote en un asilo y siendo una vergüenza para los egoístas y jodidos mocosos que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida».

⁶⁷⁶ ANDERS, *op. cit.*, p. 183 y 201. Esto último se relaciona estrechamente con el «nihilismo pasivo» de Nietzsche.

⁶⁷⁷ *Trainspotting*, min 3.

⁶⁷⁸ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 65.

enemigos pueden entrar en cualquier momento dado que su espacio interior no está cerrado «de fuera a dentro». Nos lo explica él mismo:

En realidad, los placeres producidos por estas drogas no son espectaculares: el «flash», la sensación que se experimenta al inyectarse, no pasa de ser algo momentáneo, una suerte de orgasmo interior, un golpe brutal a todos los sentidos, de tan breve duración que no justifica los riesgos corridos para conseguirlos. La sensación posterior, y que puede mantenerse durante varias horas, es una languidez de semi-ensueño lúcido acompañado de un profundo sentimiento de *inviolabilidad*: el adicto a los opiáceos adquiere una especie de seguridad en sí mismo y una despreocupación ante los acontecimientos externos, que sería envidiable si no resultase más peligrosa incluso que los efectos físicos de la droga misma. En un mundo de tensión, de dificultades continuas, de desconfianza ante todo y ante todos, al opiómano [...] le es posible replegarse en sí mismo y estar tranquilo, y le provee con una falsa solución a un problema auténtico: pues la vida diaria es realmente tensa, dura y difícil, y aquellos que nos rodean son, en la mayoría de los casos, indignos de nuestra confianza, enemigos potenciales. La paranoia resulta muchas veces una defensa efectiva contra un mundo que es verdaderamente hostil; el adicto se protege de ella refugiándose en un universo cerrado, pero que tiene truco: está cerrado de dentro afuera, no de fuera a dentro. La Policía, el falso amigo que se aprovecha de ti, en una palabra, el enemigo, pueden entrar en tu mundo por mucha heroína que circule por tus venas, sólo que *lo olvidas*⁶⁷⁹.

Como vemos, muchas son las consideraciones con las que el autor alude a las condiciones materiales —«un mundo de tensión, de dificultades continuas», donde «la vida diaria es realmente tensa, dura y difícil»— que han pasado a modelar al sujeto. En el *nuevo tiempo y espacio espectacular* posmoderno, gracias a los últimos avances tecnológicos las fronteras físicas y psíquicas son rebasadas por lo que puede hablarse de una verdadera «*esquizo-topía*». Por otra parte, ya nada coincide con el tiempo cíclico de las sociedades preindustriales: todo va mucho más rápido y se sobresatura de mensajes o pseudoacontecimientos. Anders nos habla de esta impresión, en parte consecuencia de nuestra espacialidad desdoblada, por la cual el «*monólogo colectivo*» de los medios de comunicación de masas nunca cesa⁶⁸⁰. Pero mucho antes que Anders, Simmel se había referido a este mismo «*quantum*» como «*quantum* de conciencia que la ciudad nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia»⁶⁸¹. La diferencia es que ahora, en el nuevo *tiempo y espacio espectaculares*, en lugar de la ciudad es

⁶⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 69 y 70.

⁶⁸⁰ «La mayoría de veces estamos “sobresaturados”, casi en el sentido químico del término, o sea, incapaces de seguir absorbiendo un mundo que fluye. O el *quantum* que se nos propone es demasiado grande, o bien la velocidad demasiado rápida; en resumen: *somos incapaces de “mantener el paso” completamente*, al igual que el trabajador en la cadena de montaje». ANDERS, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁸¹ SIMMEL, George, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*, Península, 2001, pp. 375-399.

el mundo el que se trata de aprehender y aunque éste sea sólo una representación, un pseudomundo, el *quantum* de conciencia que nos exige nos atomiza. Son todos estos aspectos los que arrastran al sujeto posmoderno fuera de sí mismo, lejos de su zona de confort, violando su interioridad una y otra vez. De ahí que la paranoia sea una estrategia de defensa efectiva contra este hostigamiento, y el deseo de protegerse plegándose en un universo cerrado, más fuerte que todo lo demás, aunque la muerte se cuele por ese mismo agujero.

Así, es importante ahora establecer un paralelismo entre el despliegue de la realidad objetiva llevado a cabo en el nuevo *tiempo y espacio espectaculares* y la radical necesidad de plegarse que experimenta el adicto, como antes hicimos otro tanto entre las posibilidades de elección y la *no elección* del adicto. Por otra parte, resta el tema de la droga pensada para los «hermosos vencidos». A ellos se refiere Haro Ibars ya en el último epígrafe del capítulo dedicado a esta droga: «Vencidos son los indios que olvidan su hambre en el opio, vencidos los coolies chinos a quienes los ingleses vendieron su opio en una empresa guerrera de desmoralización y de imposición comercial»⁶⁸². Y vencidos, añadimos nosotros, son también los libertarios ya en los años ochenta, Pau Maragall en 1994 (doblemente vencido, por la gestión política de su cadáver hallado en un banco de las Ramblas, sórdido trapicheo del que habría de ser víctima su hermano, el alcalde) y Eduardo Haro Ibars en 1988, quien nos dice: «Para mi generación, para los que estábamos en la adolescencia en los prodigiosos años sesenta, los opiáceos han sido, precisamente, un paliativo al dolor de ser derrotados»⁶⁸³. Ellos y otros que faltan —algunos vinculados a la nómina de Castillo y Valls (*Poesía. Contracultura. Barcelona*)— nos hacen recordar aquellos primeros versos con que arranca *Aullido*, de Ginsberg: «*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, / starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for / an angry fix*»⁶⁸⁴.

Sin embargo, todavía no ha sido todo dicho acerca de esta sustancia y del lento suicidio que caracteriza la empresa de desubjetivación llevada a cabo por el heroinómano. Suicidio cobarde, que tiene mucho de «pantomima», afirma

⁶⁸² HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ La traducción libre al castellano es mía: «Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, / hambrientas histéricas desnudas, /arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un/ iracundo pinchazo». De GINSBERG, Allen, *Howl and other poems*, City Lights Books, San Francisco, 1973, p. 9.

Leopoldo María Panero, para decirnos que detrás de ella —«la trágica pantomima del suicidio, que es lo que en pocas palabras formula la heroína»⁶⁸⁵— hay todavía algo mucho menos respetable que «empuja más hacia la muerte que la heroína» y que consiste en «la destrucción sistemática y metódica de la propia imagen, de la propia estima y del propio respeto hacia uno mismo como hombre: esto es lo que se llama proyecto hombre»⁶⁸⁶. En realidad, de lo que se trata más bien es de un *anti-proyecto* escrito desde el manicomio de Mondragón, y de él nos habla Panero en el texto delirante —«Acerca del proyecto hombre»— que encabeza su poemario *Heroína y otros poemas* (1992), donde se alude a la adicción a la heroína de la juventud vasca y al «“suplicio de los pantalones”», método de tortura este último con el que se consigue «la aniquilación de esa defensa que es el vestido y el traje, encargada de proteger lo que en proxemia se llama “territorio”: en otras palabras, el halo, el alma, el campo bioeléctrico que sella nuestra identidad»⁶⁸⁷.

Arrebato, del donostiarra Iván Zulueta (1980), trata precisamente de esta pérdida, de ese desmoronamiento de la identidad. El que es el protagonista, quien le pasa la cinta al director, ha perdido los pantalones y mucho más. Su vida misma está en peligro. Para empezar, ha perdido la voz, por tanto su halo, y nos habla con una terrible afonía: especie de intervalo entre la voz y la no voz, entre la vida y la muerte. Este aspecto de la voz es importante porque el personaje en cuestión tiene diferentes registros: el del niño, necesitado de ciertas drogas para conectar con el mundo de los adultos, porque es un ser como de otra galaxia (alguien que vive a través del cine, de imágenes bizarras, pero que tiene una identidad fuerte, que lleva pantalones después de todo); el del adulto, que es como suena drogado; y el del intervalo, que es aquél con el que ha grabado la cinta que le llega al director. Por tanto, todos estos registros tienen mucho que decirnos. Sabemos que parte a Madrid para convertirse en cineasta y que le obsesiona un aspecto técnico de la grabación: «qué hacer con la pausa»⁶⁸⁸, paradójicamente, porque él es el maestro de lo extático. Y de su viaje a Madrid y de su pérdida se desprende toda crítica ideológica, porque es allí, en el Madrid de la Movida (como quiso que se supiera Zulueta con el episodio del ascensor en el que suena la voz de Santiago

⁶⁸⁵ “Acerca del proyecto hombre”, en PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁶ *Ibíd.*

⁶⁸⁷ *Ibíd.*

⁶⁸⁸ ZULUETA, Iván (1980). *Arrebato* [DVD: película], P.C., España, min. 32:23.

Auserón, acaso el más incomprensible y el que ha envejecido peor), donde el gran propósito se escurre por el retrete de la vida cotidiana. Así que es esto lo que empuja al personaje a la heroína, y en este orden además: el proyecto que se escurre en la forma de un *antiproyecto* resultado de abandonar un estadio infantil en el que reina el orden de lo estático. En un momento dado, al final, el personaje se pregunta dónde están sus puntos de fuga, esto es, donde están sus *pantalones*. Aquello con lo que sí conseguía revestir su identidad ha desaparecido con la adultez, con la persecución del gran propósito, y ya no hay marcha atrás. No está vivo, pero tampoco está muerto, es un vivo-muerto en el justo intervalo al que se ha visto conducido por su adicción; alguien que ya solo encuentra la pausa estática en el gesto de desplazar el émbolo hacia el interior. Ese ritual fetichizado, grabado por activa y por pasiva en el imaginario de toda una generación, es descrito en lo que sigue minuciosamente por Sabino Méndez:

Con la punta de una navaja separas la cantidad correspondiente a una dosis del montoncito de polvo que contiene el pequeño rectángulo de papel. La operación se hace a ojo, pero el adicto habitual ha aprendido a desarrollar una finísima capacidad de calibrado. Lo depositas entonces en el fondo de la cucharilla y le añades cinco miligramos de agua que previamente has medido con la jeringuilla. El polvo puede ser marrón o blanco, depende de su grado de refinado. El blanco se disuelve con facilidad. El marrón pide unas gotas de limón para hacerlo. Si no dispones de eso, no te queda más remedio que calentar la cucharilla. Hay que apagar el mechero al ver aparecer la primera burbuja o corres el peligro de ver todo tu narcótico evaporado. Luego, usando una pequeña bola de algodón como filtro, absorbes con la jeringuilla todo el contenido de la cucharilla apoyando en ella la punta de la aguja. Al conectar la aguja a la vena notas un pequeño clic de dolor que cede enseguida. En ese momento no duele nada, la aguja se queda ahí conectada a tu pequeño canal y la mezcla inmóvil en el tubo de plástico antes de entrar en tu cuerpo. Ahí está tu última oportunidad de renunciar y no seguir adelante. Entonces, desplazas el émbolo interior hacia atrás y un pequeño hilo carmesí, de una potencia y fluidez que nunca hubieras imaginado para tu pequeño corazón, entra rectilíneo como un surtidor en el tubo de plástico creando al final de este una turbulencia, un rosetón, una límpida flor de un rojo transparente. Puedo recordar muy bien ese dibujo⁶⁸⁹.

Pero nada, en este sentido, como las imágenes de Alberto García Álix, no tanto por el hecho, por la instantánea de la aguja y la vena en sí mismas, como por el aura fetichizada de absoluta cotidianidad que las fotografías logran transmitir. Así, en *Teresa chutándose 1978* [Figura 50] asistimos al «flash» del pinchazo, fuera del tiempo y del espacio, en el limpio brazo de Teresa; y luego, en *Teresa en la buhardilla 1978* [Figura 51], al después del pinchazo, como si de una secuencia se tratara, una secuencia que nos permite ver —ahora sí— el espacio

⁶⁸⁹ MÉNDEZ, 2000, *op. cit.*, pp. 168 y 169.

ocupado por el adicto tras ser golpeado, si bien Teresa permanece inmóvil, replegada. Da la sensación de que podría permanecer así durante horas, en esa «languidez de semi-ensueño lúcido acompañado de un profundo sentimiento de *inviolabilidad*» de la que hablaba Haro Ibars, que contrasta con su desnudez y su modo de volver la cabeza hacia la ventana, único nexo con el exterior que nos recuerda que su universo aparentemente cerrado tiene truco, pues lo está pero «de dentro afuera, no de fuera a dentro». En otras imágenes, como *En busca del Dealer 1981* [Figura 52], se aprecia la ansiedad del adicto, su vacío, el rostro de la desesperación ante la Necesidad y lo contingente, tan grande aquella que desde ese momento y pese a que la droga todavía no circula por las venas el mundo ya se disuelve: imposible detenerse en los escaparates para apreciar la moda juvenil. En otra de las imágenes, como *Autorretrato chutándome 1984* [Figura 53], esta vez quien muestra sus venas al objetivo es el mismo Alberto G. Álix. Por último, en la más tardía de estas imágenes, *Juanito 1997* [Figura 54], que forman parte de la serie titulada “Dulce monstruo de juventud”, la transgresión parece haber ido un paso más allá y activar algún mecanismo de desautomatización, porque Juanito, con el puño del brazo estirado apuntando al suelo hacia la verticalidad, mira imperturbable al objetivo de la cámara antes de que la aguja, lenta, dibuje algún ciervo en sus venas, que diría el poeta: «La aguja dibuja lenta/algún ciervo entre mis venas/ cuando el veneno entra en sangre/mi cerebro es una rosa»⁶⁹⁰.

⁶⁹⁰ De “Heroína y otros poemas”, en PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 415.



Fig. 50. *Teresa chutándose* 1978



Fig. 51. *Teresa en su buhardilla* 1978



Fig. 52. *En busca del Dealer* 1981



Fig. 53. *Autorretrato chutándose* 1984.

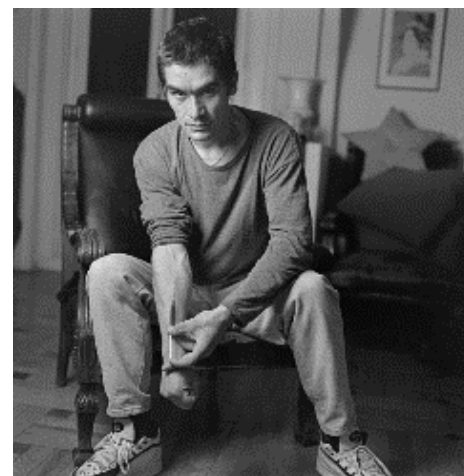


Fig. 54. *Juanito* 1997.

9.1.4 El éxtasis

En uno de los epígrafes de la segunda parte de su biotexto —«De pajaritos, pajarracos y pajareos»—, Castells pone en boca de Aleix Vergés una cita que nos remide de forma ineludible al concepto de «cuerpo sin órganos» de Deleuze y Guattari del que ya se ha hablado en otro lugar: «*El techno es la música de nuestros órganos, la melodía secreta de nuestras vísceras. Si pudiéramos cambiar la dirección del tímpano y enfocararlo hacia adentro, escucharíamos techno*»⁶⁹¹. No obstante, una aproximación a la idea de «cuerpo sin órganos» no será del todo completa sin una adecuada comprensión de los efectos causados en nuestro organismo por las llamadas pastillas de Éxtasis o MDMA, puesto que solo la simbiosis que la música *techno* y el éxtasis llevan a cabo presupone la síntesis perfecta del «cuerpo sin órganos» en tanto que experiencia capaz de alimentar un nuevo campo de subjetivación que se relaciona con las llamadas fiestas «*rave*»⁶⁹². De ellas nos habla Simon Reynolds insistiendo en la imposibilidad de separar Éxtasis y música *techno*:

Empezaré insistiendo en la imposibilidad de separar la música rave de las drogas, sobre todo del Éxtasis o MDMA. Esta música y el Éxtasis, combinados, ofrecen un efecto mayor que la suma de sus partes, algo que los farmacólogos llaman «potenciación». En tanto que droga, el Éxtasis combina la intensificación sensorial y el aumento de la capacidad auditiva del LSD y de la marihuana, pero con la claridad de las anfetaminas, más los efectos de confianza y energía que combaten el sueño. Además, posee unos efectos únicos de empatía, de apertura emocional y de introspección, ayuda a la expresión verbal y táctil de afecto hacia los amigos y conocidos y a una cálida simpatía hacia los desconocidos, es decir, un estado llamado popularmente *loved up* [de capacidad amorosa]. La música rave, con su complicada producción, su textura sinestésica, sus ritmos contagiosos y su sentimentalidad, está explícitamente diseñada para potenciar los efectos del Éxtasis, para desencadenar las ráfagas que atraviesan la piel del rabero y para desatar sensaciones⁶⁹³.

Por tanto, es este —llamado por los farmacólogos— efecto «“potenciación”» el que constituye la *verdadera* experiencia, resultado de la combinación de múltiples factores, entre los que destaca un incremento de las capacidades auditivas y sensitivas que permite una intelección del *techno* distinta y, en definitiva, la liberación incontrolada de las energías; si bien el estado más característico

⁶⁹¹ CASTELLS, *op. cit.*, p. 292

⁶⁹² «RAVE. Fiesta techno o house en un lugar predeterminado, fuera de las discotecas. “Bacanales de los tiempos modernos”, según algunos diputados, es en Inglaterra donde el movimiento rave nace como respuesta al cierre de los clubs *house* por parte del gobierno Thatcher. Así, los célebres “Summers of Love” de 1988 y 1989 reunieron a cientos de miles de *ravers* en la campiña londinense... Citemos la *Tribal Gathering* de mayo en Inglaterra y la Love Parade de Berlín en julio». KYROU, *op. cit.*, p. 396.

⁶⁹³ REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 34. Los corchetes son del traductor.

es la empatía, ese «*loved up*» señalado por Reynolds con el que ha pasado a ser objetivada la experiencia del Éxtasis: «*I love the world and the world loves me*»⁶⁹⁴.

No por casualidad, «Androginia en el Reino Unido: cultura *rave*, psicodelia y género» —texto del que ha sido extraído este fragmento— inaugura el libro editado por Luis Puig y Jenaro Talens, *Las culturas del rock*, después de una introducción de Frith en la que, como ya se vio en otro lugar, se insiste en poner de relieve la idea de que el rock es, sobre todo, menos un estilo musical que un valor auditivo. Y es que es la escena de músicas electrónicas como esta de la que nos habla Reynolds lo que hace obsoleta cualquier otra definición. Conocido por haber acuñado el término «*post-rock*»⁶⁹⁵, Reynolds nos habla aquí de «la cultura *rave* británica conocida como *hardcore*»⁶⁹⁶, que empieza a finales de los años ochenta, teniendo su mayor impacto a principios de los noventa, entre 1991-92, cuando surge «la “segunda ola del *rave*” con una explosión en el número de los *raves* “legales” y de grandes dimensiones organizados por promotores comerciales y un resurgimiento de *raves underground* ilegales», que hicieron del «*rave hardcore* una “escena” *underground* y un fenómeno de música popular legalmente aceptada»⁶⁹⁷. Reynolds confiesa que su ensayo nace de «tensiones aún sin resolver» con respecto a la citada escena, pues si bien por un lado el hecho de introducirse en ella fue para él una de las experiencias más profundas de su vida, como individuo y crítico musical, por otro, es plenamente consciente de las «tendencias nihilistas y solipsistas» que gravitan en torno a las culturas de baile y drogas insuflando conformismo a las masas⁶⁹⁸. Así, afirma Reynolds que:

En la música *rave*, el Éxtasis funciona como combustible y como lubricante de una gigantesca máquina musical y subcultural. El Éxtasis ha sido descrito como la droga «torrente» que disuelve las rigideces corporales psicológicas, liberando sensaciones oceánicas de conexión, aflojando los movimientos corporales y permitiendo a los que bailan «encadenarse» al ritmo. Desde el punto de vista crea-

⁶⁹⁴ Citado en JOSEPH, Miriam, en *Ecstasy*, Carlton Books Limited, London, 2010, p. 25. La posterior traducción al castellano de todas las citas en inglés de esta obra es mía.

⁶⁹⁵ *The Wire*, núm. 123, noviembre de 1994, según lo indicado en el resumen de las dos últimas décadas de esta revista musical (una de las mejores en línea del mundo, independiente desde 1982) que apareció en el número especial del vigésimo aniversario noviembre de 2002: «*Simon Reynolds coins the term post-rock: “Perhaps the really provocative area for future development lies... in cyborg rock; not the wholehearted embrace of Techno’s methodology, but some kind of interface between real time, hands-on playing and the use of digital effects and enhancement.”*», en el sitio internet <https://web.archive.org/web/20040817143035/http://www.thewire.co.uk/about/history.html>

⁶⁹⁶ REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*

⁶⁹⁸ Ver REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 34.

tivo, tanto para los músicos como para los que escuchan, el Éxtasis es como una cápsula de Zen, que provoca ese estado de receptividad con la mente abierta que John Cage buscaba, un deseo de «dejar que el sonido fluya» [...]

El Éxtasis es la electricidad que alimenta la fábrica de ruido de un *sound system* del *rave* o de la estación de radio pirata. Ya sea como temas individuales o como el conjunto de todos los temas que el *diskjockey* lanza a las ondas, la música *rave* es una máquina de ritmo que se construye a sí misma a partir de componentes canibalizados. La música *rave* es el lugar en donde se produce el encuentro entre el «principio de ruptura no significante» de Gilles Deleuze y Félix Guattari (la creación por parte del *diskjockey* de un flujo interminable, usando técnicas como de *cut'n'mix*) con una antipolítica de embelesamiento placentero, es decir, el *techno* como generador de euforia sin pretexto ni contexto. La cultura *rave* es la «máquina deseante», lo que Deleuze y Guattari definieron como «un sistema no cerrado, no jerárquico y no significante [...] definido únicamente por una circulación de estados». La música *rave*, ya sea la *house* o la *hardcore*, ha sido siempre estructurada en torno a un retraso del clímax. Mediante el estímulo de un deseo que fluye sin referente y sin destino, construye el famoso «cuerpo sin órganos» de Deleuze y Guattari. Enchufado neurológicamente al *sound system*, el cuerpo del *raver* se convierte en una región continua y autovibradora de intensidades cuyo avance evita cualquier orientación hacia una culminación»⁶⁹⁹.

Por tanto, si el «Éxtasis es la electricidad que alimenta la fábrica», el *techno* es la fábrica alimentada, a base repeticiones que conectan la «“máquina deseante”» y que producen un «embelesamiento placentero» y vibrátil —«*I love the world and the world loves me*»— que recorre el «cuerpo sin órganos», sus distintos niveles y umbrales, como un «“torrente”» de deseo sin principio ni fin que fluye libremente, de modo a-jerárquico, rizomático: «arrollo sin comienzo ni fin», habíamos dicho con Bonilla, en el que ese «retraso del clímax» señalado se convierte en una fuerza centrífuga de signo solipsista, siendo el elemento más característico. Del mismo se desprenden tanto la idea de «asexualidad» como de intransitividad o «falta de objetivo o de objeto», aspectos que, siendo claramente de signo «nihilista y antihumanista»⁷⁰⁰, riegan muy especialmente la experiencia *rave* constituyéndola en realidad, por lo que llegado a este punto resultan del todo comprensible el posicionamiento ambiguo de Reynolds con respecto a este fenómeno cultural cuya intransitividad, apelando a la «aceleración sin sentido», a la velocidad por la velocidad, nos recuerda nuevamente a Marinetti declamando su *Zang Tumb Tumb*⁷⁰¹, cuando no directamente a alguna de las prácticas dadaís-

⁶⁹⁹ REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 35 y 36.

⁷⁰¹ «Vuestros oídos estallan entre palabras ametralladas, los alaridos de un teléfono o el baile de un martillo golpeando planchas metálicas como disparos en un fusilamiento. Luz roja. Chirridos de hierro y truenos metálicos. ¿De qué instrumentos provienen esos estruendos? ¿De un silbato gigante, de un grillero, de una jaula de monos aulladores? El abracadabrante laberinto de imágenes se representa en directo ante los ojos de un público estupefacto. Enanos con sombreros ridículos se arrancan desde las cortinas y atacan con un concierto de discordantes onomatopeyas. Ríen. Gruñen. Enseñan los dientes. Y la actuación, escándalo sin identidad predefinida, termina con la

tas, pues en inglés el verbo *rave* —intransitivo— significa «hablar irracionalmente, con un sonido furioso, como en un delirio»⁷⁰². Hay pues cierta idea de vacío de sentido que se deriva de la falta de objeto, de lo que la celebración por la celebración tiene de gratuito, de tautológico. Nos lo explica Reynolds, que descubre además en este dinamismo el momento en que «la máquina deseante del *rave* se vuelve “fascista”»:

En el centro del *rave* existe una tautología: se trata de celebrar la celebración. La tautología es el embeleso, alguien dijo una vez. Cuando la máquina deseante del *rave* empieza a escacharrarse, cuando tú eres una de sus piezas [...] no hay sensación más placentera. El problema es que la máquina pide cada vez más y exige un precio enorme de sus tornillos humanos: se necesitan drogas para acelerar el sistema nervioso y el cuerpo humano no fue diseñado para soportar el desgaste de las sensaciones. De la misma manera que sucede con los temas *hardcore*, los raveros se CONVIERTEN en artefactos híbridos de máquina y cuerpo, gesticulantes, rechinadores de dientes y fuera de todo control. Existe una especie de gracia Zen que es alcanzada a través de la esclavitud del ritmo. Pero este régimen de felicidad suprema castiga enormemente a la carne y a la sangre del organismo raveros [...]

Se alcanza asimismo el punto inevitable en el que la máquina deseante del *rave* se vuelve «fascista», tal como lo dicen Deleuze y Guattari: cuando la obsesión se convierte en visión focalizada, cuando colocarse significa escapar de todo. Deleuze y Guattari advierten que el cuerpo sin órganos (el cuerpo extático) puede convertirse en un agujero negro, vacío y entrópico. De repente, los clubes están repletos de almas muertas, de ojos zombis y de expresiones prematuramente envejecidas. Las sonrisas se convierten en pena, en expresiones de desencanto por haber creído que la vieja felicidad puede ser recuperada⁷⁰³.

Así pues, es importante relacionar «la máquina deseante del *rave*» con su construcción mediante «componentes canibalizados», algo de lo que Reynolds ya nos había hablado en el anterior fragmento, pues la idea del cuerpo vaciado de su estómago, *del cuerpo comiéndose su propio estómago*, que es el primer órgano que debe ser sacrificado para el correcto funcionamiento de la «máquina “fascista”», es recurrente en cuanto que el estómago se relaciona con deseos que arraigan en lo orgánico tales como la alimentación y demás cuidados de sí; deseos de cuya servidumbre los «tornillos humanos» deben desprenderse cuando sirven a la máquina. Así, las carreras meteóricas de los raveros, deseosos de convertirse en cuerpos sin órganos, empiezan con esta primera ofrenda a la que seguirán otras tantas, siendo muy probable que cuando se llegue a la última de ellas (sin duda el corazón) nos encontremos frente a esos clubes repletos «de ojos zombis

más interactiva de las conclusiones: gresca de los espectadores e intervención de la policía». De «1909-2009. Aperitivo», en KYROU, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰² REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰³ *Ibíd.*, pp. 36 y 37.

y de expresiones prematuramente envejecidas». Ojos en realidad engañados por esa «máquina “fascista”» que siempre es la droga.

Mucha gente cree que el MDMA es una «droga de diseño», pero ello es un error⁷⁰⁴. La historia del MDA, del que en realidad el Éxtasis solo es un miembro más —3, 4- metilendioxi-anfetamina— dentro de los 179 compuestos que conforman esta sustancia, comienza con la síntesis de esta, su droga madre, por parte de dos químicos alemanes. Pero poco más habría que contar de esta familia hasta prácticamente los años sesenta si no fuera por una anécdota inverosímil en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, cuando en 1914, tras un alto al fuego ingleses y alemanes depusieron sus armas y escalaron las trincheras para jugar un partido de fútbol —que ya forma parte del mito de esta droga— amistosamente alucinado, y patrocinado, cómo no, por quien sería el hijo más célebre del MDA. Al igual que esta droga, el MDMA sería ignorado durante cuarenta años. Sintetizado en 1912, nunca se comercializó, aunque durante los cinco años posteriores a su nacimiento se introdujeron pequeñas modificaciones, y fue pensado como «supresor de apetito», erróneamente porque por sus «componentes primarios» figuraba en sus patentes como «“agente precursor”» de otros compuestos; por tanto, nunca llegaría a ser utilizado para el control de la obesidad, y sin embargo muchos serían con su ingesta los estómagos ofrecidos a la «máquina “fascista”»⁷⁰⁵. En 1957, con el propósito de ser utilizados como herramientas de lavado de cerebro y agentes de guerra química, el MDA y el MDMA serían registrados respectivamente en Maryland como EA1299 y como EA1475 por el «*Edgewood Chemical Warfare* (ECWS)» —Servicio de Guerra Química de Edgewood—, siendo el MDMA identificado como una de las sustancias más tóxicas de una muy larga lista⁷⁰⁶. Es algo más adelante cuando aparece el primer «gurú del Éxtasis», el doctor Alexander Shulgin, quien a propósito de una experiencia con la mescalina⁷⁰⁷ en 1960 aceptó un trabajo en la «Empresa química Dole» y comenzó a

⁷⁰⁴ «Las drogas de diseño se definen como “variaciones de drogas sintéticas ya controladas que imitan los efectos de los narcóticos, estimulantes y alucinógenos clásicos”. Según esta definición, la MDMA no puede ser considerada como tal. Esta clasificación errónea ha dado a la MDMA un estigma del que nunca se ha podido librar». JOSEPH, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁵ Ver JOSEPH, *op. cit.* pp. 19 y 20.

⁷⁰⁶ Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 21.

⁷⁰⁷ De hecho, la misma le habría llevado a escribir palabras muy parecidas a aquellas otras escritas por Huxley algunos años antes, pero que apelan nuevamente a una misma experiencia al parecer al alcance de muchos hombres y mujeres independientemente de su disposición espiritual: «Comprendí que todo el universo está contenido en la mente y el espíritu. Puede que no elijamos acceder a él, puede que incluso neguemos su existencia, pero efectivamente está ahí dentro de nosotros, y

experimentar con sustancias análogas. Pese a su productividad, las prácticas de Shulgin no terminaron de encajar bien y en 1966 hubo de renunciar a su trabajo, lo que lo llevó a instalar su propio laboratorio en el jardín su casa, en Lafayette (California), desde donde a lo largo de los próximos treinta años no dejaría de generar un flujo incesante de nuevas sustancias, entre ellas el MDMA, que Shulgin había sintetizado para su anterior empresa ya en 1965, si bien no lo probaría hasta 1967⁷⁰⁸. Shulgin, que nunca vio sentido en probar sus sustancias con animales, reunió a su alrededor a un nutrido grupo de personas —incluida su propia esposa, Ann— que con gusto ingerían y experimentaban, de modo que este doctor de origen ruso —«*Sasha*» para los amigos— sería para las máquinas deseantes de los años ochenta y noventa lo que Timothy Leary había sido para los hijos de las flores⁷⁰⁹.

En 1977, Shulgin presentó la MDMA a Leo Zoff, un psicólogo familiarizado con el uso del LSD en terapia en los años sesenta que se obsesionó con el MDMA y que, pese a estar a punto de retirarse de la práctica clínica, empezó a viajar por los Estados Unidos para presentar la nueva droga logrando convencer de sus beneficios a otros psiquiatras y psicólogos —por lo menos cuatro mil— que, a su vez, difundirían su mensaje en el campo médico⁷¹⁰. Por su cualidad empatógena, en los años siguientes el Éxtasis ayudaría a morir a enfermos crónicos en mejores condiciones, abrazados junto a sus seres queridos, y sería utilizado en terapia, pues la sensación de bienestar que producía les permitía a los pacientes abrirse, afrontar traumas de modo catárquico y comunicar ideas o creencias reprimidas durante mucho tiempo⁷¹¹. Sin embargo, como ya antes había ocurrido con el LSD, el MDMA no tardaría en dar el salto a las masas, y es que, si a finales de los años sesenta solo era consumido en círculos reducidos, con la creciente popularidad alcanzada con la psicoterapia durante la década siguiente el pequeño secreto de unos pocos viajaría a la velocidad de la luz, como viajan los afectos cuando es

hay sustancias químicas que pueden catalizar su disponibilidad». Citado en JOSEPH, *op. cit.* pp. 21 y 22.

⁷⁰⁸ Joseph, neuropsicóloga, afirma en *Ecstasy* que, aunque Shulgin «ya era un veterano en el uso de diversas sustancias psicodélicas y de sus muchos y variados efectos, quedó asombrado por las sensaciones que experimentó con la MDMA: «Me pareció algo diferente a todo lo que había tomado antes», dijo. «No era un psicodélico en el sentido visual o interpretativo, pero la ligereza y la calidez de un psicodélico estaban presentes y eran bastante notables». Citado en JOSEPH, *op. cit.* p. 23.

⁷⁰⁹ Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 22.

⁷¹⁰ Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 23.

⁷¹¹ Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 23-27.

transmitida una experiencia inefable, constituyendo procesos de singularización, modos de existencialización. En lo que es una historia análoga a la del LSD, dos fueron los grupos que contribuyeron a esta tarea, ambos productores masivos de Éxtasis: el primero, de la escuela elitista y terapéutica —el «“Boston Group”»—, fabricaba y suministraba la droga a principios de los años ochenta junto con «manuales de vuelo» porque creía realmente en su potencial para revolucionar la vida de las personas; el segundo, de la escuela hedonista y materialista —el «“Texas Group”»— nace con un miembro rebotado del club anterior que, en 1983, comprendió los pingües beneficios que podrían obtenerse de una droga todavía legal, y se puso manos a la obra, con unos ricos y entusiastas amigo de Texas que la pondrían a disposición de las masas en bares y discotecas de todo el estado, promocionándola como una «droga divertida» y «buena para bailar» ante el asombro y la indignación de la fraternidad terapéutica, que tuvo que ver cómo las facultades empatógenas del Éxtasis quedaban relegadas al contexto festivo de los sábados noche. Y es que, a diferencia del LSD, el MDMA era una anfetamina y como tal podía darle energía para bailar toda una noche a quién quisiera, de modo que este añadido la convirtió en una droga muy popular en las diversas escenas electrónicas⁷¹², sin duda las más importantes, antes que la del *techno* de Detroit, las de Chicago (Warehouse) y Nueva York (Paradise Garden), donde el Éxtasis se une al *house-garage* en fatales nupcias para engendrar el «cuerpo sin órganos» y hacer que el sonido de estas escenas cruce el Atlántico y llegue hasta Manchester (The Hacienda). O hasta las cosas de la mediterránea Ibiza (Amnesia), donde el famoso «Taller de Olvido» de Antonio Escohotado daría paso en los ochenta a un nuevo magma de sonidos —«*The Balearic Beat*»— en el que se funden también elementos reciclados de la cultura hippie que retroalimentaban a su vez la subcultura electrónica en el Reino Unido, bebiendo de experiencias ibicencas como la del «*Summer of Love*» de 1987:

Los miembros de la clase intelectual de Londres y los veraneantes de las zonas suburbanas de clase trabajadora, para los que Ibiza era un refugio soleado, regresaron de la isla con historias de la «maravillosa diversión» que allí habían tenido. Bajo la influencia del éxtasis, la multitud se divertía durante días en lo que se conoció como el «Verano del Amor» en 1987. El ambiente ibicenco se trasladó a los clubes de Londres y desde allí se extendió al resto de Inglaterra⁷¹³.

⁷¹² Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 27-29.

⁷¹³ JOSEPH, *op. cit.* p. 29 y 30.

Por tanto, se trataba nuevamente de comunicar una experiencia, cuyo poder de desubjetivación viaja a la velocidad de la luz, esto es a la velocidad de los afectos, abriendo a su paso nuevos campos de afectación que, en la campaña inglesa, generan a su vez nuevas experiencias en lo que fue conocido en el Reino Unido como «Segundo Verano del Amor» (1988-89), momento que coincide con la primera oleada del *rave*, con la que los efectos serían definitivamente fetichizados en la forma de un nuevo estilo distintivo: camisetas ajustadas a la altura del ombligo, bandas en la cabeza, símbolos sonrientes, aires hippies que incluían caftanes y demás atuendos⁷¹⁴. La historia de cómo desembarca el Éxtasis en España es ya conocida, y mucho tiene que ver nuevamente en ello el contexto de los Juegos Olímpicos. Nos lo cuenta Castells:

Las Olimpiadas han convertido Barcelona en la capital del drogoturismo internacional. Es como si cada barco que suelta amarras en el puerto se olvidara trescientos fardos cuando vuelve a zarpar. La heroína y la cocaína entran a granel. El aire y la tierra también forman kilométricos comités de bienvenida para el hachís, la mescalina, el opio y fármacos de toda índole. Habrá tiempo de sobras para descubrirlos. Sin embargo, de momento, ahora mismo, una tarde del 93, el elixir máspreciado entre la juventud son unas pastillas a las que alguien ha bautizado como hamburguesas por la generosidad de su diámetro y que llegan, fundamentalmente, de Holanda. Son éxtasis. Sulfato de metanfetamina. «La droga del amor», como se la conoce en Ibiza, donde su mástil se izó durante el verano del 87 e iluminó el camino de holandeses, alemanes, irlandeses, ingleses, catalanes y algún que otro andaluz afortunado, hacia un horizonte desprovisto de prejuicios y de mandíbulas batientes⁷¹⁵.

Como tópico de esta droga, más allá del efecto de contagio referido líneas más arriba, en el que mucho tienen que ver sus virtudes empatógenas, está también el del «síndrome de aversión a los finales», aspecto del que también nos habla Castells en otro fragmento de su libro:

Los *pajareos* serán los invernaderos de la noche electrónica, lugares en los que se fraguarán parejas amnésicas, desastres domésticos, sesiones memorables, conversaciones como catedrales y conversaciones como alcantarillas, puede que hasta alguna película y seguro que un libro. Serán unas pintorescas celebraciones del infinito que pronto contraerán una paradójica enfermedad: el síndrome de aversión a los finales. A menudo, las primeras residencias se colonizarán a la salida de Odessa o del Español, de la Marisquería o del Aurora, bares que abren después del Nitsa o del Razz, del Moog o de La Paloma, y que funcionan casi a manera de calentamiento para el pajareo. Y cuando el sol apriete y los tequilas suban, cuando el laxante se corte en las amígdalas, a las ocho o a las nueve de la mañana, alguien le susurrará a su compañero de silla una frase que dirá, más o menos, «Podemos ir a mi casa»; una frase que será el preámbulo de una criba silenciosa, una criba barcelonesa, selectiva y susurrante, que excluirá a los que vayan demasiado ciegos o a los que tengan antecedentes por destrozos en casas ajenas. Hecha la criba, se formará una flota de motos y de cascos, y los elegidos desaparecerán bajo el humo

⁷¹⁴ Ver JOSEPH, *op. cit.* p. 30.

⁷¹⁵ CASTELLS, *op. cit.*, p. 149.

de muchos tubos de escape, y los descartados se quedarán muchas horas bajo el sol⁷¹⁶.

Así pues, los «*pajareos*» son la resaca alucinada teñida todavía, aunque no siempre, de ese «*loved up*» del que hablaba Reynolds. La práctica con la que se intenta superar «el síndrome de aversión a los finales», posible sobre todo por el poso que el Éxtasis deja en el cuerpo, susceptible de ser combinado con otras drogas para causar nuevos efectos con los que paliar el hecho, por lo demás controvertido, de haber sido desenchufado de la máquina *rave*. Se trata de un tiempo sustraído, decodificado, que ya no es de la máquina, pero tampoco de lo cotidiano; un tiempo que habita el intervalo, como un ser *intermezzo*, lo que nos remite nuevamente a la teoría del rizoma y, con ella, a uno de los presupuestos básicos de la escritura *avant-pop*.

9.2. La experiencia del sexo

Si la experiencia de la droga se relaciona con la reivindicación de un nuevo campo de percepción, la del sexo lo hace con la de un nuevo campo de afectos. En España, hablar de sexo fue tabú hasta prácticamente 1978, pues hasta entonces el Código Penal prohibía la prescripción de la píldora, aunque ello no impedía que muchachas de provincia, como aquella Licaria de la que habla Francisco Umbral en *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, llegaran a Madrid en búsqueda de abortistas que vivían en el barrio de Salamanca⁷¹⁷. Por tanto, el acceso a soluciones anticonceptivas o disruptivas es una discriminación más. Como escribió Umbral refiriéndose a la píldora *antibaby*: «las estadísticas cantan que cuanto menos miles o millones de españolas la toman, pero esas españolas son siempre de clases altas o cultas»⁷¹⁸. También en el número 23 de *Ajoblanco*, un especial de sexología se alude a esta cuestión. Apelando, en un sentido muy foucaultiano, a «buscar la bibliografía en vuestra vida y no en las grandes teorías de libros de texto o de ensayos culturalistas», el colectivo dirigido por Ribas habría conseguido hacerse con un material inédito prodigado por más de quinientas cartas en las que los lectores hablaban abiertamente de sus inquietudes y experiencias, lejos de los

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 297.

⁷¹⁷ UMBRAL, Francisco, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 9.

⁷¹⁸ UMBRAL, Francisco, *El tiempo reversible*, Círculo de Tiza, Madrid, 2015, p. 44.

«artículos pragmáticos-elitistas-académicos-superficiales-descolgados y palizas tipo “Viejo Topo”, “Star” o Cambio 16»⁷¹⁹. Experiencias que aparecen objetivadas en un divertido formato de conversación que obedece al carácter idiosincrático de la revista, tras el que se esconden identidades reales y vividas:

CARTA: —«Anticonceptivos, muchos y variados, tanto para mujeres como para hombres. Libertad absoluta y promoción por un gobierno democrático».

CARCA: —Aquí van a aparecer ya hasta...

CARTA: —«Palabras ya típicas de muchas reivindicaciones: educación, conocimiento de su utilización, clases de anticonceptivos, etc. Lo que más me duele es que estén siendo utilizados principalmente por todas aquellas mujeres que pusieron el grito en el cielo cuando se empezó a hablar de ellos, que son todas las mujeres con su asquerosa moral burguesa y católica las que hacen uso de la pastilla, y el resto, o porque no viven en su ambiente socioeconómico, o sencillamente porque no tenemos un título de matrimonio, nos las tengamos que ingeniar como sea, a fuerza de porrazos.»

CARCA: —Porrazos son los que os voy yo a dar... ¡Perversos, viciosos...!⁷²⁰

La píldora o los anticonceptivos, junto a la (no) educación sexual recibida, la virginidad, la masturbación, las enfermedades venéreas o el aborto, es solo uno más de los temas-inquietudes que desfilan por este número sembrado de experiencias auténticas, llegadas tanto de áreas rurales como urbanas. Experiencias que, por orden de la dirección de la revista, lejos de caer en manos de psiquiatras y demás académicos, lo hicieron deliberadamente en las manos de estudiantes de quinto curso de psicología, medicina y sociología, que respondieron a un anuncio a fin de organizar el dossier: para que leer fuera, también, ante todo, *otro tipo de experiencia*. En España, la ley de despenalización del aborto no entrará en vigor hasta 1975. En contraste, la píldora se encuentra en uso en el resto de Occidente ya desde 1960, y la legalización del aborto, no traspasa la mitad de la década de los setenta —Gran Bretaña (1968), Estados Unidos (1973) y Francia (1975)—. En cuanto a la evolución de las costumbres en Francia, Michel Houellebecq se refiere en *Las partículas elementales* a dos momentos clave en la primera mitad de la década de los setenta. Por un lado, el año 1970, «marcado por la rápida expansión del consumo erótico, a pesar de las sanciones de una censura todavía alerta»; así, afirma Houellebecq que «la comedia musical *Hair*, destinada a popularizar entre el gran público la “liberación sexual” de los años sesenta, tuvo mucho éxito. Los pechos desnudos se extendieron rápidamente por las playas del sur. El número

⁷¹⁹ Ajoblanco, «Tu sexo», núm. 23 de junio de 1977, p. 18.

⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 25.

de *sex-shops* en París pasó de tres a cuarenta y cinco en pocos meses»⁷²¹. Por otro lado, el año 1974, cuando «los treintañeros enriquecidos de los años sesenta [...] se vieron perfectamente reflejados en *Emmanuelle*», ya que «al proponer cómo entretenerse a base de lugares exóticos y fantasías, la película de Just Jaeckin fue con toda justicia, en el seno de una cultura que seguía siendo profundamente judeocristiana, un manifiesto a favor de la civilización del ocio»⁷²².

Por tanto, la píldora anticonceptiva, la despenalización del aborto, o estas fechas en que se afirma desde principios de los años setenta un nuevo culto lúdico-libidinal de masas joven, que irá ganando importancia en el mercado durante las décadas posteriores, son hitos que marcan el camino de la *revolución cultural* e ilustran la lentitud de nuestros pasos en esta ruta histórica hacia la cima de unas libertades cuya consecución explica en buena medida las diferencias de Occidente con respecto a los países del este de Europa, con los que pese a compartir hoy en día el mismo sistema económico, seguimos divergiendo culturalmente en materia de derechos y libertades.

El retraso experimentado con respecto a estos temas significó que a la altura de 1977, en materia de sexo, dominara todavía en España el discurso de ese *otro* al que se da voz en el especial de sexología de *Ajoblanco*, y que se constituye, sino como interlocutor, como comentarista de la serie de opiniones y creencias manifiestas en el formato de una serie de diálogos que deben servir como válida objetivación representativa de lo que en las cartas los lectores reflejan. Lo vemos en la encuesta «información recibida por los padres»:

CARTA —Absolutamente ninguna. Mis primeros libros de sexología tenía que forrarlos. Rubor familiar ante los besos de TV

CARTA —Rien de rien. Nada de nada. Res de res. Bueno, me parece que me dijeron *que no venía de la cigüeña sino del cuerpo de mi madre*. Ya es algo...»,

CARCA —Demasiado te dijeron, demasiado...⁷²³

[...]

CARTA —Un cura —recuerdo— siendo yo pequeño, más pequeño que ahora quiero decir, siempre me estaba preguntando si “hacia cosas malas” refiriéndose a la masturbación. Este fue uno de los primeros, como decir... educadores en este aspecto. Después siguió pasando el tiempo y fui leyendo. A propósito de lecturas, recuerdo cuando comenzaba a buscar en los diccionarios palabras como puta, ramera, afeminado, etc., y muchas veces me preguntaba si sería un chico precoz. Después me he dado cuenta de que de precoz nada: lo que me pasaba es que estaba, como una gran mayoría en este “puritano y católico país”, reprimido...

⁷²¹ HOUELLEBECQ, Michel *Las partículas elementales*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 50

⁷²² *Ibid.*, p. 70. Sobre el estreno de *Emmanuelle* en España, véase «Emmanuelle», el artículo de Francisco Umbral publicado en las páginas de *El País* el 7 de enero de 1978, en UMBRAL, 2015, *op. cit.*, pp. 50-52.

⁷²³ *Ajoblanco*, «Tu sexo», *op. cit.*, p. 19.

CARCA —Esto ya pasa de castaño a oscuro, de insolencia a provocación, es pura lucha generacional. Ah..., menos mal que unos cuantos coscorrones a tiempo lo curan todo⁷²⁴.

En efecto, en torno al sexo se cierne un denso silencio. A ojos de Foucault, un «régimen victoriano» se instaure ya mediados del siglo XVII, cuando hablar de la sexualidad con «cierta franqueza» deja de ser «moneda corriente». En nombre del exclusivismo conyugal, el sexo es encerrado bajo llave, forcluido a los burdeles, reducido al silencio general que se impone a los niños, pues los niños, como los ángeles, no tienen sexo; por tanto, «razón para prohibírsele, razón para impedirles que hablen de él, razón para cerrar los ojos y taparse los oídos en todos los casos en que lo manifiesten, razón para imponer un celoso silencio general. Tal sería lo propio de la represión y lo que la distingue de las prohibiciones que mantiene la simple ley penal»⁷²⁵. Para Foucault, esta sería pues la lógica que rige la hipócrita moral burguesa, y que enmascara un gesto totalizador que a lo largo de los siglos apunta a una represión creciente, ello en la época que se habría empeñado en reducir a la mínima expresión de la reproducción el placer, temerosa de que esa misma fuerza de trabajo que empieza a explotar sistemáticamente pudiera dispersarse⁷²⁶. Pero para Foucault hay dudas de que esa sea realmente la causa: «Yo todavía no sé si tal es, finalmente, el objetivo», nos dice⁷²⁷.

«¿Cómo crees que se debería encauzar sexualmente en los colegios, institutos y universidad?», no es sino el título de otra de las cuestiones que se intentan abordar en la encuesta que, en clave paródica, CARCA lleva a cabo sobre la materia amorfa y «evidentemente corrompida»⁷²⁸ de los lectores de *Ajoblanco* para una de aquellas revistas católicas preocupadas por las ideas y valores de los jóvenes todavía tan al uso a principios de los años setenta en España. Así, podemos leer en un punto:

CARTA —Deberían impartir clases de sexualidad desde la escuela, sin prejuicios y desterrando todo concepto religioso, con ideas claras y presentándolo como natural y necesario.

CARCA —Y ¿habría tiempo para estudiar los ríos del Uruguay? Seguro que no. Pues entonces, nada.

CARTA —Si los diferentes sexos aprenden a convivir normalmente y si se informara ampliamente y libremente sobre qué es la sexualidad, la conducta sería consciente y libre. La sexualidad es una parte importante del desarrollo de la persona-

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷²⁵ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 10

⁷²⁶ Ver FOUCAULT, 2010, *op. cit.*, pp. 10 y 11.

⁷²⁷ FOUCAULT, 2010, *op. cit.*, p. 37.

⁷²⁸ *Ajoblanco*, «Tu sexo», *op. cit.*, p. 20.

lidad, como pueden ser otros aspectos ya reconocidos. Todos estamos tarados por ello; todos hemos pasado por esto nuestras represiones y nuestras depresiones⁷²⁹.

donde venían los niños y me dijeron que no me preocupara. Que ya me lo explicarían todo. Al día siguiente se lo expliqué a un amigo como tema de orgullo. Aún estoy esperando hoy (12 años) que alguno de mis progenitores se dirija a mí con tales fines explicativos.

CARCA: — ¡Por mí puedes esperar sentado, repelente, descañado!

CARTA: — Lo que sé, lo he conocido por medio de diferentes medios, y valga la redundancia. Un cura — recuerdo — siendo yo pequeño, más pequeño que ahora quiero decir, siempre me estaba preguntando si «hacia cosas malas» refiriéndose a la masturbación. Este fue uno de los primeros, ¿cómo decir?... educadores, en este aspecto. Después siguió pasando el tiempo y fui leyendo. A propósito de lecturas; recuerdo cuando comenzaba a buscar en los diccionarios palabras como puta, ramera, afeminado, etc., y muchas veces me preguntaba si sería un chico precoz. Después me he dado cuenta que de precoz nada: lo que me pasaba es que estaba, como una gran mayoría en este «puritano y católico país», reprimido...

CARCA: — Esto pasa ya de castaño a oscuro, de insolencia a provocación, es pura lucha generacional. Ah..., menos mal que unos cuantos coscorrones a tiempo lo curan todo...

¿COMO CREES QUE SE DEBERIA ENCAUZAR SEXUALMENTE EN LOS COLEGIOS, INSTITUTOS Y UNIVERSIDAD?

CARCA: — Esta era otra de las cuestiones que intentábamos abordar en la encuesta. Las respuestas de los «ajosos», «ajeras» y demás familia están «evidentemente corrompidas». No sabemos de dónde pueden haberse sacado «esas alternativas, esos métodos, esas críticas» a los maravillosos procesos pedagógicos hoy en boga en nuestras instituciones docentes. Leamos, leamos a esos perversos.

CARTA: — No tengo ni idea, no sé; con la convivencia conjunta de todos los sexos, en una aula, donde se les hable con naturalidad del sexo y sus funciones, etc.

CARCA: — Y eso que decía que no tenía ni idea. Ojamos a otro.

CARTA: — Dando una información a todos los niveles y que cada cual la practique con entera libertad, sin control de ningún tipo.

CARCA: — Y a otra.

CARTA: — Dejando un contacto entre jóvenes de distintos sexos para que dialogaran sobre la cosa, exponiendo cada uno sus puntos de vista y teorías amenazando con experiencias de alguien y llegar a conclusiones que creo servirían para mucho más que las declinaciones de sustantivos latinos.

CARCA: — Fíjate tú. Es que se pasan. Es que se pasasen. Decir — ¡Dios mío! — que servirían para mucho más que las declinaciones de sustantivos latinos... ¿Pero a dónde vamos a pararr...? Y este otro. So cinico perverso, insolente.

CARTA: — La sexología sería una asignatura tanto o más importante que las clásicas Matemáticas, Latines o Historias. Ahora bien, en un régimen de asignaturas y clases libres que ahora «don't hay» (toma inglés del fino).

CARCA: — ¡Madre mía! Al borde del infarto. Essa cosa tan «sucia», llamarla asignatura. Y tanto más importante que las Matemáticas (bueno, que el Latín sí, que a mí me lo suspendían) pero es que además habla en inglés. ¿Lees lo que dice, no es increíble?

CARTA: — Deberían impartir clases de sexualidad desde la escuela, sin prejuicios y desterrando todo concepto religioso, con ideas claras y presentándolo como natural y necesario.

CARCA: — Y ¿habría tiempo para estudiar los ríos del Uruguay? Seguro que no. Pues entonces, nada.

CARTA: — Si los diferentes sexos aprenden a convivir normalmente y si se informara amplia y libremente sobre qué es la sexualidad, la conducta sería consciente y libre. La sexualidad es una parte importante del desarrollo de la personalidad, como pueden ser otros aspectos ya reconocidos. Todos estamos tarados por ello; todos hemos pasado por esto nuestras represiones y nuestras depresiones.

CARCA: — A este paso no dejarán titer con cabeza...



Fig. 55. *Ajoblanco*, núm. 23, Tu sexo, junio de 1977, p. 20.

Sigue la encuesta con el tema de la masturbación, en «A la virtud por L.A.C.A.M.A.», «Consultorio radiofónico patrocinado por: Lujuriosa Asociación Castrada de Abotargados Matrimonios Adúlteros», donde a propósito de la carta de una madre que ha advertido bajo las sábanas el «comportamiento irregular»⁷³⁰ de su hijo de veinticinco años al ir a darle el acostumbrado beso de buenas noches se introduce el tema de la masturbación. A ella se alude también en *El infierno y la brisa* de José María Vaz de Soto, donde la libido le hace jugar una mala pasada al niño Luis Beltrán, que cae en una telaraña confeccionada por su propio deseo mientras se debate entre el cielo y el infierno:

⁷²⁹ *Ibíd.*

⁷³⁰ *Ibíd.*, p. 21.

Santa María madre de Dios ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte amén. Ahora y en la hora de nuestra muerte amén. Ahora y en la hora. Ahora. Ahora [...] Si no fuera pecado, pero debo luchar, luchar, no nos dejes caer en la tentación, Dios mío, que la vida es un regalo que nos has hecho, un regalo, una prueba para merecerte. Y la tentación de la carne, del pecado, que es terrible, la más terrible de todas, Señor, y no debo tocarme, antes morir que manchar tu alma con ese pecado horrendo, y hasta mañana no podrías confesarte, qué horror, una noche en pecado, con el peligro de morir dormido, es terrible, Señor, qué tentación más fuerte. Si pudiera dormirme y sé que no voy a poder dormirme, Señor, qué puedo hacer, ya estoy desvelado y el prefecto se va a su cuarto y me quedo a solas con la tentación, ya todos estarán dormidos, si sólo tocarme un poco, pero no puede ser, no puede ser, si tocas con un dedo ya estarás perdido, ya lo hiciste antes y por eso te cuesta tanto ahora, el pecado ya lo has cometido, no, si no consientes, pero ya has consentido, no, es el demonio, no ha sido pecado porque fue sin darme cuenta, inconsciente de lo que hacía, el principio solo, y fue sólo un segundo, dos segundos [...] ⁷³¹

Para Foucault, esta clase de control que se ejerce sobre el niño, esta penetración en el espacio más íntimo de su conciencia, ilustra la forma de poder que se ejerce, su función, no destinada a prohibir, pues en contraste con las viejas prohibiciones relacionadas con la consanguineidad de los cónyuges o la condena del adulterio, los controles recientes que toman por objeto la sexualidad infantil para perseguir la masturbación se relacionan con nuevos mecanismos del poder. No solo porque con las primeras prohibiciones se trataba de la ley —es decir, de enunciados relacionados con la penalidad— y en el segundo caso de la medicina —es decir, de enunciados relacionados con la educación—, sino también porque ahora entra en juego una estrategia distinta, destinada en ambos casos al fracaso, ciertamente. La prohibición de los incestos apunta a su disminución; y el control de la sexualidad infantil, a una proliferación del poder de control que se ejerce sobre el propio niño, sirviendo por tanto el presunto vicio de este mucho más como soporte que como enemigo ⁷³². Y es que, perdida la guerra de antemano, ante la banalidad de la empresa «el poder avanza, multiplica sus estaciones de enlace y sus efectos, hundándose en lo real al mismo tiempo que el poder», de modo que lo que había parecido «un dispositivo de contención» desvela que alrededor del niño se han montado, en realidad, «líneas de penetración indefinida» ⁷³³.

Sigue la encuesta más adelante con el tema de la «Virginidad», a propósito del cual CARTA afirma: «Es el tabú más gordo que se ha inventado. Recurso machista para la posesión. Culpable además la religión con conceptos como “pure-

⁷³¹ VAZ DE SOTO, José María, *El infierno y la brisa*, Argos Vergara, Barcelona, 1982, pp. 108 y 109.

⁷³² Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, pp. 41 y 42.

⁷³³ *Ibid.*, p. 42.

za”, “integridad” y “principios”, que forman la ideología que antepone la virginidad a todo lo demás», «Ha pasado de ser un fenómeno natural a serlo sociológico y dominado por las instituciones dominantes», y, asimismo, «Es uno de los obstáculos más serios para la libertad sexual»⁷³⁴.

Para Foucault, esa ideología que ha pasado a ser un fenómeno sociológico, controlado por las instituciones dominantes, tiene su origen en el siglo XVIII, cuando una de las novedades en las técnicas de poder es la aparición, como problema político-económico, de la «“población”». De modo que los gobiernos entienden que en adelante ya no tendrán que tratar con sujetos concretos, sino con masas de población y con los fenómenos específicos que se derivan de ellas, y en el vértice de este problema político-económico de las poblaciones se encuentra el sexo, que se convierte así objeto de saber⁷³⁵.

Como afirma Foucault, en el texto que sirve de prólogo a la *Voluntad de saber*, el primero de los volúmenes de su *Historia de la sexualidad*, hay en todo este tema de la sexualidad: «Algo de la revuelta, de la libertad prometida y de la próxima época de otra ley se filtran fácilmente en ese discurso sobre la opresión del sexo»⁷³⁶. Algo que, afirma Foucault, hace que hablemos de sexo adoptando una determinada pose —«consciencia de desafiar el orden establecido, tono de voz que muestra que uno se sabe subversivo, ardor en conjurar el presente y en llamar a un futuro cuya hora uno piensa que contribuye a apresurar»⁷³⁷—, pues de lo que se trata a fin de cuentas es de revelarse —«contra nuestro pasado más próximo, contra nuestro presente y contra nosotros mismos que estamos reprimidos»⁷³⁸—; pero, sobre todo, de interrogarse: «¿Cómo ha ocurrido ese desplazamiento que, pretendiendo liberarnos de la naturaleza pecadora del sexo, nos abrumba con una gran culpa histórica que habría consistido precisamente en imaginar esa naturaleza culpable y en extraer de tal creencia efectos desastrosos?»⁷³⁹. En España, según cuenta J. Benito Fernández en *El contorno del abismo*, algunos modernos del círculo de Haro Ibars y Mariano A. Rato se habrían propuesto ya en 1967 expurgar a marchas forzadas aquella «gran culpa histórica» a base de experimentaciones divertidas en el apartamento de Alcalá 196 que el primero

⁷³⁴ *Ajoblanco*, «Tu sexo», *op. cit.*, p. 22.

⁷³⁵ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, 2010, p. 27 y 28.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 14.

alquila en Madrid con un viejo militante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) al que se le atribuye el intento de voladura del edificio de la Dirección General de Seguridad en las navidades de 1966⁷⁴⁰:

Tanto en Alcalá 196 como en casa de los Rámila, después de atiborrarse de pastillas, acaban todos encamados celebrando auténticas bacanales. Según el testimonio de varios protagonistas, con las chicas ensayan afeitados de pubis, introducen en sus vaginas objetos cilíndricos, como el mango de un martillo, practican el intercambio de parejas, la homosexualidad como juego, el incesto como transgresión... Pero no tratan de ejercitar toda una elaboración teórica acerca del amor libre o la negación de la propiedad privada; ni pretenden transformar las formas del matrimonio y de la familia en relación con el progreso económico de la sociedad, como consecuencia del crecimiento de la producción. En otras palabras, no son discípulos aventajados de Engels. Lo hacen sencillamente para divertirse ⁷⁴¹.

Es importante subrayar este último aspecto: los bacantes no son discípulos aventajados de Engels, esto es, lo que hacen nada tiene que ver con la dialéctica o con las formas del saber, sino con la más elemental experiencia en relación con lo que ésta puede aportar de novedoso y, sobre todo, de *divertido*. Es en los sesenta, en la llamada fase desarrollista del régimen, cuando se producen los primeros contactos con las turistas francesas. En el documental *Barcelona era una fiesta: underground 1970-1980*, Javier Mariscal confiesa el fetichismo que entonces inspiraba el país vecino y lo satisfactorias que resultaban ser las relaciones sexuales con las francesas, cuya gazmoñería habría de ser sin duda alguna distinta en contraste con la derivada de la moral nacionalcatólica que aún grababa a fuego los cuerpos y las almas de los españoles y de las españolas:

Había un cartel en Paseo de Gracia con Gran Vía que decía Francia. En aquella época, Francia quería decir libertad, civilización, libros, películas. En los sesenta conocimos a las turistas francesas que venían, y siempre daba la impresión, lo comentábamos... estas en clase deben dar clase de follar, porque follaban muy bien, y sobre todo sabían mamarla muy bien, que decías, joder, qué guay estás francesas. ¡A Francia!⁷⁴²

Las cosas empiezan a cambiar con la muerte de Franco a partir de 1975. Como afirma Pau Ribá: «*Es mor Franco i... s'aixequen totes les comportes i... aleshores sí que, en aquell moment, Barcelona va ser una festa*». Una fiesta que, como ya se ha visto más arriba, cambia de signo a partir de 1980 con la irrupción de la heroína, pero que inicia ya a principios de la década, cuando cabe hablar de la salida a la superficie del rollo con la segunda ola contracultural barcelonesa,

⁷⁴⁰ El alias del individuo en cuestión es «Joserra». Ver FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁴² VILA-SAN-JUAN, Morrosko (2010). *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980* [DVD: Documental], Séptimo Elemento, España, min. 5:30.

protagonizada, en parte, por treintañeros curiosos bien posicionados socialmente y que al principio habían decidido mantenerse al margen, pero que finalmente se lanzan al rollo con el afán de recuperar la juventud perdida y expurgar aquella «gran culpa histórica». En este sentido, sirva a modo de ejemplo aquellas felices existencias, entre las que no faltan homosexuales y matrimonios liberales, y que tienen ya poco que ver con aquella tímida y veraniega infidelidad a la que nos aproximamos desde el vacío conyugal de la burguesía ociosa allí en Cadaqués, en *Los felices sesenta*, una de las primeras películas de la EdB⁷⁴³. Y es que Vázquez Montalbán nos habla ya de una infidelidad muy distinta en *Los alegres muchachos*, una novela de 1974 a modo de radiografía social de la época en la que, al menos de puertas adentro, ya cabe hablar de mujeres liberadas sexualmente:

Oficialmente nosotras no sabíamos que ellos eran homosexuales. Oficialmente ellos no sabían que yo tenía amantes fijos o temporales, que Luisa Sanglas se iba a París o Nueva York para follar con extraños caballeros cosmopolitas conocidos en sus trabajos de decoración, que Paqui Sans tenía una vida privada de señorita de Louisiana eterna viuda de un coronel del ejército del Sur muerto en la defensa de Atlanta, es decir una vida privada defendida a capa y espada por su apariencia de envejecida joven despistada, levitando indiferente sobre las miserias y grandezas el mundo⁷⁴⁴.

Más allá de la burguesía, se diría que el cambio cultural resulta ostensible según la percepción que de las mujeres de su época tiene uno de los protagonistas narradores de esta novela poliédrica, perteneciente a la clase subalterna, cuando afirma:

las mujeres hoy en día no son como en tiempos de mi madre que aceptaban que el marido viviera su vida sin salirse ellas en cambio del rail. Las mujeres hoy en día están a la que salta y cuando el marido hace la más mínima, ellas la hacen doble y nosotros no somos de la pasta de nuestros padres a los que les bastaba lanzar una mirada para que a nuestras madres se les cayeran las bragas⁷⁴⁵.

Así pues, de lo que se estarían liberando los hombres y mujeres de España, ya a la altura de 1974, pero de forma más palmaria desde 1975, con el cine español de destape, o ya desde 1979, con el premio de narrativa erótica *La sonrisa vertical* que convocado por Tusquets Editores tendría hasta el 2004 veinticinco ediciones, es algo que viene de muy lejos. En realidad, se trata según Foucault de un periodo que abarca los tres últimos siglos de nuestra era. Contrasta en este periodo identificado con el Orden Burgués, una depuración del léxico autorizado pareja a una

⁷⁴³ Ver CAMINO, Jaime (1963). *Los felices sesenta* [DVD], Tibidabo Films, España, 98 min.

⁷⁴⁴ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Seix Barral, Barcelona, 1992, p. 101.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

compartimentación de los lugares sociales (donde está dado, o no, hablar de sexo) y a la apertura en crisálida a nivel de los discursos sobre el sexo desde el siglo XVIII⁷⁴⁶, si bien todavía será necesario considerar la evolución de la pastoral católica y del sacramento de la penitencia tras el Concilio de Trento, como de hecho hace Foucault, pues poco a poco, y a fin de evitarle al confesor los pormenores, las rudimentarias preguntas prescritas de los manuales de confesión medievales tal como afirma Alfonso de Ligorio fueron sustituidas por otras más «“indirectas y algo vagas”». Pero paradójicamente la extensión de la confesión no se acorta, antes al contrario: con la Contrarreforma⁷⁴⁷ se acelera el ritmo de la confesión anual, pese a que el sexo, según la nueva pastoral, ya no puede ser nombrado sin prudencia⁷⁴⁸. Foucault nos habla entonces de una suerte de desdoblamiento que hace del deseo el origen de todos los males: «Una evolución doble tiende a convertir la carne en raíz de todos los pecados y trasladar el momento más importante desde el acto mismo hacia la turbación, tan difícil de percibir y formular, del deseo»⁷⁴⁹. Contra ello se recomienda el más riguroso examen de conciencia, que adquiere la forma de coacción general: «esa conminación tan propia del Occidente moderno», nos dice Foucault, que consiste en «la tarea, casi infinita, de decir, de decirse a sí mismo y de decir a algún otro, lo más frecuentemente posible, todo lo que puede concernir al juego de los placeres, sensaciones y pensamientos innumerables que, a través del alma y del cuerpo, tienen alguna afinidad con el sexo»⁷⁵⁰. Con todo, lo sorprendente es que tal práctica, relegada a una tradición ascética y monástica, se convirtiera en una regla para todos en el siglo XVII, momento en que se desata toda la literatura pornográfica del siglo, así que no es difícil establecer una relación entre este subgénero y la pastoral de la época⁷⁵¹.

La hipótesis que Foucault plantea en el segundo capítulo de *La voluntad de saber* —«La hipótesis perversa»— viene a reforzar esta tesis. Así en su opinión, hasta finales del siglo XVIII tres grandes códigos regían las prácticas sexuales de

⁷⁴⁶ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

⁷⁴⁷ Ese movimiento reaccionario que supone una suerte de *impasse* entre la Edad Media y la Edad Moderna, de renovación espiritual de la iglesia católica, relacionado con el terror inquisitorial, en el que el imperio español desarrolló un papel fundamental

⁷⁴⁸ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 22 y 23.

⁷⁴⁹ FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 24.

los individuos (derecho canónico, pastoral cristiana y código civil), pero estos, no obstante, se centraban únicamente en las relaciones matrimoniales hasta que una explosión discursiva de gran calado, que tiene su momento álgido en el siglo XIX, se interesa por las sexualidades de los niños, de los locos, de los criminales, de los homosexuales⁷⁵². «A todas estas figuras, antaño apenas advertidas, les toca avanzar y tomar la palabra y realizar la difícil confesión de lo que son», afirma Foucault, que deriva de este hecho inmanente a la sexualidad la extracción de la dimensión categórica tan específica del «“contra natura”»⁷⁵³. En su opinión, en los siglos XIX-XX se asiste a una multiplicación de los discursos que pivotan en torno a la sexualidad de modo que la ley natural que rige el matrimonio y las normas de conducta inmanentes al plano de la sexualidad se bifurcan y, con ello, un universo de perversión se dibuja en el horizonte nítidamente⁷⁵⁴. «De los antiguos libertinos nace todo un pequeño pueblo, diferente a pesar de ciertos parentescos»⁷⁵⁵, afirma Foucault antes de enumerar una nómina herética que se extiende, como mancha de sombra, por los intersticios de la historia, desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el XX. Entonces se interroga: «¿Qué significa la aparición de todas esas sexualidades periféricas? ¿El hecho de que puedan aparecer a plena luz es el signo de que la regla se afloja? ¿O el hecho de que se les preste tanta atención es prueba de un régimen más severo y de la preocupación de tener sobre ellas un control exacto?»⁷⁵⁶. Y a propósito de estas cuestiones nos advierte de que, si bien por un lado la represión disminuye en tanto que los códigos que juzgan los comportamientos sexuales se vuelven más indulgentes, por otro lado son implantadas múltiples instancias de control y vigilancia a través de nuevos saberes. De lo que concluye que la importancia no reside «en el nivel de indulgencia o en la cantidad de represión, sino en la forma de poder que se ejerce»; en el hecho de nombrar, «como para que se levante, a toda esa vegetación de sexualidades dispares» que, antes que prohibidas, deben ser excluidas de lo real⁷⁵⁷.

Esto último se lleva a cabo, según Foucault, mediante cuatro operaciones que trascienden la mera prohibición: la primera de ellas apunta a esas «*líneas de penetración* indefinida» ya señaladas que, so pretexto de erradicar el vicio infan-

⁷⁵² Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, pp. 38 y 39.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵⁴ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ Ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 41.

til, se ciernen sobre el niño; la segunda, a una «nueva caza de las sexualidades periféricas», que «produce una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos»; la tercera, a una «tecnología de la salud y de lo patológico», a una «medicalización de lo insólito», que paradójicamente hace que en realidad el poder funcione como un mecanismo de llamada, como un señuelo, pues lo que se consigue es extraer las rarezas veladas, permitir al placer irradiar frente al poder en lo que parece ser una retroalimentación que ha conducido a la erotización de las relaciones sociales⁷⁵⁸; la cuarta y última, que se desprende de la anterior, apunta a «dispositivos de saturación sexual», ya que desde el siglo XIX a esta parte la pareja heterosexual se habría visto desbordada por nuevas formas de sexualidad que, alentadas por el hostigamiento y cerco sufrido por el placer, no dejan de aparecer, de lo que resultan «regiones de alta saturación sexual»⁷⁵⁹. De todo ello se desprende que: «La sociedad burguesa del siglo XIX, que sin duda es la nuestra, es una sociedad de la perversión notoria y patente»⁷⁶⁰.

En la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, este tema al que apunta Foucault, las perversiones, hace especialmente acto de presencia desde la poesía de Ana Rossetti, en cuyos versos se cita en varias ocasiones a aquel Alfonso de Ligorio, obispo fundador de los redentoristas, cuyos textos en «Mayo» lee una madre a sus hijas: «hasta de respirar nos reprimíamos». Si nos atenemos a la tesis de Foucault, la represión que sufre el yo poético se debe tanto a los dispositivos de control y vigilancia que del siglo XIX a esta parte se imponen junto a los nuevos saberes, como a la pastoral cristiana. No obstante, si bien el *imaginario estético-decadentista* de Rossetti se nutre de la parafernalia católica, de la que se sirve para trasgredir en base a estilemas que de allí se destilan, también es cierto que en un país donde la ideología dominante, el nacionalcatolicismo, servía para designar la indisoluble unidad entre la Iglesia Católica y el régimen, resulta difícil

⁷⁵⁸ En efecto, afirma Foucault que: «los padres y los niños, el adulto y el adolescente, el educador y los alumnos, los médicos y los enfermos, el psiquiatra con su histérica y sus perversos no han dejado de jugar este juego desde el siglo XIX». FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵⁹ Sobre estas cuatro operaciones que trascienden la mera prohibiciones, ver FOUCAULT, 2010a, *op. cit.*, pp. 41-46. Por otro lado, con respecto a las «regiones de alta saturación sexual» considérese lo que sigue a modo de ejemplo: «Las Instituciones escolares o psiquiátricas, con su población numerosa, su jerarquía, sus disposiciones espaciales, sus sistemas de vigilancia, constituían, junto a la familia, otra manera de distribuir el juego de los poderes y los placeres; pero dibujaban, también ellas, regiones de alta saturación sexual, con sus espacios o ritos privilegiados como las aulas, el dormitorio, la visita o la consulta. Las formas de una sexualidad no conyugal, no heterosexual, no monógamas, son allí llamadas e instaladas». *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

separar una cosa de la otra. Pese a todo, en la poesía de Rossetti la religión juega un elemento secundario, como telón de fondo del propio deseo que se sirve de ella para transgredir. Así, las fantasías sexuales son el reverso de la represiva educación recibida, y en algunos poemas resultan perversas, cuando no sadomasoquistas. Véase en *Los devaneos de Erato* «A Sebastián, virgen», «A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo» y «Al bien»:

Fatigados los dardos, de sangre te empurpuran
pero, jamás, ninguno te inseminará el vientre.⁷⁶¹

[...]

Torpemente no insistas empeñado en robarme
unas gotitas rojas y un agudo gritito,
Pues no soportarías placer tan cruento.⁷⁶²

[...]

Mas ¿ qué es de tu poder sin el sumiso esclavo?⁷⁶³

O bien en *Devocionario*, con «El ángel exterminador» y «Embriágame»:

Tan sencillo es matar, pues es el mundo frágil⁷⁶⁴

[...]

Matarte sí, matarte
Desatar una cinta jugosa por tu pecho,
que salte fresca⁷⁶⁵

Por tanto, las fantasías de Ana Rossetti resultan perversas porque se empañan de todo aquello que ha habido que suprimir para garantizar la civilización, esto es, la violencia. Como la imaginación, las perversiones son el símbolo de la rebelión, de la libertad instintiva en un mundo de represión que rechaza la servidumbre del principio de funcionamiento, y por eso la cultura las ha convertido en tabú, como casi todas las manifestaciones de la sexualidad que no sirven o contribuyen a la función procreadora. Apunta Herbert Marcuse en *Eros y civilización* que, con el predominio del principio de juego que permitiría una «transformación de la libido»⁷⁶⁶, tras sus primeros exabruptos —sin duda venganza, producto también de esa «gran culpa histórica» de la que nos habla Foucault— las perversiones en buena medida habrían de perder su razón de ser ante un principio de realidad no represivo; pero, no obstante, según lo que vemos en el nuevo culto

⁷⁶¹ ROSSETTI, 1980, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶² *Ibid.*, 58

⁷⁶³ *Ibid.*, 63

⁷⁶⁴ ROSSETTI, 1986, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁶⁶ MARCUSE, Herbert, *Eros i civiltzació*, Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 203.

lúdicolibidinal de masas post-68, todo apunta en el sentido contrario, como cabe apreciar en la primera novela de José Ángel Mañas.

Historias del Kronen (1994) ha sido comparada con la que fuera la primera novela de Easton Ellis⁷⁶⁷ —más conocido por *American Psycho* (1991)—, puesto que *Less than Zero* (1985) también trata de las fiestas frenéticas de unos jóvenes de las clases pudientes de Los Ángeles, de su hiperhedonismo, que coquetea con la violencia y con el *snuff movie*⁷⁶⁸. Es cierto que José Ángel Mañas ha reconocido que no había leído la novela del norteamericano cuando escribió la suya y, sin embargo, más allá de las diferencias formales o estilísticas, da la impresión de que a partir de las nuevas condiciones materiales que con la entrada en la posmodernidad pasan a modelar la existencia de los individuos lo que tocaba para quienes habían crecido en la nueva cultura de masas post-68 fuera escribir una novela en la que hiperhedonismo y violencia se fundieran; y esto es precisamente lo que hacen estos autores con la que fue su primera publicación: retratar a la juventud de la que forman parte, que nada tiene que ver con el sesentayochismo, o en el caso español, con la Movida madrileña.

La cultura en que se afirma dicha juventud cuaja en Occidente a finales de los años setenta y debe ser comprendida a partir de lo que fue la primera escisión de los lenguajes culturales, y como resultado de importantes tensiones que caracterizan la lucha por la hegemonía cultural durante la década anterior. Con todo —y esto es lo importante—, la cultura conformada a partir de dicha división sigue siendo de masas y *espectacular*. Es más, a partir del contexto de la liberación sexual, su estatuto sólo ha sido renovado, y así en la cultura de masas post-68 ese elemento «emergente» del que nos hablaba Williams será el sexo y la violencia⁷⁶⁹. Por tanto, no es casual que en paralelo a la cosificación del cuerpo se desarrollen las industrias culturales del cine porno y de terror, por lo que muy pronto pasan a formar parte del registro de lo posible la imagen de la mujer que sádicamente sonrío frente al falo, o la de un cuerpo que ya sin fines éticos se presta a ser machacado. Véase este aspecto a partir de la película favorita de Carlos:

Jenri y Otis se han ido a comprar una televisión. El dueño de la tienda está a punto de echar el cierre, pero les deja entrar y les recomienda televisiones hasta que,

⁷⁶⁷ YANKE, Rebeca, «Kronen revisitado», 2014, en [<http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca47415f378b456c.html>]

⁷⁶⁸ Ver EASTON ELLIS, Brett, *Menos que cero*, Mondadori, Barcelona, 2010.

⁷⁶⁹ Ver WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, pp. 145-146

cansado de tanta indecisión, les pregunta cuánto dinero tienen. Jenri le clava un destornillador en la mano y empieza a acuchillarle mientras Otis, riendo, le estrangula con un cable. Luego, cogen la televisión más cara y una cámara de vídeo, y se las llevan a casa. Desde entonces, se dedican, en su tiempo libre, a filmar sus matanzas ⁷⁷⁰.

Por otra parte, también en las fotografías siempre en blanco y negro de Alberto G. Álix vemos como, aquel empoderamiento femenino inicial, parece que se ha desbocado, que ha ido subiendo su tono hasta dar paso a «mujeres fálicas» protagonistas de otro momento que exhiben impúdicas sus genitales haciendo gala de una agresividad sexualidad inusitada, por ejemplo en *Elena, la mujer que enseña sus botas* [Figura 56] o en *Ewa de Budapest* [Figura 57], por lo que la intensificación del sexo, la hipersexualización de la sociedad, es un hecho consumado y celebrado, no desde los márgenes sino en el seno de esa misma sociedad pornográfica que, como *Nacho Vidal El rey* [Figura 58], exhibe su sexualidad cosificada ya sin ningún pudor. Gesto más que asimilado desde la institución arte en tanto que estas imágenes en cuestión se encuentran actualmente expuestas en museos como el Reina Sofía de Madrid, por lo que pierden en buena medida parte de su carácter transgresor.



Fig. 56. *Elena, la mujer que enseña sus botas.*



Fig. 57. *Ewa de Budapest.*

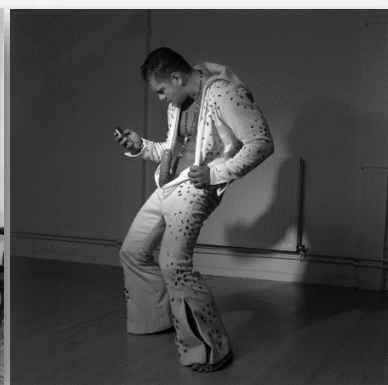


Fig. 58. *Nacho Vidal El rey.*

⁷⁷⁰ MAÑAS, *op. cit.*, p. 30. Asimismo, sobre dicha cultura audiovisual y la «des-realización de la realidad» que desde ella en la novela se lleva a cabo (siempre en aras de copiar en la realidad la ficción, lo que terminará un efecto de «sobre-realidad» que necesariamente culmina con la muerte de Fierro: «Parece una película, ¿verdad? Es como Nuevesemanasymedia, ¿eh?», *ibid.*, p. 221), ver también MERCADO, Víctor, «La violencia como forma y como contenido para un discurso posmoderno de la crueldad en Historias del Kronen», en *Tuércele el cuello al cisne*, Renacimiento, Sevilla, 2016, pp. 507-521.

En 1966, Foucault escribía en *Las palabras y las cosas*: «Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad van a extender, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento»⁷⁷¹. Pues bien, debe constar que a lo largo de los años noventa se asiste a una institucionalización de «la ley sin ley del deseo»⁷⁷², que cierra el bucle de la transgresión moderna iniciada por Sade y, con ella, el reinado de las *humanitas*, pues este flujo que desborda los límites de la representación y riega la experiencia moderna —en palabras de Foucault, «constituyéndola quizá»⁷⁷³— esta vez es mucho más denso y viscoso que los otros y terminará por arrancar la humana máscara mostrando al animal. Por esa senda del exceso que ha llegado a los museos, practicable tras la liberación sexual, pero de forma muy especial a partir de la cultura de masas post-68, el ser humano se habría asilvestrado. Una larga tradición en materia de desinhibición y lo «emergente» que cuaja en la cultura *post* inauguran una senda que llega, por el lado del placer, a la violencia, pues agotados los placeres sexuales la ausencia de *límite* o restricción moral alguna habría hecho posible la ascensión hacia cotas de placer cada vez más altas, como sucede en *La máscara de la Muerte Roja* de Edgar Allan Poe, donde mientras una terrible peste asola su país, el príncipe Próspero decide encerrarse con su corte en una de sus abadías para celebrar una interminable fiesta que va creciendo en intensidad a medida que pasa por siete salones diferentes, hasta que en medio del torbellino del último salón aparece una figura disfrazada de Muerte Roja. *Historias del Kronen* fluctúa así también, de una fiesta frenética a otra que lo es todavía más, de modo que todo se sucede a gran velocidad evocando el desastre, como sugiere *Orange Disaster*: una de las series de accidentes de Warhol que aparece en la portada de la edición de Destino de 1994. Aquí la velocidad se corresponde con el placer y la fiesta, pero en tanto que ésta se desarrolla en un mundo alienado que todavía no ha sido liberado de la represión está

⁷⁷¹ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 209.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 207.

⁷⁷³ *Ibid.*

condenada de antemano y no puede ser evitada la catástrofe porque funda sus presupuestos bajo unas condiciones de miseria existencial que son la verdadera

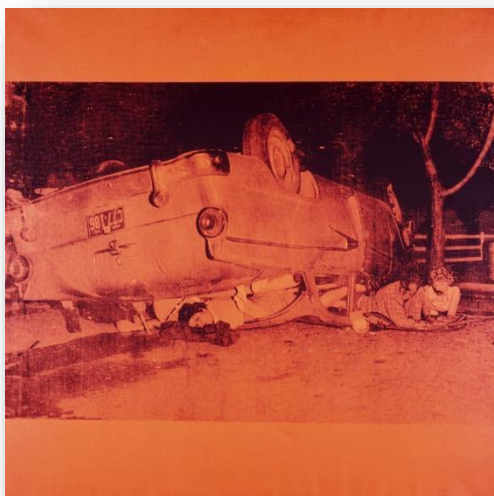


Fig. 59. Imagen de la portada de la edición de Destino de *Historias del Kronen* de 1994.

causa de su frenesí; y precisamente es este frenesí lo que la precipita hacia esa última sala del placer en la que Eros muta a su contrario. Que la última sala del placer es la antesala del horror, es algo que nos enseña la mística budista, donde todo lo que es demasiado Yin muta a Yang o viceversa, pero también la experiencia psicoanalítica por la que sabemos que estando Eros y el instinto de muerte tan fundidos el uno en el

otro, y siendo que el placer no se goza sino en su contraste⁷⁷⁴, no es casual que sea la clase de individuos ociosos como Bateman quienes *víctimas* de la propia inmanencia instintiva, de su mecanismo desautomatizador, terminen por dar con los placeres más intensos de la crueldad, como sucede en una de las fiestas a las que asiste Clay, el protagonista de *Menos que cero*, en la que entre el *sexo, drogas y rock and roll* de siempre aparecen otra clase de diversiones tales como ver una Snuff Movie o ir a «echarle un buen vistazo a un cadáver»⁷⁷⁵.

9.3. La experiencia de la locura

Ya desde el Clasicismo, la locura es «el nombre que adopta lo Otro absoluto de nuestra Cultura: el rostro secreto de nuestra muerte»⁷⁷⁶. Pero no será sino con Sade, con el último Goya, con Artaud o con Nietzsche, que este mensaje empiece a ser comprendido, de modo que «hacer la historia de la locura es un modo de historiar la articulación de nuestra modernidad, esa partición que ordena lo real en dos mitades complementarias, una de las cuales, habiendo sido hasta hoy

⁷⁷⁴ FREUD, Sigmund, *El malestar de la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, pp. 72 y 119.

⁷⁷⁵ EASTON ELLIS, Brett, *Menos que cero*, Mondadori, Barcelona, 2010, pp. 126 y 157

⁷⁷⁶ MOREY, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

límite absoluto de la otra, empieza a ser comprendida como su secreto fundamento»⁷⁷⁷. Pero como afirma Morey, siempre refiriéndose a la *Historia de la locura* de Foucault, no se trata de que «la historia diga la verdad de la locura», sino de que «la locura muestre las “verdades” de nuestra historia»⁷⁷⁸.

En realidad, es desde principios del siglo XVII hasta finales del XVIII cuando surge la primera objetivación moderna de locura, por lo que la historia de esta nueva experiencia no casualmente se desarrolla a nivel de discurso en paralelo junto al sexo. Si volvemos la vista atrás, en busca de la representación de la locura en la historia de la pintura, encontramos la *Nave de los locos* del Bosco: «objeto nuevo» que «acaba de hacer su aparición en el paisaje del Renacimiento [...], extraño barco ebrio que se desliza a lo largo de los tranquilos ríos de Renania y los canales flamencos»⁷⁷⁹, dice Foucault, que ve en tal aparición el comienzo del fin de la locura en tanto que existencia inocente ligada al orden de lo sobrenatural, puesto que en adelante habrá de convertirse en un objeto específico, consecuencia de unas prácticas determinadas, que se articulan en torno de la idea de «*la exclusión*», y de una sustitución del «tema de la Muerte» por el «tema de la Locura» que responde a una misma inquietud por la nada de la existencia⁷⁸⁰. Así, con la locura, la nada de la existencia ya no se experimenta desde el exterior y final, sino «desde el interior como forma continua y constante de la existencia»⁷⁸¹. En el Renacimiento, esta tematización sigue dos líneas divergentes: por un lado, la del «*universo de lo visible*», donde toda una iconografía de la época nos habla de la fascinación por una locura (Brueghel, Bosco) no exenta de una dimensión trágica; por otro, la del «*universo de lo decible*», donde una conciencia crítica (Flayder, Erasmo) se afirma en un discurso irónico acerca de la locura. Surgen de aquí algunas disyunciones propiamente renacentistas y las tensiones entre locura y razón propias de la época, pero el prestigio adquirido por la conciencia crítica obra en detrimento de la formulación de una experiencia trágica de la locura, así que el ciclo clasicista redobla «*la exclusión*» a la que ya apuntamos, reduciendo al silencio, encerrando todas aquellas voces desterritorializadas que habían empezado a

⁷⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁷⁹ *Ibíd.*, p. 73.

⁷⁸⁰ Ver MOREY, Miguel, *Lectura de Foucault*, Sexto Piso, Madrid, 2014, p. 74.

⁷⁸¹ MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 74.

sonar. Después del Renacimiento, la experiencia de la locura pierde su dimensión trágica⁷⁸² en nombre de:

la hermosa rectitud que conduce al pensamiento racional hasta el análisis de la locura como enfermedad mental; entonces aparece que bajo cada una de sus formas, enmascara de un modo más completo, más peligroso también, esta experiencia trágica, que a pesar de todo no ha conseguido reducir completamente. En el punto extremo de la coerción, era necesario el estallido al que asistimos desde Nietzsche⁷⁸³.

Ya en el ciclo clasicista, se asiste a un proceso de secularización que despoja a la locura de cualquier vestigio sagrado que contribuya a su comprensión. Fue en 1656, cuando con el edicto de fundación del Hospital General de París que inaugura el Gran Encierro de los cuerpos ociosos en el contexto emergente de un Orden Laboral, que el loco es identificado con lo improductivo. Así, los 40.000 mendigos que había por entonces entre los 425.000 habitantes de París son encerrados, sin discriminación alguna entre «“insensato”», «“loco”», «“libertino”» o «“degenerado moral”», más allá del denominador común de la incapacidad para el trabajo⁷⁸⁴. Al mismo tiempo, en un intento por objetivar la(s) locura(s) surge un nuevo saber que será clave para la medicalización futura del encierro. A este segundo momento, en el horizonte de la experiencia de la locura, que coincide con «*la liberación de los encadenados de Bicêtre*», y que supone un nuevo hito en el advenimiento de la psiquiatría, se asiste en 1794, pues nace entonces con las reformas de Pinel y de Tukul en Francia e Inglaterra respectivamente la forma asilo, espacio que enuncia la locura hasta nuestros días bajo el paraguas de una objetividad científica de las que son deudoras todas las disciplinas «“psi”», en nombre de una presunta humanización de la locura que ofrece esta al conocimiento en una estructura que es, de entrada, alienante⁷⁸⁵.

Ya en el siglo XIX, con la dimensión de la subjetividad inoculada en la conciencia moderna por el virus del romanticismo, la estructura binaria clasicista con la que es pensada la locura bajo el modelo «ser/no-ser (verdad-error, razón-sin razón, etc.) es sustituida por la ternaria «*el hombre-su locura-su verdad*»⁷⁸⁶, con lo que la locura recobra aquel poder trágico que le había sido concedido hasta el Renacimiento para detentar desde este nuevo umbral la verdad sobre el hombre,

⁷⁸² Ver MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 74 y 75.

⁷⁸³ MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁸⁴ Ver MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 76, 78 y 79.

⁷⁸⁵ Ver MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 79 y 88-91.

⁷⁸⁶ MOREY, 2014a, *op. cit.*, p. 94.

que «no deviene *natura* por sí mismo más que en la medida en que es capaz de *locura*», pues «de *hombre a hombre verdadero* el camino pasa por el *hombre loco*»⁷⁸⁷, dice Foucault, que descubre en este giro una paradoja del positivismo puesto que esta teoría filosófica del siglo XIX se afirma más bien en un momento de la negatividad⁷⁸⁸. Sea como fuera, «el hombre ya no puede hoy mirar la locura objetivamente sin que esta mirada le devuelva una imagen objetivada de sí mismo; sin reconocerse a través de ella como objeto»⁷⁸⁹. Así, el reconocimiento de la locura en el otro nos remite a una experiencia lírica de la locura que, desde Hölderlin y Nietzsche, no ha dejado de crecer hasta convertirse en fetiche cultural. Reconocimiento lírico de la locura, por tanto, que cabe ser relacionado con el ser de la literatura, en tanto que ambas experiencias brotan de un mismo tallo.

Podemos reseguir algunas de las líneas maestras trazadas por el pensamiento foucaultiano en la *Historia de la locura en España* de Enrique González Duro. En el periodo que va del reformismo del siglo XIX al franquismo, quien ha sido uno de los más destacados psiquiatras españoles y líder de la antipsiquiatría en nuestro país, parte del alienismo, que llega con treinta años de retraso, para tener además un escaso recorrido, porque la tremenda penuria de los manicomios españoles imposibilitó la reflexión teórica de las prácticas llevadas a cabo. Distinta suerte corrió el positivismo científicista con el que se introdujeron concepciones somaticistas y neurologizantes propias de la psiquiatría francesa, que rompieron con el anterior modelo al considerar la alienación mental como una manifestación del estado patológico del cerebro⁷⁹⁰; pues el nuevo saber médico pronto se puso al servicio de los tribunales en calidad de perito, como en el caso del «“Sacamantecas”» y el del «cura Galeote», y resultando decisivo en el fallo de algunas sentencias por las que el reo cambiaría el patíbulo por el manicomio, llegó a obtener el reconocimiento de la opinión pública, lo que permitió que en 1887 se

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁸⁸ En efecto, afirma Foucault que: «La paradoja de la psicología “positiva” del siglo XIX es que no fue posible más que a partir del momento de la negatividad: la psicología de la personalidad gracias a un análisis del desdoblamiento; psicología de la memoria por las amnesias; del lenguaje por las afasias; de la inteligencia por la debilidad mental. La verdad del hombre no se dice más que en el momento de su desaparición; no se manifiesta, sino cuando se ha convertido en otra que ella misma». *Ibid.*

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁹⁰ Ver GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Historia de la locura en España*, Tomo III Temas de Hoy, Madrid, 1996, pp. 37-40

aprobara una reforma del Código Penal⁷⁹¹. Por tanto, los manicomios españoles se iban llenando de «locos procesados o locos delincuentes»⁷⁹², lo que supuso un problema porque muchos eran difíciles de controlar y ahuyentaban a los pacientes pensionistas de pago; de modo que como en un momento no había suficientes manicomios, muchos locos discretos irrumpen en el espacio público dando lugar a una crisis de significados: «Cada vez se hacía más extenso el concepto de locura, identificándola con la peligrosidad, y a su vez la criminalidad tendía a ser confundida con la anormalidad, con la locura»⁷⁹³. Otra crítica que según González Duro se puede hacer al alienismo positivista es la de centrar todos sus esfuerzos en la prevención, en la «profilaxis e higiene del cuerpo social», todo ello en una sociedad temerosa de las revoluciones sociales, y con el aval de un positivismo científico que encuentra su máxima expresión en la «teoría del criminal nato» de Cesare Lombroso⁷⁹⁴, según la cual el delincuente común es:

el fruto de una degeneración hereditaria, detectable por una serie de estigmas físicos, psicológicos y sociales, como rasgos atávicos que le emparentan con el hombre primitivo o salvaje. Entre esos rasgos figuran la estrechez de la frente, el exagerado desarrollo de los senos frontales, la desproporción de las mandíbulas, unos molares gigantes, el desarrollo de los pómulos, el embotamiento de la sensibilidad, la imprevisión, el tatuaje, el argot, la carencia de remordimiento, etc.⁷⁹⁵

Como algunos de esos rasgos eran similares a los de ciertos locos, una nueva crisis de significados establecería «una correspondencia entre los criminales, locos y epilépticos, en base a una supuesta anatomía común y a un tipo biológico específico»; y puesto que la curación era «dudosa y a veces imposible», lo más importante para Lombroso sería la prevención contra los delitos, que suponían «un atentado contra el perfeccionamiento social», mediante la detención precoz de la locura⁷⁹⁶. Así, con el fin de identificar a los individuos sospechosos potencialmente peligrosos y de mejorar el control social de una población que había que salvaguardar, fueron desarrolladas investigaciones antropométricas, llegándose en modo alguno a la conclusión de que: «Locos y delincuentes tenían en común

⁷⁹¹ Ver GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, pp. 54-66. Con respecto a la reforma del Código Penal, cabe decir que «se pedía que las circunstancias de exención, atenuación o agravación de las penas fuesen clasificadas teniendo en cuenta el estado psicológico del reo, que debía ser estudiado según las modernas ciencias antropológicas». *Ibid.*, p. 66.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁹⁴ Ver GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, pp. 67-68.

⁷⁹⁵ GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, p. 68.

⁷⁹⁶ Ver GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, p. 68.

su “anormalidad”, de origen endógeno, y causante de inadaptaciones sociales, incluidas la disidencia o delincuencia política, el anarquismo y hasta la creación artística más o menos genial»⁷⁹⁷. Rafael Salillas fue el responsable de introducir en España muchas de estas ideas; y también aquellas con las que, en una España en la que eran frecuentes los atentados políticos (Alfonso XII, 1885), se intentó criminalizar científicamente —esto es, *ideológicamente*— a los anarquistas, cuya «tendencia innata a la insubordinación, a no someterse a los maestros, amos o patronos, sin causas determinantes», podía ser debida a «una especie de neurosis»⁷⁹⁸ que los conducía a ocupar los primeros puestos en las revoluciones. De modo que, antes que el patíbulo, lo más recomendable para esta especie de locos idealistas era el encierro en los manicomios: por un lado, porque «una idea no podía ser extinguida con la muerte de quienes la poseían y la lanzaban al mundo»; pero también, por otro lado, porque «la aureola de martirio podía ser un incentivo para engrandecerla y propagarla aún más»; además, afirma González Duro, «los locos producían risa y nunca un hombre ridículo sería socialmente peligroso»⁷⁹⁹. Fue Ricardo Mella el encargado de contrarrestar en nuestro país las tesis positivistas sobre el anarquismo:

No era el atavismo, sino el medio social el que hacía al delincuente. Las deformidades físicas, tanto internas como externas, no eran exclusivas de determinadas categorías de hombres, no se correspondían a una nativa criminalidad, sino que eran la consecuencia de una organización social viciosa, anómala e injusta. Las causas sociales eran las verdaderamente determinantes del delito. La miseria social producía miseria fisiológica, y ésta la ruina o la deformidad del individuo⁸⁰⁰.

No obstante, todavía consiguió Salillas darle otra vuelta de tuerca a esta objeción. Y lo hizo tomando como modelo la picaresca para descubrir en ella el motor social de la criminalidad, es decir, un campo de causalidad al que todos los españoles estaban expuestos potencialmente, y que no apuntaba esta vez a razones endógenas, por lo que resultaba necesario el control social de las poblaciones —«educar, higienizar, vigilar, sanear, concienciar, etc.»⁸⁰¹—, más aún cuando en las masas se encontraban los individuos moralmente inferiores: «delincuentes “latentes”», «mala semilla» siempre dispuesta a salir a la superficie de una socie-

⁷⁹⁷ GONZÁLEZ DURO, *op.*, *cit.*, p. 69.

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, p. 71.

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 72.

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, p. 73.

⁸⁰¹ *Ibíd.*, p. 75.

dad que a finales del siglo XIX y desde la Comuna de París el positivismo veía larvada por el mal⁸⁰².

En la *Historia de la locura en España* de González Duro, hay que aguardar a la llegada del régimen franquista en 1936 para que vuelva a hacer su aparición un «saber-poder» con pretensiones científicas y de control social de las población tan obscuro como el del positivismo finisecular. En efecto, tras la Guerra Civil, la tímida reforma psiquiátrica llevada a cabo por la República sería desmantelada. A ello se suma el exilio, que permitió a los «psiquiatras nacionales» copar el campo psiquiátrico con el fin de «crear una psiquiatría autóctona que se adecuase al “nuevo orden” surgido de la Victoria», una vez hecha la purga de los «elementos liberales y republicanos»⁸⁰³. Con ello se pretendía que el psiquiatra fuera más allá de los límites de su especialidad, pues su tarea no podía consistir *solo* en tratar a los enfermos mentales: «también era tarea suya, y fundamental, el enseñar a vivir a las masas»; tarea relegada por supuesto a unos pocos, ya que no podía hacerse sin un conocimiento específico «sobre la esencia de la patria y sobre la trascendencia de su misión histórica en lo universal»⁸⁰⁴. Afirma González Duro que López-Ibor sería el principal ideólogo de esta experiencia “parapsiquiátrica” que abría de soslayar muchos escollos, por ejemplo, con respecto a la «Psicología de la raza», ya que para los venerados científicos nazis la raza mediterránea era simplemente inferior⁸⁰⁵. La depuración política tras la guerra sería avalada por el nuevo saber, para el cual «el marxismo era una enfermedad» cuyo tratamiento debía ponerse consecuentemente en manos de los médicos, y la democracia por supuesto «socialmente nociva, porque liberaba las tendencias psicopáticas de las gentes y terminaba por degenerar la raza»⁸⁰⁶. Así, el primer factor regenerativo

⁸⁰² Ver GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, pp. 75 y 77.

⁸⁰³ GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, p. 310.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 310-311.

⁸⁰⁵ Para salvar este escollo «López-Ibor efectuaba una pirueta intelectual, y llegaba a la conclusión de que en la raza española existían elementos nórdicos y mediterráneos: la mezcla ideal. Dado que las características biológicas de los españoles distaban mucho de la pureza, en rigor no era posible hablar de la raza hispánica. Más bien, se estimaba que existía un “genio nacional”, que asentaba sobre una supuesta base biológica heredable de padres a hijos en forma de predisposición determinadas cualidades psicológicas. Dicho “genio nacional” se consideraba como una resultante psicológica, como un estilo de vida forjado a lo largo de la historia, sobre todo en los momentos de mayor esplendor. Por tanto, era preciso definir sus cualidades más características, a partir de los datos más destacables de los forjadores de la historia y la cultura españolas, estudiante sus psicobiográficas: Cervantes, Lope de Vega, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Velázquez, El Greco, Felipe II, Hernán Cortés, Pizarro, etc. Sin embargo, salvo algún que otro esbozo —concluye González Rodó—, estos estudios psicobiográficas no se realizarían nunca». *Ibid.*, p. 311.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 313.

de la raza sería una férrea disciplina que debía imponerse por el propio bien de las masas, ya que estas se habían dejado ensuciar por elementos impuros propios del materialismo occidental que fagocitaban la neurosis y la locura, pese a que algunas patologías como el histerismo se habían convertido en «un “refugio en la enfermedad para obtener ventajas en relación con los conflictos que plantea la vida”», de modo que el histérico era un egoísta «indeseable» al que había que des-histerizar a fin de prevenir «la histerización de la sociedad, de una sociedad que no debía permitir comediantes en su seno»⁸⁰⁷. Afirma González Duro que tales psiquiatras nacionales creían que, como los rasgos raciales, la mayoría de las enfermedades mentales eran de origen hereditario, y que pese a su preocupación por perfeccionar a los españoles limando sus taras patológicas solo su catolicismo militante les impedía recurrir a las extremas medidas adoptadas por los nazis⁸⁰⁸. A la altura de 1964 era muy aceptada en su círculo la «tesis sobre la influencia del pecado en determinadas enfermedades psíquicas y psicósomáticas»⁸⁰⁹. Desde los años cuarenta, nos cuenta González Duro que:

Se insistía mucho en la urgente necesidad de una psicoterapia nacional, o sea, de una técnica de tratamiento, que, a través de la palabra, curase o aliviase al hombre español afecto de alguna neurosis o de alguna anomalía mental no muy grave. Lo que se pretendía era la «conversión» del individuo enfermo en un «hombre nuevo», curarlo de sus síntomas y dejarlo apto para que la filosofía y la religión lo encaminaran a valores auténticamente superiores⁸¹⁰.

En todo este asunto, sin embargo, el psicoanálisis nada tenía que decir, pues era esta una disciplina subversiva «por su pansexualismo, por su falta de espiritualidad y por su supuesto semitismo», más aún cuando el fin de la psicoterapia nacional tenía por objeto «ayudar al enfermo a encontrar la salud, no la verdad»⁸¹¹; por tanto, no había que complicar sus tratamientos. En cualquier caso, si estos habían de tener lugar, según el carácter idiosincrático del ser español la vía «religiosa o teleológica parecía la más adecuada», lo que siguiendo esta lógica nos lleva a una interesante pregunta, formulada por Ramón Sarró: «¿La psicoterapia ha de quedar en manos de los médicos o de los curas?»⁸¹². Así pues, no es extraño que en los años cincuenta se hablara de «psicoterapia religiosa, de psicoterapia católica, de psiquiatría pastoral, etc. [...] El médico y el enfermo

⁸⁰⁷ *Ibíd.*, p. 314.

⁸⁰⁸ Ver GONZÁLEZ DURO, *op. cit.*, pp. 314 y 315.

⁸⁰⁹ GONZÁLEZ DURO, *op. cit.*, p. 317.

⁸¹⁰ *Ibíd.*, p. 318.

⁸¹¹ *Ibíd.*, p. 318 y 319.

⁸¹² *Ibíd.*, p. 320.

habrían de tener la mayor compenetración religiosa o ideológica, para buscar juntos fines trascendentales y un mayor acercamiento a Dios». Si esto fracasaba, se entiende que porque médico y enfermo diferían ideológicamente o porque este último era simplemente esquizofrénico, a fin de salvaguardar profilácticamente a la sociedad la «psiquiatría nacional-catolicista» todavía contaba con el encierro manicomial, y por supuesto con tratamientos de choque: «el coma insulínico de Sakel, el *shock* cardiozólico de Von Meduna, la acetilcolina endovenosa, el electroshock de Cerletti, la electronarcosis, el bombeo espinal de Speransky, y luego la psicocirugía, introducida por el portugués Egas Moniz»⁸¹³. El hecho es que en el transcurso de una sola generación, la práctica psiquiátrica había pasado de la inactividad y el tratamiento sintomático a una agresividad terapéutica sin precedentes que en caso de no poder mejorar la conducta del enfermo parecía dispuesta a seccionar en dos mitades su cerebro⁸¹⁴.

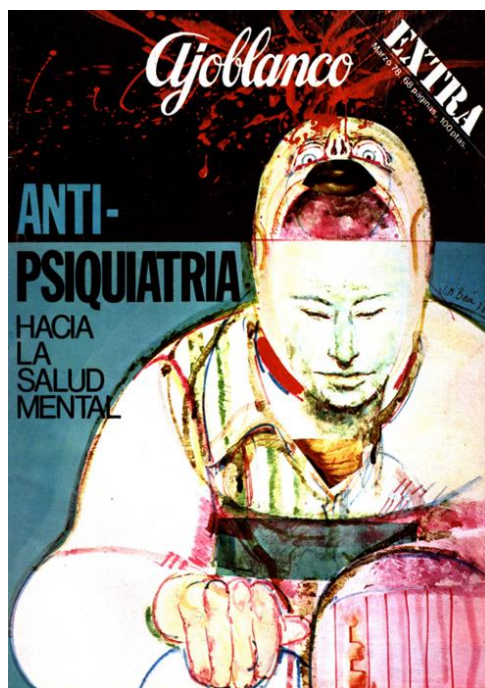


Fig. 60. Portada *Ajoblanco*, núm. 5, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», marzo de 1978.

Las terapias de choque que serían llevadas a cabo en toda España durante el franquismo contrastan con una nueva experiencia psiquiátrica que emerge en el contexto contracultural de Inglaterra y de los Estados Unidos. De ella dio buena cuenta *Ajoblanco* en un especial dedicado a la antipsiquiatría que vio la luz en

⁸¹³ *Ibíd.*, p. 324.

⁸¹⁴ Ver GONZÁLEZ DURO, *op., cit.*, pp. 324 y 325.

marzo 1978 [Figura 19]. De nuevo también, en este número —«Antipsiquiatría. Hacia la salud mental»— como ya antes habíamos visto en el anterior, dedicado al sexo —«Tu sexo»—, el colectivo de Ribas insistía en la dimensión de la experiencia, pese a que en ocasiones también se podía escapar «alguna parrafada», se entiende que teórica⁸¹⁵. El objetivo de la publicación era dar voz a colectivos que «han estado o están haciendo experiencias, o bien que tienen cosas muy concretas que decir»⁸¹⁶ con respecto a una alternativa a la psiquiatría tradicional. Una de esas voces autorizadas era, sin duda alguna, la de González Duro, cuyo artículo «Hacia una nueva dialéctica de la locura» encabeza el especial reivindicando «el concepto de locura» como consecuencia en parte de la «compulsiva presión “normalizadora”» de una sociedad que precisa «silenciar o desprenderse de su propio potencial de locura, para proyectarlo incesantemente sobre el miembro del grupo que se muestra más propiciatorio, utilizándolo como chivo expiatorio»⁸¹⁷. Otro artículo titulado «Comunidades antipsiquiátricas inglesas» venía encabezado por una cita de Ronald Laing, en la que se aludía claramente a la importancia de las experiencias: «Más que teorías lo que necesitamos son experiencias, porque la experiencia es la fuente de la teoría»⁸¹⁸. En él, se nos pone al tanto de grupos de gente y/o comunidades que tras los sucesos del 68 habían intentado y/o seguían intentando encontrar soluciones a problemas concretos. Kingsley Hall, La Philadelphia Association y Las Comunidades Archway, The Arbour Association o “People Not Psychiatry”, son los nombres de algunas de estas experiencias que vienen a revolucionar el campo de la psiquiatría a mediados de los años sesenta. La experiencia Kingsley Hall, sin ir mucho más lejos, se desarrolló en una vieja casa londinense de 1926 compuesta de una veintena de habitaciones que, entre junio de 1965 y agosto de 1969, albergó a más de cien personas: jóvenes que solían quedarse entre una semana y tres meses para ponerse en las manos de psiquiatras como Laing, que creían que «el ambiente de protección y ayuda, favorecían el “viaje” interior»⁸¹⁹ de las personas etiquetadas como esquizofrénicas. La experiencia, «verdaderamente comunitaria», había sido pensada como el contexto adecuado para dar respuesta a esta enfermedad de la que entonces todavía se

⁸¹⁵ *Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», marzo de 1978, p. 4.

⁸¹⁶ *Ibíd.*

⁸¹⁷ *Ibíd.*, p. 7.

⁸¹⁸ *Ibíd.*, p. 16.

⁸¹⁹ *Ibíd.* Sobre el «“viaje” interior», ver GORDON, Jan B., «El meta-viaje de R. D. Laing», en LAING Ronald, *Antipsiquiatría y contracultura*, Fundamentos, Madrid, 1973, pp. 65-105.

sabía muy poco, pero que en modo alguno tenía que ver con los problemas de la comunicación humana. En Kingsley Hall, no existían pacientes ni enfermeros, ni medicación tranquilizante o sedativa, ni mucho menos tratamientos de choque; cada uno ayudaba a su manera según estuviera en disposición de hacerlo, y todo parecía funcionar, favoreciendo el lugar y las dinámicas de trabajo el contexto idóneo para que el experimento pudiera ser llevado a cabo⁸²⁰, pues se trataba de algo antes nunca visto en tanto que psiquiatras y pacientes convivían en igualdad de condiciones:

En la comunidad, cada miembro pagaba algo, lo que podía, de acuerdo con las necesidades de todos. Las actividades que tenían lugar variaban de acuerdo con las personas que allí vivían, por ejemplo, podían empezar el día con meditación desde las 6 a las 7 de la mañana, después exploraban y discutían entre todos los sueños que habían tenido la noche anterior y se organizaban diversos grupos de diferentes enfoques más o menos dentro de la psicología humanista⁸²¹.

Sin duda, un tratamiento así, a ojos de un psiquiatra nacional como López-Ibor debía de resultar incomprensible, pero de hecho es lo que estaba sucediendo en Inglaterra y los Estados Unidos, mientras que en la España franquista seguían aplicándose tratamientos de choque y el encierro manicomial. Para hablar de una experiencia antipsiquiátrica semejante en España, hay que esperar a la puesta en marcha del primer Hospital de día en 1973. De ella nos habla en *Ajoblanco*, en primera persona —“Reflexiones sobre una corta estancia en el Hospital de día de González Duro (Un espacio de verificación de la locura)”—, un terapeuta que por entonces trabajaba en el Hospital Clínico de Barcelona y que llegó a la «Residencia Francisco Franco. Clínica Privada» junto a otros compañeros presentándose como «los-catalanes-que-quieren-aprender-un-poco-de-vuestra-experiencia»⁸²².

Dicha experiencia fue en parte posible porque, con el plan de desarrollo económico, cada Diputación había empezado a desarrollar su propio plan asistencial, un paso importante para que la atención psiquiátrica dejara de depender de la beneficencia, dando lugar a un conflicto en el campo de la psiquiatría, protagonizado por el relevo generacional, pero también por la reivindicación de mejoras salariales, pues hasta entonces quien quería vivir de la psiquiatría debía tener una consulta privada como López-Ibor. En este contexto, se producen las primeras

⁸²⁰ Ver *Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», *op. cit.*, p. 16. Para una descripción más pormenorizada de la experiencia de Kingsley Hall, véase SCHATZMAN, Morton, «Locura y moral», en LAING, *op. cit.*, pp. 247-285.

⁸²¹ *Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», *op. cit.*, p. 16.

⁸²² *Ibíd.*, p. 28.

huelgas del Hospital Psiquiátrico de Oviedo y diversas reivindicaciones por todo el país, como la de la Ciudad Sanitaria Provincial Francisco Franco, en Madrid, donde los profesionales sanitarios, entre ellos González Duro, se rebelaron contra el cierre de una unidad psiquiátrica que querían enviar a un gran manicomio denunciando a la prensa lo que estaba ocurriendo para mostrar el conflicto no como un problema laboral, sino asistencial. Por tanto, en lugar de hacer una huelga, algo demasiado arriesgado en aquellos años, los psiquiatras optaron por encerrarse con los pacientes, iniciándose así una corriente⁸²³. Nos cuenta Duro en una entrevista que:

Los periódicos durante esos meses de verano tienen poco de lo que hablar y encima coincidió que la gente joven, los becarios, se quedó sola a los mandos. Por supuesto, simpatizaban con nosotros. TVE, por ejemplo, también estaba llena de rojos. Si podían meterte en las noticias, por solidaridad, te metían. El encierro lo mantuvimos casi durante un mes. Incluso llegamos a ocupar la primera página de algún periódico. Algunos miembros de la plantilla eran del PCE, pero estratégicamente quisimos dejarlo en un segundo plano. Nos hubiese llevado a pasar unos meses en la cárcel sin alcanzar ninguno de los objetivos. La movilización fue tan significativa que consiguió atraer a prensa internacional, que era lo que verdaderamente temía el franquismo⁸²⁴.

Y justo más abajo, cuando le preguntan por «el fin de aquella experiencia», González Duro responde:

Pues con media plantilla despedida, a pesar de ser indefinidos tras el mes de prueba. Alegaron desobediencia. Denunciamos en el Tribunal de Orden Público. Allí tratamos de explicar que nos habían obligado a abandonar a los enfermos, a dejarlos sin atención médica. Para el resto de la plantilla que no echaron fue un golpe tan duro que todos, menos para la hermana de Fraga Iribarne, que estaba enchufada, decidieron encerrarse también. El Régimen no pudo aguantar ese golpe. ¿Qué era aquello de que la policía entrase en un hospital a detener a un médico? Además, el movimiento fue secundado en otros puntos del país, gracias a que los expulsados nos dedicamos a viajar movilizándolo a la gente por medio de asambleas en todos los hospitales de España. Yo, por ejemplo, visité Cataluña. El conflicto se hizo nacional. Finalmente, se anularon todos los despidos y nos reincorporamos al trabajo sin que constara en el expediente⁸²⁵.

Por tanto, de todo esto se desprende que aquella corriente que se inició en la Ciudad Sanitaria Provincial Francisco Franco se transmitió por toda España a la velocidad de la luz y que levantando toda clase de afectos se constituyó en un operador de subjetivación: «¿Qué era aquello de que la policía entrase en un hospital a detener a un médico?». De forma parecida a como nos contaba Guattari a partir de una pregunta similar que en algún momento debió de haberse formu-

⁸²³ ARACIL, Alfredo, «La psiquiatría ya no existe, solo hay fármacos», entrevista a González Duro, en el sitio internet <https://primeravocal.org/enrique-gonzalez-duro-psiquiatra-la-psiquiatria-hoy-no-existe-solo-hay-farmacos>

⁸²⁴ *Ibíd.*

⁸²⁵ *Ibíd.*

lado de Gaulle a propósito del Movimiento 22 de marzo: «¿Pero qué es este despelote, qué es esta cosa absolutamente inclasificable, esta especie de monstruosidad que llega a colarse a través de mi acción, que viene a empañar mi representación de la subjetividad francesa, por la cual he luchado desde hace décadas?»». Así pues, la contracultura era *eso*.

En su artículo mencionado más arriba, el joven terapeuta del Hospital Clínico de Barcelona se refiere a la visita al Hospital de día de Gonzáles Duro como a una de esas experiencias que lo remueven todo, hasta el punto de que, tras pasar por ella, es imposible continuar siendo el mismo, no volver transformado:

Sin lugar a dudas, fue una de esas experiencias que marcan un «antes» y un «después» en el devenir biográfico de quien las vive. Y con ello quiero decir que no sólo supuso un profundo cuestionamiento del trabajo psiquiátrico que veníamos efectuando en el Hospital Clínico de Barcelona desde hacía varios años sino que también fue el disparador de una crisis personal importante para todos y cada uno de los que asistimos⁸²⁶.

También la contracultura era *eso*. Cuenta Manuel Baldiz Foz en su artículo que una de las primeras sorpresas del grupo visitante era «la imposibilidad de saber —a priori— quiénes son los locos y quiénes los supuestos sanos», al tiempo en que es corroborado, en un ejercicio de humildad intelectual, «la casi absoluta imposibilidad de parapetarse en tecnicismos o en roles previamente fijados por nuestra condición de supuestos “expertos”»; pues allí resultaba imprescindible para la supervivencia o, simplemente, para integrarse en el grupo, «abandonar toda clase de defensas y no queda otro “remedio” que actuar como persona y no como técnico»⁸²⁷. Sin duda, otro aspecto que impresionó a los visitantes fue el de la «organización», no solo porque los pacientes a las seis de la tarde se marchaban a sus casas, sino porque pese a haber siempre unos treinta «“locos”» ingresados —término con el que los pacientes prefieren llamarse, «desmitificando así la tan temida y estigmatizada “locura”»⁸²⁸—, el único psiquiatra contratados era el propio González Duro, dos enfermeras con experiencia y una decena de voluntarios con o sin formación en terapéutica. Con respecto a la praxis cotidiana, sabemos por Baldiz Foz que:

Las actividades que cubren el horario son una asamblea general diaria (de diez a once y media), sesiones de terapia de grupo (con los treinta y pico «pacientes» repartidos en tres o cuatro grupos), sesiones de psicopintura (algo así como una interpretación grupal de los trabajos gráficos efectuados en los ratos libres),

⁸²⁶ *Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», *op. cit.*, p. 28.

⁸²⁷ *Ibíd.*

⁸²⁸ *Ibíd.*

psicodrama (una sesión semanal, extenuante), relajación (una sesión quincenal) y psicoterapias individuales o familiares. Cabe destacar inmediatamente que ninguna de las actividades mencionadas es utilizada como una técnica al servicio de la adaptación social del loco sino más bien como un lugar de encuentro (o quizás incluso un juego) para desenredar situaciones demasiado enredadas o empezar a practicar una forma más creativa de relacionarse. Por otra parte, me atrevería a asegurar que la baza terapéutica fundamental con la que cuentan, más que la potencialidad de cambio de cualquiera de las actividades sistematizadas dentro del horario, es el ambiente comunitario que se respira en todo momento. En cierto modo es como si fuese un «espacio de verificación de la locura» (como diría Bassaglia) en el que se ponen al desnudo las contradicciones del sistema y sus instituciones al tiempo que se redistribuye más «justamente» dicha locura⁸²⁹.

Para Baldiz Foz, el «lado positivo» de la experiencia con González Duro es lo lejos que la misma esta de convertirse en una técnica al servicio del poder de control; y el «lado negativo», no obstante, el riesgo de endiosar a González Duro y convertirlo en gurú, junto a la «escasa proyección exterior», la pérdida de «contacto directo con los problemas de la calle»⁸³⁰, a lo que todavía hay que sumar la escasa elaboración teórica de la praxis llevada a cabo para hacernos una idea aproximada de las contradicciones a las que en su introducción apuntaba la redacción de *Ajoblanco*. Dicho esto, cabe volver sobre aquella redistribución más justa de la locura, citada justo más arriba, en tanto que se relaciona de forma muy directa con la teoría del «chivo expiatorio» a la que ya antes hemos apuntado con González Duro: la sociedad, como la familia, para silenciar su propio potencial de locura necesita una víctima propiciatoria. Es como si la locura no sucediera en nosotros sino *solo* en el otro, cuando la experiencia de la locura, sobre todo en el caso de la esquizofrenia, se muestra con un brillo bien distinto cuando se la enfoca desde el prisma del contexto familiar o social⁸³¹. De ahí la idea de redistribuir más «“justamente”» la locura, pues en tanto que todos somos seres familiares y sociales, todos somos en modo alguno responsables.

Según Eduardo Haro Ibars, los locos son «como prisioneros de guerra, de una guerra por la implantación de un Sistema sin fallas, muerto»⁸³². En «Las drogas que nos dan», penúltimo capítulo del ensayo *De qué van las drogas*, Haro Ibars nos propone una reflexión acerca de las relaciones entre las drogas y la locura a partir de la experiencia de un amigo suyo drogadicto y homosexual de clase trabajadora a quien el medio social no le favoreció, y que tras sufrir una serie de condenas cortas se le aplicó la Ley de Peligrosidad Social, decidiéndose que lo

⁸²⁹ *Ibíd.*, pp. 28 y 29.

⁸³⁰ *Ibíd.*, p. 29.

⁸³¹ Ver SEDGWICK, Peter, «R. D.: El sí mismo, el síntoma y la sociedad», en LAING, *op. cit.*, p. 37.

⁸³² HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 103.

«“mejor para él”» dada su condición de homosexual y pequeño narcotraficante era ingresar en el Hospital psiquiátrico Alonso Vega de Madrid. Nos dice Haro Ibars: «No puedo negar que Pablo, antes de su encierro, no se encontraba bien; sin embargo siempre puede uno preguntarse si sus problemas no serían sencillamente producto de una adaptación defectuosa»⁸³³. Según nos cuenta Haro Ibars, lo cierto es que cuando su cuerpo sale del manicomio para pasar a otra forma de encierro, el servicio militar, Pablo ya no era el mismo: «sus delirios [...] se habían agrandado y habían tomado un sesgo bastante “respetable”: pensaba hacerse cura, había jurado no practicar nunca más el sexo, y consideraba el servicio militar como algo positivo, que le ayudaría a “hacerse un hombre”»⁸³⁴. Algo en estas palabras recuerda a los métodos utilizados por la «psiquiatría nacional-catolicista», pues entre los tratamientos de choque drogas como las que le daban a Pablo eran solo una opción más: «Le pregunté qué era lo que le habían hecho en el Hospital. “Nada”, me dijo; “sólo me daban seis pastillas distintas cada día”. De esas pastillas, que habían sustituido a sus “drogas” ilícitas, sólo conocía el nombre de una: *largactil*»⁸³⁵.

A partir de esta historia personal, prosigue Haro Ibars contándonos cómo en la URSS los disidentes políticos son encerrados en manicomios para ser sometidos a tratamientos de choque que funcionan «tanto como formas de castigo como de reeducación» cometiéndose así «un crimen de lesa humanidad»⁸³⁶. Allí «las autoridades consideran que no estar de acuerdo con la totalidad de un Sistema que se considera el mejor, es estar loco»; pero algo muy parecido ocurre en el denominado «“Mundo libre”», solo que aquí la realidad se enmascara con la democracia permitiendo el disenso político hasta cierto punto⁸³⁷. «Aquí, en España, se trata de desprestigiar a los miembros de grupos anarquistas [...]. No hace mucho, un conocido militante de Acción Comunista, con quien pasé unos días de prisión [...], me decía, hablando de la revista *Ajoblanco*, y del movimiento libertario que se ha formado en torno a ella en el País Catalán, de tendencia libertaria: “¿Esos? Son unos esquizofrénicos”»⁸³⁸. Con respecto al lenguaje empleado por dicho militante, Haro Ibars concluye: «Estaba empleando el lenguaje

⁸³³ *Ibíd.*, p. 98.

⁸³⁴ *Ibíd.*

⁸³⁵ *Ibíd.*

⁸³⁶ *Ibíd.*, p. 99.

⁸³⁷ *Ibíd.*

⁸³⁸ *Ibíd.*

psiquiátrico-forense-policíaco que sirve para desvirtuar a los grupos que rechazan el juego político parlamentario habitual»⁸³⁹. Para completar este panorama sobre cómo nos son administradas drogas por parte de la autoridad competente, Haro Ibars transcribe en su texto, por elocuentes, según el que es tema de su libro, dos sueltos que envió a *El País* su corresponsal de Washington:

«PROGRAMA DE LA CIA CON MEDICOS Y DROGAS PARA CONTROLAR LA MENTE». —Un equipo de reporteros del diario New York Times tuvo acceso a más de 2.000 documentos de la CIA, en los que se detienen detalles sobre un plan de investigación tendente a controlar la mente y el comportamiento humanos. El programa, que se inició en los primeros años cincuenta, se conoció con los nombres cifrados de «Pájaro azul» y «Alcachofa» y consistió en la aplicación de drogas, hipnosis e incluso electroshocks a ciudadanos norteamericanos, algunas veces sin su consentimiento, para estudiar los efectos de esas técnicas sobre la voluntad humana⁸⁴⁰.

No sin cierta ironía, Haro Ibars concluye que no pareciéndole suficiente a la CIA el poder de control ejercido desde los *massmedia* todavía hubieran de invertirse veinticinco millones de dólares para poner a punto la maquinaria de una nueva tecnología de control social⁸⁴¹. A mediados de los años cincuenta, dicha tecnología resultante respondía al nombre de «espectáculo», una categoría socio-política capaz de envolver a la cultura de masas que había sido acuñada en Francia por el cofundador de la Internacional Situacionista Guy Debord, y que es, de hecho, el marco más amplio en el que debe ser inscrita cualquier tentativa por comprender la realidad psiquiátrica en nuestros días. El «espectáculo» sirve para desenmascarar una sociedad alineada en la que la separación generalizada entre el trabajador y su producto se pierda todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, ya que el aislamiento aumenta la técnica y el proceso técnico aísla a su vez. En palabras de Debord, «el espectáculo se origina en la pérdida de la unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida»⁸⁴². Así, el «espectáculo» es visto como «*instrumento de unificación*»⁸⁴³, como la voz coral que se hace eco de todas las demás voces que se dicen desde una separatividad que ya no se comprende a sí misma como alienada, aunque el sentimiento de comunión, la dependencia que éste le suscita, prueba mejor que nada que sigue existiendo alienación, y el espectáculo es solo el

⁸³⁹ *Ibíd.*

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, p. 101.

⁸⁴¹ Ver HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁴² DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, la marca, Buenos Aires, 1995, 29.

⁸⁴³ *Ibíd.*, 3.

fruto de aquélla pasado por el cedazo de los avances tecnológicos de la segunda revolución industrial, cuando el mundo, la realidad, ya no pueden ser comprendidos a partir de ellos mismos, sino de sus imágenes. El «espectáculo» para Debord nace en esta línea de fuga, en esta pérdida de unidad que desplaza el centro *del mundo a la representación*.

En «La locura que nos imponen», último capítulo que cierra *De qué van las drogas*, Haro Ibars nos habla de los problemas de adaptación al medio social como de la principal causa de consulta psiquiátrica. Nos dice: «Generalmente, quienes son asistidos por los brujos del Sistema [...] no salen mejorados de la consulta: han de volver una y otra vez, someterse a un costoso y largo tratamiento. Generalmente sus problemas se resuelven con pastillas»⁸⁴⁴. En su opinión, solo algunos psiquiatras se atreven a abordar verdaderamente la problemática de la salud mental en profundidad, y los pocos que lo hacen se convierten en *outsiders* de la sociedad en tanto que se ven conducidos a desenmascarar el hecho de que es el sistema social el que provoca en realidad la enfermedad mental, que no es sino el síntoma de la verdadera enfermedad. Nos dice Haro Ibars: «Por decirlo de una manera dostoiéwskiana, la locura existe, pero es Dios el que está loco: Dios, que se manifiesta en la Tierra como Estado represivo y concentracionario»⁸⁴⁵.

Más de cien años separan al protagonista de *Historias del Kronen* y de *American Psycho* del *hombre del subsuelo*—probablemente el primer sociópata de la literatura surgido de la pluma de Dostoiéwski— y, sin embargo, todos ellos comparten el hecho de no tener una identidad fuerte, a excepción de estudiante, *yuppie* o funcionario. Como el *hombre del subsuelo*, que representa en base a la intromisión civilizatoria el triunfo del espíritu del funcionario sobre el sentido comunitario de la existencia⁸⁴⁶, Carlos o Patrick Bateman representan un nuevo estadio civilizatorio que horada aún más si cabe la herida, la vaciedad del hombre moderno. Ambos coinciden, además, en la figura del «Bloom», que inspirada en el personaje de Joyce simboliza la «la muerte del sujeto y de su mundo»⁸⁴⁷. En

⁸⁴⁴ HARO IBARS, 1979, *op. cit.*, p. 103 y 104.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, pp. 104 y 105.

⁸⁴⁶ Véase MARTINOVA, Bela, «Prólogo», en *FD Memorias del subsuelo*, Madrid, Cátedra, 2003.

⁸⁴⁷ «Bloom es la figura que representa la muerte del sujeto y de su mundo, donde todo fluctúa en la indiferencia sin cualidades, donde ya nadie se reconoce en la trivialidad del mundo de mercancías infinitamente intercambiables y sustituibles. Poco importan los contenidos de vida que se alternan y que cada uno visita en su turismo existencial. El Bloom ya es incapaz tanto de alegría como de sufrimiento, es un analfabeto de las emociones, de las que sólo recoge ecos difractados». PELBART PAL, *op. cit.*, p. 38.

Filosofía de la deserción, Peter Pál nos habla en concreto de esta figura. Al parecer, habría sido la revista *Tiqqun* la encargada de desarrollar una teoría a partir de esta clase de antihéroes: hombres «sin comunidad» cuyas vidas informes y sin cualidades atraviesan la literatura del siglo anterior —desde Musil a Pessoa, pasando por Kafka y Melville— bajo unas condiciones de nihilismo. Pero como afirma Pál, en esa «existencia espectral de algún modo se insinúa una estrategia de resistencia por la cual el Bloom le sustrae al poder (biopoder, sociedad del espectáculo) aquello sobre lo que éste pretendía actuar»⁸⁴⁸. Esta circunstancia se da tanto en *Historias del Kronen* como en *American Psycho* a partir de la tortura y el asesinato, que es lo que cualquier comunidad debe prohibir para poder seguir existiendo; por tanto, Carlos y Patrick Bateman tiene en común con el antihéroe protagonista de *Memorias del subsuelo* o ya con Bartleby esa no-pertinencia, sólo que a diferencia de este último *preferiría atacar, y ataca*.

Historias del Kronen dialoga con *American Psycho* en tanto que resulta la promesa de un futuro que podría haber nacido de la necesidad de comprender lo imposible en el otro, cuyo infierno privado de mercancías no basta. Así, junto a la feroz crítica al capitalismo llevada a cabo en *American Psycho*, hay que sumar la crítica a la cultura posmoderna implícita en *Historias del Kronen* a partir de la idea de «espectáculo», de «simulacro», de desrealización de la realidad, o ya del esfuerzo de esta última por emular la ficción, *leitmotiv* que vertebra la obra, y que hace posible la identificación con el mal:

En mi cuarto, me tumbo en la cama, me pongo los cascos y cierro los ojos. Últimamente tengo ideas algo macabras en la cabeza. Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien. Según Beitman [Bateman], es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonríó⁸⁴⁹.

Se consigue así echar más luz sobre el mapa del territorio y diagnosticar mejor la enfermedad, de la que los personajes son sólo síntomas. Carlos, Patrick Bateman o Alex, de *La naranja mecánica*, responden al tipo narcisista que tan frecuentemente sirve para caracterizar, al menos en la representación, a muchos individuos psicóticos o agresivos. Así, no es de extrañar que cuando la psicosis se manifiesta en el tiempo narrativo de la novela lo haga bajo un signo solipsista que sirve de coartada al crimen «—()—», y que consiste en un único párrafo en el

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 37 y 38.

⁸⁴⁹ MAÑAS, *op. cit.*, p. 134.

penúltimo capítulo donde a lo largo de ocho páginas sólo habla el protagonista principal:

Parece una película, ¿verdad? () Es como Nuevesemanasymedia, ¿eh? () Te encanta, ¿a qué sí? Mirad el bulto que tiene en el pantalón. Se está empalmando. Pero como un toro, ¿eh, Fierro? () Métele el embudo ahora por la boca, Roberto. () Eso es. Ahora traemos la botella de güisqui y la vertemos dentro del embudo. () Así, muy bien, Fierro. Glu, glu, glu, glu. () Mmmm [...] ⁸⁵⁰

Esta forma narcisista, que debe ser entendida como desembocadura de las anteriores formas dialógicas, no es sino el signo de una supresión: aquí no existe un tú que contradiga, recrimine, acuse la inmadurez o aconseje —«No se puede ser siempre yo, yo, yo. En algún momento tienes que contar con los otros»⁸⁵¹, le dice Amalia a Carlos—; aquí han sido intervenidas todas las demás voces y de esta forma, con la supresión del tú —línea de fuga de las últimas trazas de humanidad rastreables en el personaje—, se llega a la culminación de un proceso, de un principio más que fin, en el que el gran ausente es el otro. Pero el narcisismo será solo la consecuencia de una ausencia de síntesis conectivas, que hay que enfocar desde la idea de vacío existencial, y a partir de la realidad hostil de una España posmoderna que en 1992 ya conocía la corrupción, la desafección política y el distanciamiento de las instituciones. De ahí que ante la ausencia de síntesis conectivas u objetos parciales, los flujos se vuelvan hacia sí, narcisismo, o atraviesen el «cuerpo sin órganos» como en el caso del esquizo.

Asimismo, otra experiencia de la locura, no ya posmoderna sino *avant-pop*, nos remite a la vasta inmensidad del desierto, imagen icónica que contiene el negativo de nuestra civilización al filo del nuevo milenio en tanto que vertedero. En *Tiempo*, Vicente Luis Mora, nos da una perspectiva del «paisaje mediático»⁸⁵² como trasunto de nuestra civilización: «Sobre este desierto/caen cada día/élitros muertos de insectos,/células humanas/polvo de otros yermos/piezas caídas de satélites,/areniscas de planetas muertos/pedazos helados de cometas»⁸⁵³. Objetos residuales, por tanto, dispersos en el vacío que los envuelve como realidad última de la que tampoco puede escapar el nuevo estadio civilizatorio alcanzado. El poemario de Mora, fruto de una experiencia en las White Sands al sur de Nuevo México, afronta un paisaje cuya inmensidad se despliega como vacío que intenta

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁵² Sobre este tema, véase FERNÁNDEZ PORTA, 2010, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

⁸⁵³ MORA, Vicente Luis, *Tiempo*, Pre-Textos, Valencia, 2009, pp. 32 y 33

ser captado con fórmulas que apelan a lo sublime matemático, entre otras imágenes. Un paisaje donde la angustia también está presente, «porque no hay padre»⁸⁵⁴, solo la frialdad de los datos, su vacío. Solo la angustia causada por el vacío y por la horizontalidad desplegada es vertical: «La angustia/vertical/de la existencia/en grupo:/estos granos de arena,/estos millones iguales,/todos nosotros»⁸⁵⁵. Esta imagen del desierto, también presente en *Nocilla Dream* a través del protagonismo que adquiere esa masa desértica que cruza 418 km de vacío en el estado de Nevada ⁸⁵⁶, supone otra vuelta de tuerca a esos aeropuertos y demás «no lugares» de los que ha hablado Marc Augé⁸⁵⁷. Como ellos, son sitios de paso, especie de agujero negro, verdaderas alcantarillas de la historia, la cara de B de nuestra civilización, y por ello evocan más bien la experiencia esquizofrénica al filo del nuevo milenio. La música *ambient*, concebida por Brian Eno como hilo sonoro con el que paliar la atmósfera de ansiedad experimentada por quien espera, no está a la altura de este paisaje, lo que no sucede con el *darkcore*, una rama del *techno* que en la Inglaterra de finales de 1992 y de 1993, cuando las primeras resacas de Éxtasis dan paso a otras formas de conciencia, se serviría de toda clase de sonidos relacionados con la locura que desde los años cincuenta vienen experimentándose en la música y de bandas sonoras de películas de terror⁸⁵⁸ para dar paso a «siniestros universos e imágenes de paranoia, de confusión, superstición y esquizofrenia»⁸⁵⁹. Sonidos con los que también caben ser pensadas aquellas imágenes desde un punto de vista actualizado.

9.4. La experiencia de la vida en comunidad

La abundancia alcanzada durante los años de crecimiento del Estado de Bienestar, esto es, la existencia de un «excedente de producción», es un argumen-

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, 29. En este sentido, también son significativos aquellos otros versos que dicen: «El principio de incertidumbre/no es el Heisenberg,/sino el de Dios;/estamos dejados/al azar,/ abandonados/a la mala/suerte». *Ibíd.*, pp. 36 y 37.

⁸⁵⁵ *Ibíd.*, p. 48.

⁸⁵⁶ Ver FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona, 2006.

⁸⁵⁷ Ver AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2009.

⁸⁵⁸ Ver REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁵⁹ REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 34.

to clave para comprender la lógica contracultural, y el movimiento comunal en particular, que se encuentra desarrollado en *Eros y civilización* de Herbert Marcuse⁸⁶⁰. Según la tesis desarrollada por Marcuse, existen dos niveles de represión: el de *represión*, que se corresponde con el desarrollo del hombre animal en la lucha contra la naturaleza; y el de *sobrerrepresión*, que coincide con el desarrollo de los individuos y de los grupos civilizados en la lucha entre ellos y con el medio ambiente⁸⁶¹. Es, en este segundo nivel, donde Marcuse encuentra un factor exógeno de represión que nada tiene que ver con la presunción de escasez, sino más bien con condiciones históricas específicas y por tanto adquiridas. Por tanto, como la relación entre el grado de «producción» o autosuficiencia alcanzada y el grado de «represión» ejercido se relacionan, no es lógico que las opulentas sociedades de los años sesenta sigan funcionando como aquellos primitivos estadios civilizatorios donde la presunción de escasez obligaba a los individuos a dedicar la mayor parte de su tiempo al trabajo. Este es pues el argumento que sirve a Marcuse para desenmascarar la existencia de un excedente de represión. Y es bajo esta luz que debe ser enfocado el estilo de vida hippie o comunal, que vino a «desembarazarse del excedente de represión»⁸⁶² y a cobrarse, directamente en tiempo robado al trabajo, los beneficio del Estado de Bienestar. Como cuenta Keith Melville en su introducción a *Las comunas en la contracultura*, las contradicciones inherentes al sistema se hacen sentir por su propio peso: «En lugar de trabajar lo necesario para poseer las cosas que necesitamos para nuestra felicidad, trabajamos y trabajamos para acumular. El consumo compulsivo refuerza la necesidad de trabajar»⁸⁶³. De hecho, nuestro consumo es el carburante de la transformación económica en curso, por la que nos congratulamos sin ver el impacto total, como tampoco vemos que esas tecnocracias que se presentan como un estadio civilizatorio casi perfecto, en el que amplias facetas de la vida pueden ser racionalizadas gracias a la técnica, en realidad es como un gran aparato en el

⁸⁶⁰ La traducción al castellano de todas las citas en catalán de esta obra es mía.

⁸⁶¹ Marcuse utiliza una terminología freudiana y llama «filogenético-biológico» al primer nivel y «sociológico» al segundo. Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁶² «Cuando yo llegué a California [...], me encontré con un montón de jóvenes que no se sabía de qué vivían, pero que estaban todo el día por allí, paseándose, charlando, tomando el sol, tocando la guitarra, cantando, y eso un día y otro día y otro día, sin fin... ¿Qué habían hecho estos? Pues estos habían optado por desembarazarse del excedente de represión [...]». RACIONERO, Luis (2008). «¿Dónde fueron las flores?», en el sitio internet <http://www.march.es/conferencias/antiores/index.aspx?bo=Luis%20Racionero&l=1>, min 15.

⁸⁶³ De «Introducción: La utilización de la utopía», en Melville, Keith, *Las comunas en la contracultura*, traducción de Rolando Hanglin, Kairós, Barcelona, 1972, p. 17.

que los seres humanos son sólo piezas que deben encajar para que el todo funcione correctamente. Todo lo contrario de lo que sucede en *La isla* de Aldous Huxley, que constituye un buen ejemplo de un estadio civilizatorio superior que ha sabido adaptar la economía y la tecnología a los seres humanos, donde se dan además el cooperativismo y la imposibilidad de que allí alguien pueda enriquecerse cinco veces más que el común. Volviendo a Melville, «la contradicción más elocuente de todas» sería la siguiente: «tras haber conseguido finalmente la abundancia que soñaron los hombres de todos los tiempos, descubrimos que este sistema, capaz de satisfacer con tanta eficacia nuestras necesidades materiales, es fundamentalmente contrario a muchas de nuestras más profundas necesidades humanas»⁸⁶⁴. Es, pues, desde aquí, desde donde surge la necesidad de creación de una nueva comunidad en el seno de la contracultura: «“Nuestro propósito es abolir el sistema (llámenlo capitalismo, gran parrilla de hamburguesas, Babilonia, máquina de la codicia o “haz-tu-trabajo-y-calla”) y aprender a vivir cooperativa, inteligente, graciosamente (llámenlo anarquismo, nueva conciencia, era de Acuario, comunismo o cualquier otra cosa)”»⁸⁶⁵. Ciertamente, esta dificultad para referirse a la filiación de la experiencia, par de aquella otra por la que se resiste a ser nombrado el poder, es algo inherente a la experiencia de la vida en comunidad, pues «no existe un modelo único de comunidad»⁸⁶⁶ más allá de una serie de «creencias ampliamente compartidas sobre las funciones que debe servir una comunidad y sobre esta última en tanto que contexto desalienante» con el que el «hombre primitivo jamás tuvo que enfrentarse»⁸⁶⁷. De ahí que el movimiento comunal, que no es específico de los años sesenta⁸⁶⁸, mucho tenga que ver con la necesidad de experimentar todos aquellos aspectos residuales de la naturaleza humana que se han perdido con el avance civilizatorio. Sin duda alguna, este

⁸⁶⁴ MELVILLE, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶⁵ Citado en MELVILLE. *Ibid.*

⁸⁶⁶ MELVILLE, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶⁸ Según Melville: «En el siglo pasado, grupos como las comunas de Paraguay y las colectividades obreras de Francia, y después de la Primera Guerra Mundial las comunas inglesas, han reflejado un fenómeno común, aunque intermitente, del panorama social». A sus ojos, no obstante, lo más significativo del movimiento comunal contracultural es el influjo que ejerce sobre los más jóvenes y su masividad: «Haciendo a un lado los grupos comunales americanos constituyen fragmentos de otros ideales y otras épocas, como los Hutterides de Dakota del Norte, no había más de media docena de comunas en este país hasta 1965. Desde entonces han florecido como los bares de la cadena Howard Johnson». *Ibid.*, p. 24 y 25. Ver, sobre la relación de la utopía americana con las comunas, “América es una utopía”, MELVILLE *op. cit.*, pp. 35-51.

es el *ethos* propio que anima las comunas rurales, pero como ya se ha señalado no existe una única forma de experiencia.

Acaso una de las más elementales formas de experiencia, pero no por ello menos elocuente, encontrada en el archivo español, es aquella formulada bajo la forma de ficción en *Una comuna en Madrid*. El protagonista de esta novela publicada en 1976 por José Luis Martín Vigil no es sino el choque generacional producido entre padres e hijos, el cual lleva a estos últimos (algunos menores de edad al inicio de la novela) a establecerse en comunidad. En el momento en que esto ocurre, todos los comuneros a excepción de Quico, su líder, cuyo padre no por casualidad es catedrático de sociología, han roto los lazos familiares; de ahí que don Francisco le pida a su alumno más aventajado, uno de esos «curas de hoy»⁸⁶⁹ que ya no llevan sotana interesado por la sociología juvenil, que, también a los efectos de una posible mediación, se aproxime a la experiencia. Consentida su presencia de treinta y nueve años tras las objeciones de rigor, por él sabemos de los porqués de la diáspora, casi nunca ostentosos en materia ideológica: Marga y Alejo, tras ser descubiertos en la cama de los padres de ella, se niegan a «formalizar la situación, a arreglar los papeles, a someterse a fórmulas, a entrar por el aro»⁸⁷⁰, y de paso mantienen relaciones sexuales regulares sin preocuparse por el dónde a expensas de unos padres —los de Marga— «de pueblo», «de derechas», «conservadores», «creyentes» «cumplidores», «esclavos del qué dirán»⁸⁷¹; Rogelio, obsesionado por el sexo, antes de convertir la habitación compartida con Lola en «la polvera», había tenido que sufrir la hebilla de su padre en el cuerpo, un austero militar para el cual el hogar no es sino una prolongación del cuartel que espera que su hijo siga sus pasos; y Paolo, entre otros, snob y decadente, tiene dudas acerca de su (homo)sexualidad y no acepta el posible rechazo de su padre ni que este le prohíba dormir fuera de casa. En realidad, *Una comuna en Madrid* nos desvela las conquistas que albergan esos pisos de estudi-antes de hoy que tantos padres pagan sin rechistar, y lo que pasaba antes —en una época en la que fácilmente ya no se alcanza a comprender cómo eran las relaciones entre padres e hijos— cuando los hijos modificaban implacables «los proyectos largo tiempo acariciados por sus progenitores»⁸⁷². Por tanto, como dice Quico, el problema es

⁸⁶⁹ MARTÍN VIGIL, José Luis, *Una comuna en Madrid*, Planeta, Barcelona, 1986, p. 175.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 69.

princi-palmente de estos últimos: «No somos nosotros los que rompemos con la familia [...] sino la familia la que rompe con nosotros. La comuna no está concebida contra la familia, igual que tampoco lo está el matrimonio de los hijos, a pesar del “dejará a su padre y a su madre”». Así pues, la comuna es solo una alternativa a la familia, como lo es el matrimonio, y sin embargo —sigue Quico—, «la familia, que encaja a la perfección que un hijo o una hija se larguen para casarse, no admite que los mismos se vayan para realizarse en la comuna»⁸⁷³. No se trata ahora de oponer una opción a la otra. Como alternativa a la familia, la comuna es una opción revolucionaria consciente de sí misma y que se sabe línea de fuga. En *De qué van las comunas*, de Pepe Ribas, un fragmento nos habla en particular de esta autoconciencia que reconoce su poder por lo que representa la familia:

La Familia es la organización que el Estado necesita para reproducirse en cada uno de nosotros y crearnos la necesidad de dependencia y el miedo a autoorganizarnos, a ser protagonistas sin ningún tipo de delegación. La dependencia objetiva del niño del cuidado paterno, especialmente de la madre, provoca una actitud dependiente hacia la realidad e inculca una necesidad pasiva (dependiente) de ser amado, que marcará todas las relaciones posteriores. Esta vulnerabilidad psicológica revertirá en la sumisión a la autoridad social y al principio de la realidad tal como Freud lo concibió. La Familia es el núcleo de toda organización social, o al menos hasta hoy ha sido así. Por ejemplo, toda la sexualidad humana, la adulta, está restringida por las reglas destinadas a mantener la institución familiar, por tanto se subordina el placer al mantenimiento de una institución social autoritaria. El Padre y la Madre son seres “reprimidos”, “neuróticos”, “Autoritarios”, “Sumisos”. Su desarrollo sexual se abortó en la infancia y no pueden permitir la libertad de sus hijos ya que con ella desaparecería su justificación. Han de abortar para poder seguir viviendo en su estado de larva. La sexualidad normal adulta es una restricción antinatural de las potencialidades eróticas del cuerpo humano⁸⁷⁴.

Los tentáculos del poder se descuelgan por esta institución que sirve al Estado para reproducirse, pues afirmamos con Deleuze y Guattari que la catexis familiar es subsidiaria de la catexis social; por eso el «Padre y la Madre son seres “reprimidos”, “neuróticos”, “Autoritarios”, “Sumisos”». Además de condicionar las catexis del deseo mediante la restricción de «toda la sexualidad humana», que se ve así reducida a su mínima expresión, «La Familia», como «núcleo de toda organización social», contribuye a la «*organización de las génesis*». La tercera de las relaciones de fuerzas que a partir de la disciplina ejercida sobre los cuerpos Foucault estudia en *Vigilar y castigar* consiste en organizar la vida para que pueda ser extraída de ella el mayor provecho, dividiendo «el ciclo vital en segmentos,

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁷⁴ RIBAS, Pepe, *De qué van las comunas*, La Piqueta, Madrid, 1980 [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/llanto-por-una-generacion-maldita>]

sucesivos o paralelos», disponiéndolo en diferentes estadios separados entre ellos mediante pruebas graduales por las que el individuo será calificado según haya recorrido la serie (lustro, bienio, año, semestre, etc.) en lo que es una auténtica «fiscalización de la duración» de los ciclos temporales de la vida⁸⁷⁵. Un lustro dedicado a la carrera con feliz noviazgo, la familia que acompaña al altar, el piso familiar que licita el sexo para que los mecanismos del poder sigan reproduciéndose «en cada uno de nosotros»; por este orden y a pesar de que se tenga dinero suficiente para emanciparse, como argumenta Alejo, de tan solo diecinueve años, cuando Marga le dice que sus padres querrían noviazgo hasta que acabe la carrera⁸⁷⁶. Tras pasar revista a una serie de tópicos (entre los que no falta la colectivización del dinero, el de los trabajadores de banca —caso de Alejo— que, por tener «el trabajo más opresor, más metido en el establishment, eran luego los que querían imponer planteamientos más radicales a la comuna»⁸⁷⁷, o el de aquellos que —caso de Lola—, no soportando «la suciedad limpian para los “hipócritas” que encuentran motivos existenciales-antiburgueses del tipo: “la suciedad es liberatoria” o “a mí ya me va bien así”» y acaban por asumir «el papel de “padres y madres” de los demás»⁸⁷⁸), la novela cae en uno último: irse a tomar unos vinos padres e hijos tras un simposio en el que queda patente el amor que se profesan unos y otros. «Ahora se trata —afirma Raúl— de ver si ese amor que les liga, que todos los presentes han ido reconociendo por su turno, es lo bastante fuerte como para que la cadena rota, cada una de las cinco, vuelva a soldarse por el eslabón correspondiente. Solo eso»⁸⁷⁹.

Como afirma Miguel Gallardo (dibujante), para un chaval venido de provincias escoger uno de aquellos pisos frente a la clásica residencia de estudiantes significaba la entrada en el *underground*: «Entrar en estos pisos que de pronto se hacían cosas que yo no había visto nunca ni sabía que se pudieran hacer ni que se hacía siquiera»⁸⁸⁰. Pero la experiencia de las comunas urbanas no se agota en los pisos de estudiantes. Junto a estas, están también las comunas formadas entorno a las inquietudes artísticas de sus miembros, pisos grandes por lo general

⁸⁷⁵ Véase “Los cuerpos dóciles”, en Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, pp. 157-199.

⁸⁷⁶ Ver MARTÍN VIGIL, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁷⁷ RIBAS [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/la-comuna-de-horta>]

⁸⁷⁸ RIBAS [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/apuntes-comuneros-la-comuna-armada-como-alternativa>]

⁸⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 330 y 331.

⁸⁸⁰ *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, min. 10:40.

que la gente se partía y que eran vividos desde una especie de «nomadismo» que permitía siempre ir ampliando el círculo, si bien es cierto que había cierta cohesión, pues daba la impresión de que todo el mundo se conocía⁸⁸¹. «Las historietas que hacíamos, los tebeos —afirma José Miguel González (Onliyú, guionista)—, lo hacíamos muy en comandita. Y entonces uno lo hicimos en Ibiza, otro [...] en una casa que nos prestaron por el Borne. Nos juntábamos allí quince o veinte [...] y claro que salían cosas»⁸⁸². Acaso una de las comunas más recordadas de este tipo sea aquella fundada en un piso de la calle comercio por Miguel Farriol y Nazario: «Decidimos alquilarlo y convertirlo en guarida de dibujantes underground»⁸⁸³, nos cuenta este último. Tras la publicación de *El Rrollo enmascarado*, sus miembros empezaban a ser conocidos como «el grupo El Rrollo». Pero para Nazario el término «“comuna”» como el de «“artistas underground”» eran solo clichés de la época:

Algunos decidieron llamar a aquello «comuna», porque vivíamos allí revueltos, pagando entre todos el alquiler y manteniendo la casa abierta a todo tipo de visitas y colgados ambulantes. A nosotros nos llamarían «artistas del underground» por el estilo de dibujos que realizábamos. La utilización del ambos términos estaban de moda y los medios no paraban de hablar de las comunas hippies de California y del movimiento underground americano⁸⁸⁴.

Precisamente, para arrojar algo de luz sobre este tema, Pau Malvido publicaría en 1970 un artículo titulado “Comunas de carne y hueso” en *Star* que arranca del siguiente modo: «Digo carne y hueso porque las comunas parecen fantasmas cuando aparecen en revistas y anuncios. Es frecuente leer el típico mensaje del “tío perdido en esta mierda de sociedad” que busca “comuna fraterna” y otros milagros»⁸⁸⁵. Tras algunos años de experiencias comuneras, Malvido se dispone a arrojar algo de luz sobre este tema hablando de sus problemas, pues es «muy frecuente oír “todo va de puta madre, nos entendemos muy bien” en medio de sonrisas dedicadas al auditorio, o bien “ya se sabe, vivir con más gente

⁸⁸¹ Lo afirma Marta Sentís (fotógrafa). Ver *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, min. 11:30-11:50.

⁸⁸² *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, min. 11:56-12:15.

⁸⁸³ NAZARIO, 2016, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, pp. 32 y 33.

⁸⁸⁵ MALVIDO, *op. cit.*, p. 69. Malvido se refiriere aquí a ciertos aullidos ginsbergianos que clamaban por escapar de esta organización del tiempo especialmente aburrida, y que gracias a las publicaciones sinérgicas como las del primer *Ajoblanco* habían empezado a escucharse en la noche cerril española: «SOMOS TRES AMIGOS que estamos hasta la maza de esta vida represiva, monótona y aburrida en la que estamos sumergidos. Queremos información sobre alguna comuna que nos quiera acoger que sea preferentemente rural (agrícola o ganadera) en el noroeste de España».

es un lío inmenso, nadie se aclara, no hay nada que hacer”»⁸⁸⁶. Después de desechar un tipo de experiencias muy concretas —la de las comunas ricas, que no pueden compararse con las de los jóvenes porque a sus miembros les sobran madurez y recursos—, Malvido se centra en la que parece ser la experiencia mayoritaria: «Lo más frecuente es que gente joven sin trabajo fijo (y muchas veces ni tan siquiera eventual) se largue de su casa paterna, harta del muermo familiar y de la perspectiva que les espera, y se agrupe casi por necesidad, juntando la poca plata que tiene para poder alquilar un piso en el que vive más o menos apretadilla»⁸⁸⁷. El hecho de compartir al que apuntan las palabras de Malvido, en una época en la que el consumismo no existía, y menos para la gente joven, es una de las experiencias clave de la vida en comuna que en los mejores casos atraviesa las fronteras de la comuna bajo la forma de un sentir generalizado —«si yo tengo algo es para compartir»⁸⁸⁸— que llegaría a estructurar por efecto de contagio a la entera sociedad. Es aquí donde reside el valor del experimento, en esa especie de caja común que convierte la comuna en laboratorio del vivir para que vivir sea, sobre todo, otro tipo de experiencia. Sin embargo, que esta salga bien, no siempre es tarea fácil, pues como afirma Malvido la «inercia familiar» que conduce a pensar que las cosas se harán solas es una costumbre demasiado extendida, y así el orden o la limpieza, sobre todo en el caso de los varones, se presentan como un asunto menor de la vida cotidiana en contraste con los grandes proyectos, cuando es sabido que: «Todos esos “detalles” no son en realidad detalles, son cosas de primera importancia, es lo primero que debe aprender una comuna. Además, si esto falla, a parte de lo que significa a nivel personal para cada uno, inevitablemente se producirán problemas colectivos»⁸⁸⁹.

En este sentido, toma especial relieve el tema de la alimentación: una de las opciones barajadas solía ser «bocadillo colectivo en el bar», como cuenta Nazario (cuya alimentación dependía del bar Rodri, de fiestorros gastronómicos los domingos —«cuando los padres de Eric cerraban el bar que tenían junto al mercado de Santa Catalina y se marchaban a un chalet de la Floresta»— y de las inauguraciones de aquella Galería Maeght, donde siempre conseguía abrirse paso

⁸⁸⁶ MALVIDO, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁸⁸ Javier Mariscal (dibujante). *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, min. 15:20.

⁸⁸⁹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 72.

al grito de «“Neeenas, para nosotras todo el año es carnaval!”»⁸⁹⁰); la otra, la más peligrosa según Malvido, porque demuestra que no se está preparado para vivir con independencia, ir a comer a «casa de los papis»⁸⁹¹. El problema es que la sociedad no prepara al individuo para ser autosuficiente y por ello muchos se marchan a vivir en comunidad sin experimentar primero lo que es estar solo:

En algunas tribus «salvajes», cuando los jóvenes llegan a cierta edad se les prepara para la vida en la selva y se les abandona en medio de ella para que aprendan a sobrevivir. Cuando regresan son considerados aptos para la vida comunitaria. En nuestra sociedad nadie nos prepara para nada. La familia nos protege y nos da consejos útiles, la enseñanza más bien procura que la gente pierda su capacidad de aprender. No estaría mal pensar en un aprendizaje adecuado, luego soltar al jovencito en medio de la selva urbana (la jungla de asfalto), dejar que viva por sí mismo una temporadita (que busque piso, que se haga la comida, etc.) y luego que pase a formar parte de una comuna. Para estar junto hace falta saber estar solo. Una persona que haya vivido personalmente todos los problemas básicos de una ciudad está en condiciones de apechugar y entender la parte de responsabilidad que le toca en una comuna⁸⁹².

Otro de los problemas de las comunas sin proyecto o sin chispa para llevarlo es la pasividad, sin duda una imán para los «“colgaos”, elementos rebotados de otras comunas, yonquis que buscan un techo, tíos perdidos, tíos nuevos recién llegados, gente solitaria tras una crisis sentimental»⁸⁹³. De ellos se previenen en el siguiente anuncio: «SOMOS UNA COMUNA de 5 personas, tres chicas y dos chicos. Hace año y medio que vivimos en una masía a 50 km. de Barcelona. Buscamos nuevos miembros: fantasmas no, personas reales! (cfr. Castaneda). Apalancados profesionales abstenerse; que tengan un medio de vida»⁸⁹⁴. Queda claro, por tanto, que esta clase de individuos más bien indeseables forman parte de la experiencia comunitaria, pero a ojos de Malvido el problema no está en ellos sino en las comunas que los admiten sin ser lo suficientemente activas como para asimilarlos con su actividad cotidiana, y es que de este tipo de comunas los elementos pasivos suelen precisamente huir; de modo que a menor número de comunas activas —esto es, de comunas que funcionen bien— mayor el número de «“colgaos”».

Siempre desde dentro de la experiencia comunal, cuando las cosas se tuercen, Malvido diferencia dos posturas: por un lado, la adoptada por aquellos que, de tan «“raros”», se diría que nada tienen que ver con la sociedad, y es por

⁸⁹⁰ NAZARIO, 2016, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁹¹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 73.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁹⁴ RIBAS [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/aqui-y-ahora-espana>].

ello, porque se perciben como «incontaminados» por esa misma sociedad que en realidad también los estructura, que si algo sale mal se culpan a sí mismos; por otro, la adoptada por aquellos que de forma determinista culpan de todos sus fracasos a la sociedad —incluso de antemano— independientemente del campo de la vida cotidiana en que estos se produzcan⁸⁹⁵. Después están los «nuevos “hippies-intelectualizados” que todo lo saben, todo lo discuten, se pasan los días sincerándose, analizando las causas internas y externas...» y que «de tan racionales, de tan ideológicamente correctos, llegan a extremos de auténtica crueldad con los demás y consigo mismos»⁸⁹⁶. Un ejemplo de esto último, por ejemplo, se aprecia en los celos, cuya existencia el «“hippie-intelectualizado”» en cuestión tratará a toda costa de negar, cuando sabemos por testimonios de la época que la superación de los mismos, como las orgías en comunidad, forman más bien parte del mito contracultural⁸⁹⁷. Por tanto, con la necesidad de ruptura entra en juego también la responsabilidad: el *conócete a ti mismo* que debe servir para que cada cual progrese a su ritmo.

Dentro de lo que son las comunas urbanas, la primera de la que se tiene noticia en Barcelona es la de Horta, que empieza en 1970, en los restos de una masía algo alejada. Afirma Ribas en *De qué van las comunas* que los protagonistas del experimento «fueron casi exclusivamente hijos de la burguesía profundamente descontentos con su modo de vida tradicional, hartos de la universidad y del sistema capitalista, hartos de teorías revolucionarias que nunca se llegan a plasmar en la práctica»⁸⁹⁸. Los protagonistas de la experiencia más duradera (1974-1976) se conocieron en la mili y cuentan que los «primeros meses, los espontáneos [...] fueron un auténtico chorro de creatividad, iniciativa y buen rollo. Todo era de todos, de pronto te encontrabas que cada día podías cambiar de ropa. Ibas a los baúles y te ponías lo que te apetecía, según el humor y la hora»⁸⁹⁹. Tam-

⁸⁹⁵ Ver MALVIDO, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁹⁶ MALVIDO, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹⁷ Lo afirma respectivamente Mariscal —«Tú puedes tener una relación completamente libre con esta nueva francesa que ha venido y con Lola, tu mujer valenciana fantástica, pero Lola de repente se enrolla con un arquitecto guapísimo catalán que es un hijo de punta y... ¡me cago en Dios que lo voy a matar! [...] Y luego, Dios mío, pero qué he hecho, qué hecho, qué hecho, pero si es el amor libre... Pero claro, aquí sufrías mogollón» — y Ribas —«Se ha hablado mucho de las orgías de los setenta, y las orgías de los setenta eran horribles, eh, nadie sabía lo que era el placer, había una tensión tremenda, y lo que sí que había es la sensualidad, o sea, rompías los tabús de que a un hombre no se le podía dar un beso, etc.»— en: *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, mín. 23 y 24.

⁸⁹⁸ RIBAS [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/la-comuna-de-horta>].

⁸⁹⁹ *Ibid.*

poco hubo problemas a la hora de decidir quién limpiaba o quién cocinaba, lo que tratándose de una comuna abierta —«a veces llegaron a dormir más de cuarenta personas. Te levantabas e igual tropezabas con un director de cine que te molaba y te pasabas dos días hablando con él»⁹⁰⁰—, según lo visto con Malvido, nimba el aura de una experiencia en la que el dinero, como en tantas otras, estaría siempre colectivizado. Así que el factor que empezó a hacer porosa la convivencia nada tuvo que ver con el numerario, sino con cierta organización de la vida cotidiana con la que solo se consiguió que el mal que salía por la puerta entrara nuevamente por la ventana: «¿Por qué esta necesidad siempre de reglamentar los descubrimientos? ¿Por qué este empeño en burocratizar a las personas y sellar las situaciones? Y se hicieron dos grupos, y los unos comían el coco a los otros»⁹⁰¹, reflexiona uno de los «espontaneístas» que se reunieron en la redacción de *Ajoblanco* para recordar aquella experiencia, que concluye también, entre otras cosas no solo relacionadas con la necesidad de elaborar teorías —talón de Aquiles de otras experiencias, por omisión o por excesiva atención—, por un duro golpe asestado por la policía. Pues la comuna de Horta se había convertido en un centro de subversión, esto es, en un foco de resistencia que irradiaba con fuerza en la ciudad de Barcelona y del que partían ya demasiados viajes, demasiadas experiencias, y por tanto había que acabar con ella.

Pero si la experiencia de Horta fue un punto de encuentro con respecto a las comunas urbanas para los catalanes, la experiencia de Badajoz supuso otro tanto con respecto a las comunas rurales para los madrileños. Esta experiencia mítica de la que al parecer según Ribas todo el mundo había oído hablar, y de la que llegaron a formar parte más de doscientos comuneros, alcanza su momento álgido en 1975 para prácticamente desaparecer o quedar reducida «en estado de hibernación esperando tiempos mejores»⁹⁰² a la altura de noviembre de 1977 sin que ello impida, no obstante, un efecto de contagio parejo al experimentado por la comuna de Horta. Así, grupos que pasaron por la comuna de Badajoz terminarían montando otras comunas rurales en Castilla. De nuevo, todavía en un estadio embrionario en el que unos cuantos soñaban en Madrid con la realización del proyecto, los males que la «sagrada “Teoría”» hacía salir por la puerta entraban

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² RIBAS [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/la-comuna-de-badajoz-2>]

por la ventana: «estábamos bastante problematizados por el hecho de que “en la K habría que ser muy progre”. Esto hacía retrasar algo el “goce del paraíso Komunal”, y nos hacía hablar de “preKomuna” de momento. Mientras tanto, había un “duro camino” que recorrer»⁹⁰³. Ello no impediría llevar a cabo una experiencia que tantos recuerdan exitosa, hasta que la experiencia se problematiza: por un lado, en el plano amoroso, «“adulterio parejil”, que había casi cortado la comunicación entre algún miembro del grupo»; y por otro, en el económico, en virtud de un fondo común «terriblemente represivo» que llevaría la experiencia de compartir hasta sus límites⁹⁰⁴. Y es que, como afirma Malvido: «El problema de las comunas es que casi siempre acostumbran a llegar a un límite»⁹⁰⁵.

Ahora bien, si existe en España y en el mundo un espacio mítico universal como referente de las comunas rurales y del hippismo en general, ese es Formentera; y de él nos habla Malvido en otro artículo titulado “Represión, Formentera, flipada. 1972...” que vio la luz también en *Star* en 1977. Para Malvido, Formentera es también importante porque le sirve para esbozar mejor el periplo llevado a cabo por la primera oleada contracultural barcelonesa, cuyo ciclo se corresponde con los años 1968-1972. «Los americanos y los nórdicos —nos cuenta— llegaron en plan hippie hacia el 65-66. Gente limpia, sonriente, con teorías y prácticas de una nueva salud física y mental. Tenían casas alquiladas por cuatrocientas al mes como máximo»⁹⁰⁶. Los primeros catalanes llegaron hacia 1968, en pleno apogeo «yanqui-nórdico-sonriente», y aunque no encajaron mal del todo pronto se veía que eran diferentes, sobre todo para la Guardia Civil, que empezó a exigir un registro para los habitantes de cada casa, y para los payeses, a los que se les limitó el arrendamiento a un número determinado; asimismo, si aquellos eran arrestados, se les aplicaba «una Ley de Salubridad e Higiene pública que prohibía el amontonamiento de gente en casas»⁹⁰⁷. Irónicamente, Malvido recuerda «las masas de realquilados apretujados en el barrio viejo de Barcelona, en los bloques de tres familias por piso en los barrios obreros»⁹⁰⁸. Claro que aquello era harina de otro costal. Ya en 1971, muchos de los representantes de aquella primera ola estaban en Formentera, entre ellos el cantante Pau Riba y su pareja Mercè Pastor,

⁹⁰³ *Ibíd.*

⁹⁰⁴ *Ibíd.*

⁹⁰⁵ Ver MALVIDO, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 46.

⁹⁰⁷ Ver MALVIDO, *op. cit.*, pp. 46 y 47.

⁹⁰⁸ MALVIDO, *op. cit.*, p. 47.

que «tras la obligada estancia en la playa, ascendieron a La Mola y se instalaron, como muchos otros para los que la playa resultaba una sucesión de persecuciones y huidas»⁹⁰⁹. Elocuente es el relato de Riba de aquella primera impresión: «El día que llegué por primera vez a Formentera, veo toda la plaza de Migjorn con centenares de personas despelotadas de arriba abajo. Fue...»⁹¹⁰. Por la forma que respira y gesticula, se diría que ha vuelto a dar con aquel gran balón de oxígeno. Y elocuentes son también las imágenes que en *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, lo muestran sereno y brujo, cantando y tocando la guitarra con un casquete oriental, el pelo suelto y una larga barba de chivo, antes de que el plano enfoque sus manos y a un niño que con la boca sucia parece mirar el infinito mientras su hermano pinta o colorea.

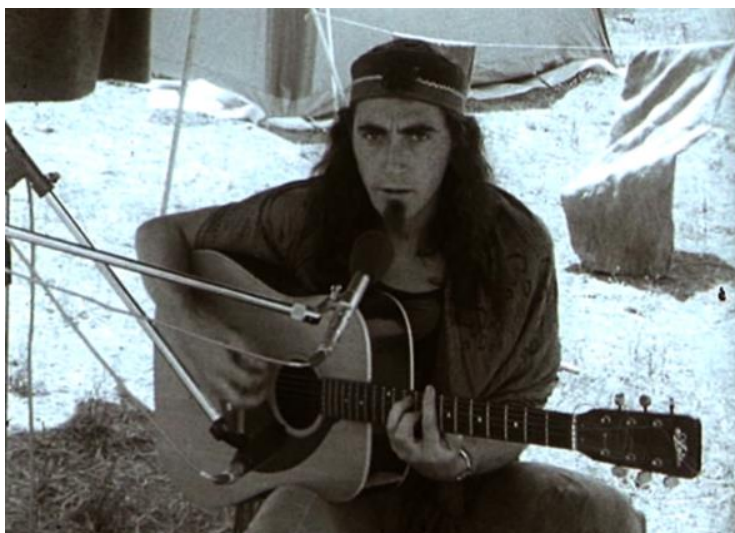


Fig. 61. Fotograma: *Barcelona era una fiesta underground, 1970-1980*.

De hecho, parir en el terreno más alejado e incontrolable de la isla a sus dos hijos (La Mola) «sin médicos ni comadronas, a la luz de las velas y con el agua de la cisterna», les valdría a aquella pareja según Malvido «cierta reputación de brujos entre los payeses que ya se habían acostumbrado a parir en las clínicas de Ibiza»⁹¹¹. Como ocurre en otras ocasiones con los textos de Malvido, los recuerdos y vivencias flotantes narrados por terceros se funden aquí con la experiencia individual:

Un servidor se fue para allá con Ana y se flipó tremendamente a los cuatro meses, en pleno eclipse de luna [...] Un amigo catalán y un escocés enloquecido se liaron. Brian, el escocés, quería matar a Quique con un hacha. Cuestión de mujer [...] U-

⁹⁰⁹ *Ibíd.*

⁹¹⁰ *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, min. 7:20.

⁹¹¹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 48.

nos trajeron a su madre, cansada de un marido opusdeísta. La agradable señora hacía chocolatas para todos y se montaba sus historias. Un viejo francés buscador de agua y vibraciones a base de péndulo le iba detrás⁹¹².

Pero, más allá de lo anecdótico, es la imbricación de la experiencia comunal individual con la colectiva de la isla lo que imprime a estas páginas su carácter. Así, la Ley de la Peligrosidad Social, que endureció el ambiente condicionando para muchos la experiencia, o ya el hecho de que el «puritanismo inicial de los hippies respecto al alcohol se acabara» favoreciendo la salida del «trip exterior»⁹¹³, son esa clase de hechos objetivos que condicionan la experiencia en general, incluso la de los payeses isleños, cuya percepción del experimento por este último aspecto empieza a cambiar: «Cuando algo no se entiende se puede desconfiar, admirar o temer. Cuando se entiende por fin se puede decir: al fin y al cabo esta gente son como los borrachos y juerguistas que cada pueblo del mundo tiene. Tanto rollo y mira lo que son»⁹¹⁴.

En los años correspondientes a este momento anticlimático (1972-1973), con la salida a la superficie del rollo, oleadas de ibéricos de todo pelaje y condición habrían de llegar a la isla, entre ellos, Antonio Escohotado. En un capítulo de sus memorias, *Mi Ibiza privada*, titulado no por casualidad “El bautizo de fuego”, Escohotado nos cuenta:

Llegué con mi primogénito a Valencia en un flamante R-12 casi recién comprado al atardecer del 31 de diciembre de 1970, y cuando lo tuvimos metido en el transbordador aproveché para presentarle el mar, que no veía desde la primera infancia: «Aquí tienes la inmensidad sin sombras», creo haberle dicho mientras miraba desde cubierta la extensión oscura punteada por luces tenues y móviles, tan distintas del haz regular proyectado por dos faros⁹¹⁵.

Si la inmensidad del mar era una metáfora de las posibilidades de la experiencia que arrancaba, Escohotado, que planeaba reunirse con su mujer y su otro hijo una vez acomodado, mintió a su hijo en aquella ocasión —motivado por abandonar «el pijo colegio de Los Rosales» y por «la aventura de reencontrar la naturaleza»⁹¹⁶— porque la primera noche que pasaron en Can Neus fue toda una odisea que a punto estuvo de poner fin a la experiencia. Las vagas nociones geográficas, los caminos de cabras y el frío acompañan la llegada hasta aquella masía, que no tenía electricidad ni cisterna adosada, sino quinqués y pozo. Escohotado

⁹¹² *Ibíd.*

⁹¹³ *Ibíd.*, p. 49

⁹¹⁴ *Ibíd.*, p. 50.

⁹¹⁵ ESCOHOTADO, 2019, *op. cit.*, p. 47.

⁹¹⁶ *Ibíd.*

se había propuesto vivir allí del oficio ubicuo de traductor y de paso llevar a cabo la revolución familiar de la vida cotidiana. Debido a la falta de cultura objetiva del medio rural —«había pedido mi excedencia en ICO, donde llevé el servicio de Fusión y Concentración de empresas desde 1965, alternándolo con ser profesor ayudante en Derecho y Políticas»⁹¹⁷, nos dice—, en modo alguno se había preparado para la «robinsonada», «pasando por el escalón intermedio de algunos meses en una casita de campo en Ávila»⁹¹⁸, donde aprendió labores varias. Con todo, nada impidió que la fatalidad se conjurara en Can Neus aquella noche, que era además la última del año, por la chimenea defectuosa y por la entrada de una tromba de viento y agua:

Quizá me invento retrospectivamente que a ambos nos entraron ganas de usar el inexistente servicio, tras caer los primeros rayos cercanos; pero lo ulterior quedó grabado como por una cámara ultralenta, precedido por una conciencia del ridículo que cruzó como otro relámpago. Tras un lustro de funcionario, con un firmamento espiritual donde Sartre y Guevara se alternaban a título de estrellas polares, ahí me veía trocando la casaca de Robespierre por el taparrabos de Tarzán, dispuesto a celebrar el año nuevo con el austero confort reservado a gentes de la frontera. Sin embargo, la distancia entre aspiraciones y logros se abría como la boca en un bostezo, ofreciendo una película independiente del guion que, encima, ponía en peligro al chico.

Muy raro es el campesino ajeno a las proporciones debidas para plato y tiro de una chimenea; pero todo suele ir del peor modo imaginable si no atamos hasta el último cabo, y tocaba estar en la única casa chapucera aquella noche de temporal. Como un carburador desajustado, el humo se instaló en lo alto de la sala, y abrir la puerta de par en par introdujo una segunda ráfaga que nos sumió en penumbras. Recogiendo estaba los folios y calcos desperdigados, tras encender de nuevo las velas y quinqués, cuando cayó un rayo lo bastante cerca como para no sonar a trueno, sino a desgarradura del cielo y la tierra, añadiendo al humo el olor punzante del ozono.

Parecía suficiente para abandonar aquella escena fría y a la vez sofocante, en busca de algún hotel o pensión, y todavía no entiendo poque resistí la tentación. Supongo que peso la pereza de ponerse a buscar refugio una noche de temporal, ignorándolo todo sobre la isla, aunque quizá fue más fuerte la cama con sábanas nuevas que teníamos montada frente a la chimenea, y el proyecto de cena triunfal en el seno de una naturaleza domada y a la vez respetada, como la que rodea al explorador cuando monta su campamento en torno a una hoguera. El chico me tomó de la mano sin decir palabra, y puedo recordar lo siguiente como si hubiese sido ayer, porque el amor filial nos sostuvo en el trance extraño y ambiguo, a él sacando arrestos de la confianza en su viejo, y a mi deseando cuidarle sin echar a perder la aventura:

—Maldita sea, ¿seguimos peleando?

—Como te parezca⁹¹⁹.

Vale la pena pasar revista a esta clase de experiencias en las que una y otra vez se produce un desfase importante entre los grandes ideales que representa

⁹¹⁷ *Ibíd.*, p. 50.

⁹¹⁸ *Ibíd.*

⁹¹⁹ *Ibíd.*, pp. 53 y 54.

«la casaca de Robespierre» y las necesidades acuciantes que apenas sí consigue cubrir «el taparrabos de Tarzán». Y es que es preferible, pese a todo, o al menos así lo fue para el espíritu que animaba las comunas rurales por considerarlo una experiencia más auténtica, estar expuesto a las inclemencias causadas por la ley de la necesidad natural en la lucha por la supervivencia, que quedar a merced de aquellas otras derivadas del segundo nivel de represión referido líneas más arriba con Marcuse.

9.5 La experiencia del mal

La experiencia del mal, identificada con el lado oscuro de la liberación, se relaciona con ese «*pasado* subhistórico e incluso subhumano»⁹²⁰ del que nos ha hablado Freud, y por tanto con las perversiones, que, nos guste o no, se convierten en la compañera indeseable de la imaginación que también acuden a la toma del poder cuando aquella es convocada. Más allá de la sexualidad, las perversiones se relacionan con la fantasía y vehiculan imágenes íntegras de libertad y de satisfacción, por lo que siempre tenderán a ser vistas como «*fleurs du mal*»⁹²¹. Podría afirmarse que la propuesta de escritura de Leopoldo María Panero, sobre todo a partir de *Narciso en el acorde último de las flautas*, se dedica precisamente a dar rienda suelta a esta clase de pulsiones con las que Eros y Tánatos se funden el uno en el otro, en lo que es una estética irrepetible en la poesía española del siglo XX. Pero la poesía de Panero no se precipita al espacio abisal así sin más, sino paso a paso, con una coherencia abrumadora que, como ya se vio en otro lugar, arranca desde *Carnaby*; si bien es en Teoría, en concreto en «Pasadizo secreto», donde se dibuja mediante «el *kitsch* de lo tenebroso» el espacio ominoso en base a la repetición de una serie de estilemas —«Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad nueve buitres nieve/buitres castillos (murciélagos) os»⁹²²—, cuando se da otro

⁹²⁰ En efecto, nos dice Marcuse que la liberación de la represión sólo es para Freud «una cuestión propia del inconsciente, del *pasado* subhistórico e incluso subhumano, de los procesos biológicos y mentales primarios; en consecuencia, la idea de un principio de realidad no-represivo es una cuestión de regresión». MARCUSE, *op. cit.*, p. 153.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 65.

⁹²² BLESA, Túa, *LMP Poesía completa (1970-2000)*, Visor, Madrid, 2013, p. 115.

paso importante en dirección a la destrucción perfilándose ya esa atmósfera tan concreta que tiñe de oscuridad la poesía paneriana. Como afirma Rubén Marín:

la “bien planeada oscuridad de Panero” en sus libros de los 70 y 80 tiene mucho de puesta en escena que juega con los clichés del *dark romanticism*, de manera análoga a como lo harían contemporáneos suyos como Diamanda Galás, que empleaba en sus actuaciones elementos de misa negra, blasfemia y vampirismo, o Joel-Peter Witkin al fotografiar cadáveres, hermafroditas o mutilados en densas composiciones barrocas. El *kitsch* de lo tenebroso, de lo grotesco, es tan solo un elemento más de una compleja red de referencias que trazan una denuncia al sistema cultural: el individuo físicamente monstruoso en Witkin, el enfermo de sida en Galás y el demente en Panero como *pharmakoi*, chivos expiatorios de la cultura occidental, expulsados del ámbito de la representación⁹²³.

La «“bien planeada oscuridad de Panero”» se aprecia ya en *El desencanto* (1976), el largometraje de Jaime Chávarri en el que el poeta solo aceptó participar —al menos hasta la mitad del rodaje, que duró año y medio, momento en el que colaboró ya como un Panero más— a condición de ser grabado en el cementerio de Astorga. Y de ahí la secuencia que hubo que montar en paralelo, con las voces de su madre y sus hermanos de fondo, mientras pasea triste y cabizbajo, enlutado en un abrigo negro. En cualquier caso, es sin duda con *Narciso* que el exceso, esa pulsión infinita de experimentarlo todo, también lo más abyecto, más allá del «*kitsch* de lo tenebroso» se hace patente en la obra de Leopoldo María Panero para cerrar el bucle de la transgresión moderna iniciada por Sade. Desde entonces, la poesía paneriana reina en buena medida en los límites de «lo imposible», que es como afirma Panero en *Sade o la imposibilidad*, «lo que no se deja determinar por la razón social, lo que no se inscribe en el marco de una sociedad, de un sistema de relaciones humanas: lo que cualquier estructura social necesita prohibir para mantenerse»⁹²⁴. Y desde ese espacio discursivo de la transgresión y la depravación la voz de Panero nos habla de los placeres de la tortura y el asesinato [...], del tabú del incesto, pero reduplicando los horrores, porque en la línea del exceso antes señalada al incesto hay que sumar la necrofilia y la homosexualidad, tal y como sucede en «Glosa a un epitafio (Carta al padre)»:

De ese beso final, padre, en que
desaparezcan
de un soplo nuestra sombras, para
asidos de ese metro imposible y feroz, quedarnos
a salvo de los hombres para siempre,
solos yo y tú, mi amada,

⁹²³ Martín, Rubén, “Terror, kitsch y palimpsesto en la poética Leopoldo María Panero”, en *Quimera*, «Dossier: Leopoldo María Panero», núm. 372, noviembre de 2014, p.23.

⁹²⁴ PANERO, Leopoldo María, «Sade o la imposibilidad», en *Obras Selectas: Marqués de Sade*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 5.

aquí, bajo esta piedra⁹²⁵.

Habr , por tanto, en este y otros gestos máscara o artificio, pero sin duda también un deseo de sobrepasar los límites impuestos, de afirmar, como gesto de resistencia frente al poder, que no es otro que el del capitalismo avanzado, todo lo que el pacto social entre los hombres ha dejado en los márgenes por considerarlo execrable. La identidad cultural, el cuerpo, en realidad, monstruoso del estado, es el afuera del poema, línea oceánica del poder frente a la cual el yo poético fragmentado se pliega en la no-identidad.

Hay algo de ascesis invertida en este voluntarioso descenso a los infiernos que recuerda las prácticas del Accionismo Vienés, una de las vanguardias más inquietantes de la modernidad, que mediante una exploración de los límites de lo posible a partir de la violencia, de lo abyecto y de la trasgresión exacerbada, tiende una sonda a ese lado oscuro ya advertido por Freud, en que el principio del placer es entronizado y la bestialidad dionisi ca liberada. Esto significaba sobrepasar los límites, cerrar el bucle de la trasgresión moderna iniciada por Sade, arrancar la máscara de lo humano para ver tras ella un vacío sin fondo y saltar, pero no para caer en la libertad, sino «en la zona de la abyección, de la no-identidad, de la animalidad»⁹²⁶. Por eso el Accionismo Vienés es *ello* puro en un sentido liberador, catártico, pero también el grito nihilista que regresa del más allá de la identidad para adherirse a la no-identidad uno mismo o el otro poco importa, ya que ambas tendencias son en realidad movidas por un mismo resorte instintual⁹²⁷.

También en la propuesta de escritura paneriana se encuentra ese sentido liberador, catárquico, por el que el poema deviene «arma cargada de futuro». La poesía paneriana, en tanto que posible, es una herida en el cuerpo social. Como el cuerpo del accionista, es el lugar donde se desarrolla el psicodrama, donde a través de la herida, que es también el poema, se encuentran, en lo que debe ser entendido como una relación especular, el cuerpo social que busca suprimir la

⁹²⁵ BLESAs, 2013, *op. cit.*, pp. 152 y 153.

⁹²⁶ Ver SOLANS, Piedad, *El accionismo vienés*, Nerea, Donostia, 2000, pp. 30 y 13.

⁹²⁷ Claro que para algunos se trata, simplemente, de una barbarie: «So capa de acciones artísticas, Nitsch, Muehl o Schwarzkogler organizaron masacres de animales en público; ante un público de cretinos arrancaron y descuartizaron órganos y vísceras, hundieron las manos en la carne y la sangre, llevaron el sufrimiento de animales inocentes hasta sus últimos límites, mientras una comparsa fotografiaba o filmaba la carnicería para exponer los documentos obtenidos en una galería de arte» HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 116.

animalidad y acepta la invasión y tortura que los sistemas y máquinas ejercen sobre él; y el cuerpo-víctima que al rasgarse, al escribir, rasga también el principio de realidad en lo que es, acaso, el último gesto de resistencia. Este movimiento, que parte del *fluxus*, *happening* y *body-art*, debe ser entendido a partir de una Austria consumida por su germanofilia culpable y en el contexto de la liberación sexual, cuando el cuerpo, como significante, aparecía revestido de múltiples significaciones. Aunque no mantiene una relación explícita con el punk, participa de la misma angustia que en los años setenta llevó a grupos de artistas precursores del punk londinense a experimentar con el cuerpo y sus fluidos. Sacrificios rituales de animales vivos y automutilaciones son algunas de las formas mediante las cuales la destrucción se manifiesta como parte fundamental de una obra de arte en la que el cuerpo es el lienzo, la sangre la pintura y la herida el punto de encuentro entre actor y espectador⁹²⁸. En España, el Accionismo vienés da con su

correlato en las performances de finales de los años setenta de Jordi Benito:



Fig. 62. Benito en plena acción, con el animal eviscerado colgado hacia abajo.

Primer dia, entra una vaca, al mig de l'espai; coberts amb roba blanca, una parella fa l'amor damunt d'una taca de sang vermella; lligat al sostre cap per avall per una cama, l'artista; deslligat, Benito salta damunt la vaca i s'estiren en el bassal de sang. *Segon dia*, entra una vaca damunt el mateix terra de la primera sessió, un oficiant (García Sevilla) i Benito estripen llençols blancs que nuen; mulla la vaca, mentre García Sevilla li estripa la granota pel cul amb una falç; amb la tira de llençols convertits en corda, lliguen al vaca a un extrem i Benito per l'altre; units, pel coll, ballen per l'espai; amb una peanya, esquilen al zero els cabells; el reguen amb una mànega d'aigua i el despullen; li lliguen un fusell a l'esquena, pel coll i les natges; el treuen fora amb els braços amb creu. *Tercer dia*, com a cada sessió entren la vaca; la reguen amb aigua; mullen una massa de serradures damunt la taula on, a la sessió anterior, hi havia estirat Benito, que ara hi salta pel

damunt fent voltes de resistència; els matadors maten la vaca amb un cop precís al cap i es dessagna; pengem l'animal cap per avall i Benito, a sota, és banyat fins a l'ofec per la sang calenta que li cau damunt la cara⁹²⁹.

Quien observa este tipo de prácticas, el cuerpo y sus fluidos como material de trabajo, acepta un estado angustioso relacionado con la contingencia del mal y con la exaltación de «lo imposible». Con el Accionismo Vienés, el cuerpo es el resultado de una acción artificial a cuya identidad cabe oponer la no-identidad de

⁹²⁸ Ver SOLANS, *op. cit.*, pp. 19.

⁹²⁹ «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», Exposición del MACBA, Barcelona, 2016.

un rostro no trabajado por la cultura, aunque ese rostro sea monstruoso por llevar grabado en la frente el estigma de su supresión. En el siguiente diagrama, pueden ser apreciados los elementos interactuantes y su relación especular con el poder:

NO-IDENTIDAD barbarie	CUERPO DEL ACCIONISTA <	< HERIDA >	CUERPO DEL ESTADO >	IDENTIDAD cultura
--------------------------	-------------------------------	------------	---------------------------	----------------------

Como se aprecia, la herida es el centro, y el artista moderno que se la inflige y tolera el dolor buscando liberar lo dionisiaco en un mundo apolíneo hasta la deformidad, lo hace empujado por una conciencia dramática que hace de él un artista todavía romántico. Pero ¿acaso no responde también a esta lógica la poesía de Leopoldo María Panero? Así, el poema-herida es el punto de encuentro entre el poeta-actor y el espectador por el que la identidad se diluye frente a la visión abyecta⁹³⁰. Nos dice Solans: «los accionistas vieneses son los últimos románticos y los últimos modernos. Su vitalidad es agónica. Más que una lucha revolucionaria contra el poder [...] es la terrible convulsión de una agonía que fue, también, la agonía del sujeto moderno»⁹³¹. Esta agonía es la consecuencia de la construcción de una identidad, la identidad del sujeto moderno en el espejo que la herida rompe para rubricar así, con violencia y desesperación, el fracaso del ciclo revolucionario del romanticismo y la modernidad, que se debe en buena medida al hecho de que el arte no haya podido sustraerse a la lógica mercantilizante del capitalismo. Por tanto, la muerte experimentada por el sujeto, tal como se aprecia en «Los lobos devoran al rey muerto», encuentra su correlato en la muerte del Arte:

Porque ese rey (el yo) ha muerto, se ha dejado sucumbir para nacer de nuevo, es porque ese próximo libro, en que se realiza la ceremonia alquímica de la destilación (albedo) de la materia prima, se titula «Los lobos devoran al rey muerto». Otra interpretación —que es lo que gustas—: ese rey muerto podría ser el mismo arte, que en esto que sigue se cuestiona desde dentro⁹³².

Lo que está claro es que, tanto el Accionismo vienes como Leopoldo María Panero, que por algo ha sido considerado «el último poeta», cierran un ciclo y lo hacen, no casualmente, con violencia, con dolor, con desesperación, aspectos que también son tratados y estetizados en varias de las fotografías de Alberto García Álix que protagonizan la serie “Irreductibles” y “Dulce monstruo de juventud”.

⁹³⁰ Ver SOLANS, p. 22.

⁹³¹ SOLANS, *op. cit.*, p. 22.

⁹³² BLESA, 2013, *op. cit.*, pp. 77 y 78.

Estas tienen como protagonista la herida en cuerpos lacerados, marcados por el dolor, se entiende que como resultado de una determinada praxis vital, de una confrontación del propio artista con la realidad, según reza junto a dos de estas imágenes el título de autorretrato. Pero también podrían ser el resultado de una confrontación con el «cuerpo del Estado»:

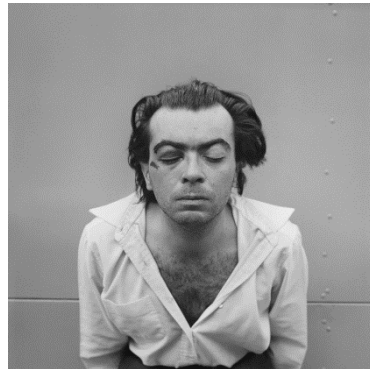


Fig. 63. De la serie "Irreducibles".



Fig. 64. Autorretrato con la mano herida 1983



Fig. 65. Autorretrato con el cuerpo herido 1981.

Mediante una exploración de «lo imposible», se asiste a una esteticización del mal, de violencia, que afirma la animalidad en un sentido liberador, catártico, cerrándose así el círculo de la moderna transgresión sadeciana. Ello se relaciona a su vez con la tradición de afirmar aquello que, mientras iban afianzándose internacionalmente los valores más afines a un «funcionalismo tecnocrático» y a un «reduccionismo racionalista del cubismo, el Bauhaus o el neoplasticismo», iba quedándose en los márgenes de la cultura oficial. Razón por la cual los artistas más creativos, como es el caso de Gauguin o de Artaud, trataron de integrar en su obra el sentido de lo numinoso, de lo irracional, a partir de culturas primitivas a

fin insuflarle un soplo de aire fresco a la cultura occidental ⁹³³. Es desde dicha tradición desde donde hay que entender la fascinación que los «*aïssawa*» ejercen sobre Eduardo Haro Ibars:

Eduardo le contó a Selim que le habían iniciado los *aïssawa*, la secta religiosa de Sidna Aïssa. Aseguraba que había logrado el estado supremo y sostenía que le partieron un hacha en la cabeza, para demostrarle que era el hacha la que se quebraba. Eduardo, como sobreviviente, relató en varias ocasiones ese terrible rito musulmán de los *aïssawa*. En todos los pueblos de Marruecos hay miembros que se reúnen cada año para celebrar un *mawsem* cerca de Mequinez. Los iniciados degüellan con los dedos a un cordero. Crowley, en uno de sus solitarios viajes, los vio practicar danzas sagradas y, excitados, herirse con hachas hasta correr la sangre sin sentir conscientemente ningún dolor. El polémico escritor y mago se refiere a la tribu como los comedores de escorpiones, porque dicen ser insensibles al daño y al veneno⁹³⁴.

Por su parte —la parte de la vida que sepulta al poema, y que contrasta con el encierro psiquiátrico de su *algo más que* compañero generacional, Leopoldo María Panero⁹³⁵—, también Haro Ibars quiso afirmarse en el mal, encarnar «la figura del mal —de Drácula— contra la sociedad burguesa»⁹³⁶. Y es que la experiencia del mal permitía, en modo alguno (des)subjetivarse, distinguirse de los demás, *épater le bourgeois*. Como afirma Fernández: «Con la maldad, Eduardo parece querer distinguirse de los demás, individualizarse. Necesita del escándalo con testigos y transgredir los límites con violencia. Está seducido por el mal, por lo oscuro, por las tinieblas. El contacto con el mal fomenta su creatividad. Eduardo vive en literatura y estimula sus fantasmas literarios»⁹³⁷. Es este mismo Eduardo, cuyo ingenio corrosivo aprecia especialmente la *Antología del humor negro* de André Breton, el mismo que, a imagen y semejanza de su ídolo, el mago Aleister Crowley (1875-1947) —poeta tremendista y excéntrico, bisexual coprofilico y consumidor de toda clase de drogas que llegó a fundar su propia secta—,

⁹³³ SUBIRATS, *op. cit.*, pp. 37 y 38. Como afirma Subirats, las vanguardias históricas habían asumido «un principio de racionalidad formal, ya a partir del cubismo, y una función racionalizadora de la cultura, muy patente en las corrientes de Stijl o del Bauhaus, completamente identificados con el desarrollo tecnológico e industrial» *Ibid.*, p. 18. Por tanto, es desde aquí desde donde deben ser interpretadas las obras de estos artistas.

⁹³⁴ FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, pp. 139 y 140

⁹³⁵ Afirma Fernández, a propósito del año 1975, que: «Aunque la relación Leopoldo María Panero es una relación intermitente, de encuentros y desencuentros, Eduardo lo evita siempre que puede. Cuando se encuentran en el Drugstore lo rehúye, porque Leopoldo estuvo enamorado de él durante la estancia carcelaria y, según Eduardo, se pone muy pesado. Probablemente existiera rivalidad literaria entre ambos, pero son dos voces poéticas distintas, con actitudes diferentes, siguen caminos divergentes en poesía. El verso de Panero es hondo, místico, elaborado. El de Haro procede de la escritura automática. Leopoldo está en alza y ya es un poeta reconocido, Eduardo empieza». FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, p. 189.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 194.

sabido que el 9 de agosto de 1969 la actriz y entonces mujer del cineasta Roman Polanski, Sharon Tate, fue asesinada en su residencia de Beverly Hills. Aunque los crímenes tuvieron lugar seis días antes del Festival de Woodstock, los asesinos no fueron arrestados hasta después. Woodstock pudo haber sido la explosión del amor y fraternidad universal propiamente idealizada de la era de Acuario, pero el 6 de diciembre de 1969, en el Altamont Speedway Free Festival, la sombra de aquellos siniestros sucesos⁹⁴⁰ ya planeaba ensombreciendo la idea de sociedad no-represiva que la contracultura propugnaba. Cuando la contracultura parecía tender a un mero hedonismo autoindulgente que por momentos la hacían parecer frívola y superficial, que de quienes tenían por mantra la paz y el amor pudieran surgir asesinos seriales —muchos miembros de La Familia de Manson lo eran— dio pábulo a una importante crisis de significados que también llegaría a España. De ello, y de sus consecuencias para la nueva ola barcelonesa, nos habla Malvido:

La familia Manson fue tomada como pretexto para desencadenar una campaña antihippie en todo el mundo. En el diario *ABC* de Madrid se denunciaba la presencia de indeseables drogadictos, violadores de menores nudistas en las playas baleáricas. Las nuevas generaciones hippies nacían en un ambiente aparentemente más abonado, más amplio, pero realmente más represivo⁹⁴¹.

Con los años, Manson se ha convertido en un símbolo de la contracultura, pues su historia niega el principio de funcionamiento de la sociedad. Su madre, Kathy Maddox, vivía desde los quince años en la calle, donde parió a su hijo y lo tuvo con ella un año antes de inscribirlo en el registro civil de Cincinnati como «“No Name Maddox”», razón por lo cual este individuo estuvo al margen desde el momento de su nacimiento, tomando luego el nombre de nadie —el hombre de turno que en un momento dado estaba con su madre— y pasando de mano en mano por conveniencia materna o de otros familiares. Al crecer, Manson sería definitivamente abandonado por su madre y entregado al ‘Order of Catholic Brothers’, una institución en la que se maltrataba a los niños bajo la consigna «“*for their own good*”»⁹⁴², y antes de su confinamiento en un centro penitenciario

⁹⁴⁰ Los mismos han sido llevados a la gran pantalla recientemente por una de las últimas películas de Tarantino, en clave cómica y vejatoria para los perpetuadores de tales crímenes. Véase TARANTINO, Quentin, *Once Upon a Time in Hollywood*, DVD, E.U.A., 2019

⁹⁴¹ MALVIDO, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴² Entre las muchas referencias de Norris destaca Alice Miller, una conocida psicoanalista que nos cuenta, en *For Your Own Good*, que aquellos padres que enseñan a sus hijos que lo que es física y emocionalmente doloroso de soportar es bueno, y se hace por su propio bien, están cometiendo actos de crueldad contra sus hijos y utilizando una pedagogía venenosa que pervierte los conceptos de lo bueno y lo malo. Esto, según Miller, hace insensible a un niño y remueve en él

toda-vía habría de pasar por la ‘Indiana School for Boys’, un correccional de menores donde sería violado y golpeado regularmente. Por todo ello, Joel Norris afirma en *Serial Killers* que la ausencia de remordimientos es algo muy común en los asesinos seriales cuando confiesan sus crímenes, y aduce las biografías de estos individuos⁹⁴³ que, desde que nacieron, fueron asesinados por todos los agentes de la vida: padres, psicólogos, educadores; toda la gente que los rodeaba, que supuestamente estaban encargados de cuidarlos y que debían de haberles inculcado la conciencia del bien y del mal, empezando por la madre, por lo que sus vidas sólo pueden ser contadas como una «heterotanatobiografía»⁹⁴⁴. Sucede entonces muy pronto a causa del sadismo de los padres, cuando entre el año y medio y los cuatro años y medio se adquiere el lenguaje, que un significativo primordial para el desarrollo posterior del sujeto no es introducido en su universo simbólico; esto es lo que Jacques Lacan llama «forclusión»⁹⁴⁵ y, de darse en un niño, es probable que en un futuro desarrolle la psicosis⁹⁴⁶. Ahora bien la vida de Charles Manson, como las de otros asesinos nacidos en los años cuarenta, dista mucho de parecerse a la de Carlos, el protagonista de *Historias del Kronen*, o a la de Patrick Bateman, el *yuppie* psicópata protagonista de *American Psycho*. Y es que todavía hay un más allá de la muerte de Fierro tras ser torturado que diferencia a Carlos de Roberto convirtiendo al protagonista de *Historias del Kronen* en un psicópata. Me refiero a la ausencia de culpa, que representa a su vez la impunidad del mal. Así, sucede con Carlos lo mismo que con Patrick Bateman: que «no hay catarsis», esto es, la redención sólo posible a través del sentimiento de culpa. De sus pasados nada sabemos, pero como nada apunta a una «heterotanatobiografía» debemos preguntarnos: ¿qué ha ocurrido entre la modernidad y la posmodernidad para que una misma patología ya no pueda ser explicada aparentemente por la misma causa?

Por otra parte, nos dice también Lacan que la «forclusión» puede darse a partir de algo totalmente opuesto al sadismo de los progenitores y como consecu-

cualquier sentimiento de ternura, empatía, intimidad o dolor. Ver NORRIS, Joel, *Serial Killers*, Anchor Books, New York, 1989, p. 165.

⁹⁴³ Los individuos de cuya biografía nos habla Norris son: Henry Lee Lucas, Carlton Gary, Bobby Joe Long, Leonard Lake y Charles Manson. Véase NORRIS, *op. cit.*, pp. 109-127, 129-136, 137-149, 151-159 y 161-173.

⁹⁴⁴ Tomo prestada la palabra y la definición de Peter Pál Pelbart, si bien él la utiliza en un contexto distinto. Ver PELBART PAL, Peter, *Filosofía de la deserción*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2009, pp. 13-14.

⁹⁴⁵ LACAN, Jacques, *El seminario: las psicosis*, Tomo III, Paidós, Buenos Aires, 2013, p. 217

⁹⁴⁶ Ver LACAN, 2013, *op. cit.*, pp. 207-226.

encia de la incapacidad de la madre para marcar un límite al placer del hijo al tratarlo como apéndice suyo⁹⁴⁷. Esto nos remite a una *imago* paterna *débil*, que contrasta con la anterior causa de «forclusión» descrita, y se encuadra en el ambiente de permisividad y pasividad casi patológica por parte de la generación adulta desde la Segunda Guerra Mundial. Pues como afirma Roszak, los adultos de la época estarían atrapados en «una postura congelada de docilidad aturrida»⁹⁴⁸, por lo que se habrían quitado a sí mismos su propia adultez, su mayoría de edad, entregando a otros su responsabilidad de tomar decisiones exigentes moralmente y de crear ideales. Roszak se refiere a una heterogeneidad de razones⁹⁴⁹ con las que vemos que, entre la «introducción del significante del padre» de los *baby boomers* y la de aquella otra generación cuyo nacimiento precede la Segunda Guerra Mundial, se habría producido un desfase significativo. Por tanto, si el concepto de «heterotanatobiografía» resulta inoperante a fin de comprender el mal, hay que volver la mirada hacia esta segunda causa de «forclusión» a la que apunta Lacan, relacionada con la remoción de ciertos límites. En realidad, se trata una vez más de sobrepasar los límites: de hacer valer nuevamente «la ley sin ley del deseo»⁹⁵⁰, de cerrar el bucle de la transgresión moderna iniciada por Sade y, con ella, el reinado de las *humanitas*, pues este flujo que desborda los límites de la representación y riega la experiencia moderna —en palabras de Foucault, «constituyéndola quizá»⁹⁵¹— esta vez es mucho más denso y viscoso que los otros y terminará por arrancar la humana máscara mostrando al animal.

⁹⁴⁷ PANERO, Leopoldo M., «Sade o la imposibilidad», en *Obras Selectas: Marqués de Sade*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 6.

⁹⁴⁸ ROSZAK, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁴⁹ Roszak se refiere a una heterogeneidad de razones: «El recuerdo del colapso económico en los años treinta, el gran cansancio y la confusión de la guerra, la dramática pero comprensible búsqueda de seguridad y distensión después de ella, el deslumbramiento de la nueva prosperidad, el intenso adormecimiento defensivo ante el terror termonuclear y el estado crónico de emergencia internacional durante los años cuarenta y cincuenta [...] Asimismo, tenemos la rapidez y oportunidad con que el totalitarismo tecnocrático se implantó y expandió en los años de guerra y al inicio de la guerra fría, imponiendo fuertes inversiones industriales en armamentos, la urgente necesidad de centralizar las decisiones y el lúgubre culto público por la ciencia». ROSZAK, *op. cit.*, p. 37. Más tarde, a propósito de los *hippies*, Roszak se pregunta quién tiene la culpa de que hayan salido unos hijos tan rebeldes y no duda en afirmar que los padres, quienes habrían dotado a sus vástagos de un «superyó anémico». *Ibid.*, p. 45.

⁹⁵⁰ FOUCAULT, Michel, 2006, *op. cit.*, p. 207.

⁹⁵¹ *Ibid.*

10

Antiedípicas

Una representación del «ímpetu antiedípico» de finales de los años sesenta, a la vez «poético y psicótico»⁹⁵² en su relación oximorónica, lo encontramos en *El desencanto*, metáfora de la realidad española capaz de cristalizar lo que estaba en juego en los últimos años transicionales, de la que ya se ha hablado en otro lugar, que nos propone «deshacer públicamente el mito de la santa y saludable familia franquista»⁹⁵³ a expensas del difunto patriarca Leopoldo Panero Torbado (poeta oficial del régimen), nada más y nada menos que exhibiendo los trapos sucios de la familia Panero para mostrar el fracaso y las miserias del franquismo desde lo más íntimo. Como señala José-Carlos Mainer y Santos Juliá en *El aprendizaje de la libertad*, de Felicidad Blanc y de sus hijos se desprendía todo el haz moral de la España de aquel tiempo, y por eso la película habría de convertirse en emblema generacional pues cada cual, a su manera, podía sentirse identificado con ella por ser algo así como una especie de «microcosmos de toda el país». Nos lo cuenta Mainer:

Felicidad Blanc, la madre, representaba la entrega que no ocultaba la frustración personal y la transigencia que no disimulaba el resentimiento; Juan Luis encarnaba la lucidez que, a la larga, se ha convertido en pasividad y autocompasión; Leopoldo María, la agresividad de una ruptura que se había trocado en insania; Michi, la adaptabilidad camaleónica del débil. Sin quererlo posiblemente, aquellos Panero, tan exhibicionistas y locuaces, tan obsesionados con su propia estirpe, resultaban ser un microcosmos de todo el país y un símbolo precoz de la necesidad, y la inevitable frustración, de un psicoanálisis nacional de urgencia⁹⁵⁴.

⁹⁵² REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁵³ DE VILLENA, Luis Antonio, *Lúcidos bordes del abismo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014, p. 8.

⁹⁵⁴ MAINER, *op. cit.*, p. 88.

También Haro Ibars opinó sobre la publicación en libro del guión del filme de Chávarri en un artículo de *Triunfo*:

“La familia Panero, no es, ni mucho menos, típica: es un organismo monstruoso, compuesto de individuos igualmente monstruosos. Y conste que no doy a este adjetivo sentido peyorativo alguno, sino todo lo contrario: entiendo como monstruo al ser que ha transgredido las supuestas leyes que nos dicen “de la Naturaleza”, y que hemos aprendido a reconocer como fantasmas codificados del Orden Establecido [...] El ilusionismo mágico de *El desencanto* queda desvelado en el sofisma que le da pie: la típica familia burguesa que se muestra tal cual es ante el público, y que sin pudor alguno expone el proceso de su decadencia. Si esto hacen, no son representantes típicos de una burguesía que basa toda su escala de valores en lo privado, en el secreto, en el disimulo. Y si, disimulan, el documento queda invalidado como tal y se convierte en simple obra de ficción, por otra parte, muy interesante”⁹⁵⁵.

El desencanto es así un «organismo monstruoso» engendrado para epatar en las conciencias franquistas y burguesas. De lo poético de sus imágenes no cabe decir más, pero sí en cambio de su estructura psicótica. Según Lacan, el origen de la psicosis se encuentra en el rechazo de un significante primordial: «el significante del padre». Y por esto, porque la historia de *El desencanto* es la historia de destrucción de la épica familiar que empieza por el rechazo del significante del padre, esta película tiene una estructura psicótica, y por partida doble además: por un lado, porque sabemos que el mecanismo de rechazo del «significante del padre» que origina las psicosis y que Lacan llama «forclusión»⁹⁵⁶ se da precisamente por el sadismo o extrema dureza de la *imago* paterna (y en la película se alude a un padre brutal y dipsómano); y por otro, porque suponiendo provista la «noción de padre» de toda una serie de connotaciones que según Lacan le dan consistencia⁹⁵⁷, todos los valores que Leopoldo Panero Torbado pudiera encarnar para sus hijos, y que todos conocemos —los que van del hecho de ser el poeta oficial del régimen a la defensa del modelo de familia católica y franquista—, son también rechazados, forcluidos. Pero lo importante es que el rechazo de este significante implicaría también, en virtud de cómo explica el psicoanálisis que la sociedad viene a ocupar el lugar del padre en la mente del individuo, el rechazo de aquella otra figura parental representada por Franco en un momento, en que España necesitaba precisamente rechazar toda una serie de referentes. Hechas estas consideraciones, no obstante, en ningún caso se está aquí afirmando que el padre es primero con respecto a la sociedad, o que el hijo es primero con respecto

⁹⁵⁵ Citado de FERNÁNDEZ, 2005, *op. cit.*, pp. 214 y 215.

⁹⁵⁶ Ver LACAN, 2013, *op. cit.*, p. 217.

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 455.

al padre; antes al contrario, convenimos con Deleuze y Guattari que «lo primero es la catexis del campo social en el que el padre, el niño, la familia como subconjunto, están al mismo tiempo sumergidos». Por tanto: «La primacía del campo social como término de la catexis de deseo define el ciclo y los estados por los que pasa un sujeto»⁹⁵⁸. Esta primacía del campo social sobre el individuo la vemos, por ejemplo, en los juegos de los niños en *Cría Cuervos* de Carlos Saura, en las prácticas de los adultos que en ellos se ven reflejadas, unas prácticas que rebasan el contexto del familiarismo apelando a lo social en tanto que nunca son el reflejo de un tipo de familia, sino de un tipo de sociedad, la franquista, más aún porque todos los hombres son militares, hombres del régimen. Así que es el ruido exterior que circunda la casa familiar, donde los niños parecen encontrarse a salvo, lo que penetra los muros y en los juegos se manifiesta como síntoma de esa sociedad⁹⁵⁹.

10.1. La subversión de la tradición

Como se ha dicho en otro lugar, toda vanguardia precisa de un asesinato: el asesinato del padre, ese referente inmediatamente anterior que implica un corte generacional, y en modo alguno, el asesinato parcial de esa misma tradición en la que el corte se inscribe, si bien en todo este juego de negaciones siempre hay algo rescatado de las viejas exclusiones del pasado que regresan para afirmar *otra* tradición. En la poesía de Leopoldo María esto ocurre a partir de toda una serie de estilemas *heréticos* que niegan la primacía de un único saber totalitario, identificado desde los albores de nuestra historia con un poder pastoral encarnado en la religión cristiana que se descubre cruel, asesino. Lo vemos especialmente en el poema titulado «Tomas Muntzer, teólogo de la revolución», de *El último hombre* (1983):

Quemaban a los ricos con antorchas
y tal que hierba seca ardían sus cuerpos.
Que el clero, con sus falsas oraciones
te consuele de desaparecer.
Todos los hombres se creían dios.
Mataban y luego era despedazados.
Lutero maneja con mayor elegancia los libros:
su mano que no trabajó nunca sabe

⁹⁵⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo*, Espasa, Barcelona, 2014, p. 285.

⁹⁵⁹ SAURA, Carlos (1976). *Cría cuervos* [DVD: película], Elías Querejeta, España, 110 min.

mover las páginas y engañas a los hombres.
Muntzer tiene la pasión y no la idea:
sin duda morirá despedazado⁹⁶⁰.

Así, el perfil de Thomas Müntzer, apasionado y radical predicador alemán, «la pasión», se opone a Lutero, «la idea», «la mano que no trabajó nunca», se entiende que por una *verdadera* revolución, pues Müntzer se opuso al poder de Lutero y de la iglesia católica y llegó a convertirse en líder revolucionario en las guerras de los campesinos alemanes que pretendían acabar violentamente con la servidumbre. En el poema, está marcado a fuego —nunca mejor dicho— el dolor y el sufrimiento humano de aquellos cuyos pensamientos y acciones se salieron del cauce oficial desde la comparación hiperrealista que equipara el arder de los cuerpos con la hierba —«tal que hierba seca ardían sus cuerpos»—, y por tanto se trata de un poema cruel —«Que el clero, con sus falsas oraciones/te consuele de desaparecer»—, pero sobre todo *político*.

Para negar la tradición desde la propia tradición, la locura es por supuesto otro lugar común en la propuesta de escritura paneriana, lo Otro absoluto de nuestra Cultura, como ya se ha dicho en otro lugar, que desde el Romanticismo brilla cada vez más. Por tanto, Leopoldo María Panero se inscribe en esta tradición de locos brillantes, de locos excepcionales, que arranca probablemente con Friedrich Hölderlin, quien sufrió un trastorno de personalidad que llevó al autor de *Hiperión* a firmar sus últimas obras como «Scardanelli». Un nombre hijo de la locura que puede ser rastreado en diferentes poemas de Panero, en especial en el último que cierra *Piedra negra o del temblar* (1992), «Scardanelli (Romance)», donde se ofrece una imagen muy vívida de la locura —«Más grande que mi mano es la rata/y lo que ella dibuja/la rata lo deshace»⁹⁶¹—, y en aquel primero —«I»— en que el misterioso nombre es invocado:

como un fantasma al que
niños babeantes abrazarán con frenesí, y gritando como
ratas

¡Scardanelli, Scardanelli!⁹⁶²

En este sentido, significativa es también la serie de poemas de la sexta parte de *El último hombre* (1983), en cuyo título aparece el nombre de Ezra Pound —«De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi

⁹⁶⁰ PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 295 y 296.

⁹⁶¹ *Ibíd.*, p. 445.

⁹⁶² *Ibíd.*, p. 427.

vida»—, otro loco genial que pasó en un manicomio penitenciario doce años de su vida condenado por traición a la patria, a quien mucho le debe la poesía paneriana, pues los presupuestos de escritura de *Carnaby* parecen encuadrarse en el ideario estético del «santo laico», del «poeta loco», que «se consideraba un hombre reducido a fragmentos e imaginaba el universo como un poema roto»⁹⁶³. Georg Takl, Lewis Carroll y, sobre todo, Edgar Allan Poe —como en el caso de Rossetti— son entre otros algunos de los «locos geniales» que integran la nómina paneriana; como afirma Raúl Quinto, «Héroes» de un «Parnaso enfermo» con el que insiste en identificarse el poeta, pero cuya trascendencia es equiparada con la de una mosca⁹⁶⁴. Broma cruel con la que se aleja cualquier tentativa de idealización en los últimos versos del poema titulado «Mosca» —«en el invierno, cayendo seca al suelo/para que otra mosca también,/nacida héroe o poeta/ivuele, vuele otra vez sobre la tapa del retrete»⁹⁶⁵—, que puede ser comprensible como versión actualizada (*remake*) del poema titulado «Albatros» de Baudelaire.

Por último, un mecanismo del que se sirve la propuesta de escritura paneriana para afirmar *otra* tradición lo es también la recreación deliberada de algunos momentos fundacionales de la historia de la literatura universal, como el que representa la lírica trovadoresca, presente en «Condesa Morfina» (*Teoría*, 1973) por alusión a una de las composiciones de Giraut de Spanha —«per amor soi gai»⁹⁶⁶—, y en la cita del famoso verso de Guillem de Peitieu: «*fare un vers de rien*». No obstante, si dicha canción entronca por su radicalidad con «Un coup de dés» de Stéphane Mallarmé y, por tanto, con toda la poesía vanguardista en tanto que en tal poema el lenguaje tiende hacia la mudez, en este último caso la cita de quien es considerado el primer trovador viene a desarrollar la misma función de aquellos estilemas *heréticos* que han servido para negar la primacía de un único saber totalitario, negándose también con ese gesto una gran parte de la tradición. Asimismo, otro mecanismo, sobre todo en *Dioscuros* (1982), consistirá en la recreación de escenas relacionadas con la cultura grecolatina, en una línea que entronca con la propuesta de escritura de Ana Rossetti, pues de lo que se trata aquí es de poner de relieve el sadismo y la perversión. Ahora bien, en este contexto

⁹⁶³ VICENT, Manuel, «Ezra Pound: santo laico, poeta loco», *El País*, Madrid, 24 de julio de 2010, en el sitio internet https://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930366_850215.html

⁹⁶⁴ Ver QUINTO, Raúl, «La herencia maldita (Leopoldo María Panero y el virus del romanticismo)», *Quimera*, «Dossier: Leopoldo María Panero», núm. 372, 2014, p. 335.

⁹⁶⁵ PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 444.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

de desinhibición, los índices libidinales de la poesía paneriana se exceden, se desbordan, van más allá de todo límite: hacia esa «zona de la abyección, de la no-identidad», en donde ya solo puede ser afirmado el más crudo nihilismo o la animalidad. Lo vemos, por ejemplo, en «El que hiere a su madre»:

Mataron cinco niños en sacrificio oscuro
invocaron a Hera, a Ceres y a Plutón
maldijeron de nuevo a vencidos Titanes
por el horror humano danzaron sin descanso

[...]

Quando en el bosque Galo los cinco asesinos
Cercaron esa vida que acabada ya estaba
vi que era una esperanza el delito y el crimen⁹⁶⁷

Y también en «El fin de Anacreonte»:

Quando por fin, Alcmanes, amor nos declaramos
No en un árbol quisimos grabar el desposorio
yo de mujer vestido, tú en el pelo guirnaldas
no en un árbol quisimos grabar aquella unión
y que fuera la dríada del único portento
testigo vano y mudo, pues detesto a los dioses:
en medio de aquel bosque tropezamos a un niño
y en su espalda rosada, con fuego,
lentamente escribimos los nombres.

[...]

Recuerdas que en el día
Feroz en que muriera
la suave Cipria de quien tan dulcemente
en las noches de estío con la boca abusábamos ambos
unimos nuestra orina en el único vaso
y bebimos los dos con la risa de un niño?⁹⁶⁸

Por su parte, Anna Rossetti también tiene un poemario con idéntico nombre y fecha de edición (*Dioscuros*, 1982). Por tanto, no serán del todo casuales, las coincidencias en un marco —el poema— que toma como referencia la cultura clásica. Pero la subversión de la tradición llevada a cabo por Ana Rossetti es bien distinta a la de Leopoldo María Panero y, más bien, tiene que ver con el hecho de que quien escribe el último dentro de una misma tradición reescribe también esa misma tradición. Este es la (sub) versión de Rossetti, vuelta de tuerca semántica advertida en tres planos distintos. En primer lugar, por la *estética-decadentista* que le sirve para llevar a cabo la erotización de la cultura clásica y judeo-cristiana en que se inscribe el mito erótico masculino; erotización —no se olvide— solo posible a través del ojo de una mujer. En segundo lugar, por la conmutación de

⁹⁶⁷ PANERO, 2013, *op. cit.*, pp. 274 y 275.

⁹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 276 y 277.

género llevada a cabo, en tanto que el deseo es vivido desde la perspectiva de una mujer, y en tanto que es el hombre quien por primera vez se convierte en el objeto de deseo dentro de esa misma tradición en la que el poema se inscribe. Y en último lugar, por el gesto subversivo que inscribiéndose en la tradición mística equipara el alma al deseo, como se aprecia en el poema titulado «Santifícame», el primero de la serie titulada «Divinas palabras», que conforma la tercera parte de *Devocionario*, precedida de unos versos de un san Ignacio de Loyola —«Alma de Cristo santifícame./Cuerpo de Cristo, sálvame./Sangre de Cristo, embriágame [...]»⁹⁶⁹— fanático de la Contrarreforma que diseñó un programa de *ejercicios espirituales* avalado por el papa que se convirtieron en requisito indispensable para entrar en la Compañía de Jesús también fundada por él. No es casual que el primer poema, «Santifícame», se divida en tres estrofas cuando ningún otro poema de *Devocionario* lo hace, y si bien no es posible establecer una clara correspondencia entre cada una de ellas y la tres vías de la experiencia mística (*purgativa, iluminativa y unitiva*), la intención es clara y se llega en la última de ellas a la fusión:

Sí, lo sé, debía ser el alma
el temor que sentía, la certeza,
cuando el duro viril asentaba su albura
—tan arrasada estaba de diamantes
que la custodia de plata parecía—
de que una de mis manos incontenible y pálida.
siguiera resbalando
despacio, muy despacio, por mi pelvis⁹⁷⁰.

Claro que aquí lo fundido no es el alma con Dios, sino el alma con la carne —«cuando el duro viril asentaba su albura»—, de modo que nada tienen que ver estos éxtasis con los de San Juan de la Cruz. Tras asistir al desmoronamiento de la mística verticalidad en nombre de la mundana horizontalidad del deseo, toda mística, toda anulación de los sentidos, toda felicidad o gozo inefable, es derivada aquí de esta transustantivación del alma con la carne en lo que es otra forma más de subvertir la tradición.

Asimismo, una subversión similar con respecto a la propia tradición es también llevada a cabo desde el *comix* de la mano de artistas como Nazario. Así, por ejemplo, el que es el primer comic *underground* en España nos remite ya en su portada a la expulsión del paraíso [Figura 66], aunque el mensajero de la Divi-

⁹⁶⁹ ROSSETTI, 1986, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, p.

nidad sea en esta ocasión un ángel con casco nazi y metralleta, y la edénica pareja —y no acaso la única de este edén bizarro— un trío. No está mal para un principio, puesto que con este primer plano general, esta última forma textual de nuestra cultura, consciente de que nos habla desde el escalafón más bajo, apela a una intertextualidad ineludible con el primero de los libros de nuestra Biblioteca en lo que es un ataque frontal a la moral nacionalcatólica y sus tabúes. Esta clase de aspectos, predominantes en la nueva narrativa gráfica, irán levantando a su paso toda clase de afectos, y en algunos sectores dominantes de la cultura española, sin lugar a duda, ampollas, sobre todo cuando el efecto subversivo apela a nuestro conocimiento de la propia tradición, como es el caso de la historieta que figura en la segunda página de *La Piraña Divina*, puesto que también aquí se nos habla de un éxtasis bien distinto, en realidad bastante en la línea de duros viriles a la que apuntaba Rossetti, aunque en un tono y un registro muy distintos [Figuras 67 y 68]. Y lo mismo cabe decir de una obra pictórica de Ocaña de 1982, *Sagrado Corazón de marica*, que parece inspirarse en la *Pintura del Sagrado Corazón de Jesús* de la escuela portuguesa del siglo XIX. Pero el Cristo travestido de Ocaña luce en lo que es una clara provocación peineta flamenca y rosas a una lado de la cabeza [Figura 69 y 70].

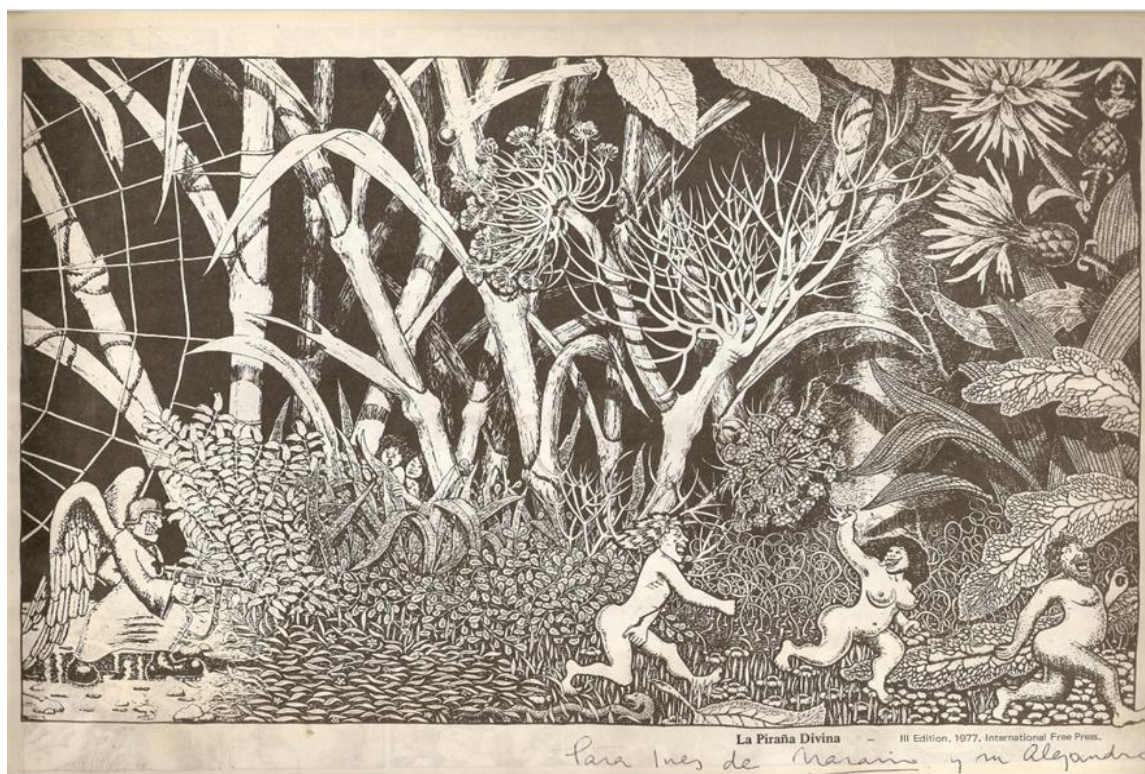


Fig. 66. Portada de *La Piraña Divina*, 3ª Edición, Internacional Free Press, Holanda, 1977.



Fig. 67. *Éxtasis de San Antonio Abad* por Francisco Goya.



Fig. 68. «Retrato del autor en Éxtasis recibiendo la inspiración divina». NAZARIO, 1977, *op. cit.*, p. 2.

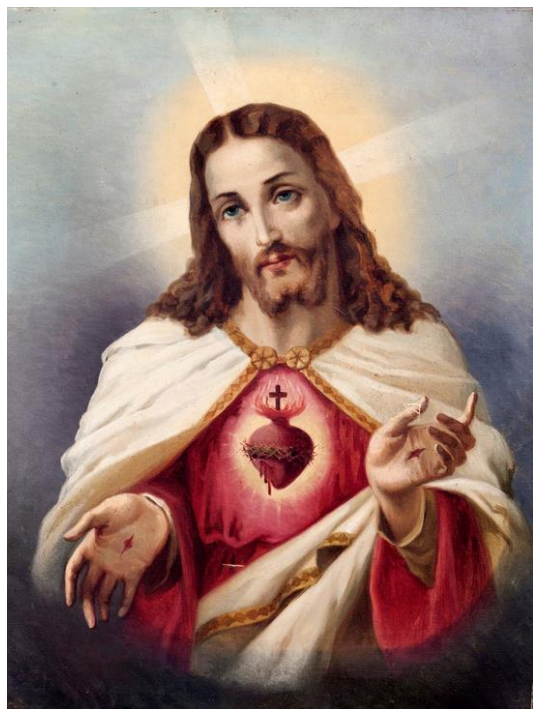


Fig. 69. Pintura del Sagrado corazón de Jesús, óleo, escuela portuguesa, siglo XIX.

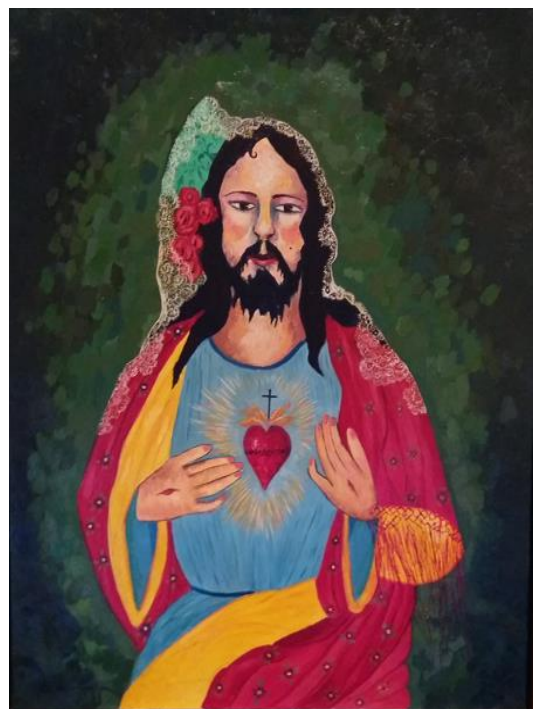


Fig. 70. *Sagrado corazón de marica*, Ocaña, 1982.

10.2. La experiencia del lenguaje y su límite

La forma más común de subvertir la tradición es creando «*otro arte*» al margen de cualquier código establecido. Afirman Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* que: «el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y de desterritorialización que instauran, que hacen funcionar máquinas deseantes»⁹⁷¹. Y aducen en este sentido el ejemplo de la pintura veneciana, donde se aprecia un desmoronamiento de la verticalidad con respecto al orden cromático —«los colores y las líneas se subordinan a un significante que determina su jerarquía como un orden vertical»⁹⁷²— hacia la segunda mitad del siglo XV (Tintoretto, Lotto), cuando el capitalismo veneciano debe hacer frente a los primeros signos de su decadencia. Entonces sucede que «algo estalla» en dicho arte: «diríamos que se abre un nuevo mundo, *otro arte*, en el que las líneas se desterritorializan, los colores se decodifican, ya no remiten más que a las relaciones que mantienen entre sí y unos con otros»⁹⁷³. Movimiento de desterritorialización de los códigos establecidos y, por tanto, momento de la esquizia: «algo ha surgido, reventando los códigos, deshaciendo los significantes, pasando bajo las estructuras, haciendo pasar los flujos y efectuando los cortes en el límite del deseo: una abertura»⁹⁷⁴.

Sin embargo, tras esta descodificación llevada a cabo, se nos previene de una recodificación por parte del viejo código que nuevamente quiere darle al arte una finalidad, «pues también para el arte existe un polo de catexis reaccionaria, una sombría organización paranoico-edípica-narcisista»⁹⁷⁵, movimiento pendular de la historia del arte en realidad que pasa de este polo a aquel otro, «esquizo-revolucionario», en que el arte ya no se mide por su valor mercantil, sino solo por «los flujos descodificados y desterritorializados»⁹⁷⁶. La experiencia de Artaud y la experiencia de Burroughs son para ambos autores claros ejemplos de cómo el arte accede a su modernidad más auténtica, la cual no consiste sino en «liberar lo que estaba presente en el arte de cualquier época, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas:

⁹⁷¹ DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 379.

⁹⁷² *Ibíd.*

⁹⁷³ *Ibíd.*

⁹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 380.

⁹⁷⁵ *Ibíd.*

⁹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 381.

el puro proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado, en tanto que procede, el arte como “experimentación”»⁹⁷⁷. Este «arte como “experimentación”» encuentra su correlato en aquella época atravesada por las vanguardias artísticas históricas, cuando se asiste a una experimentación radical con el lenguaje.

Como afirma Foucault en *Las palabras y las cosas*, «a partir del siglo XIX el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio»⁹⁷⁸. Obran a favor de este efecto tres circunstancias muy concretas: 1) que el lenguaje se haya convertido en una herramienta para todo discurso que quiera afirmarse como positivo; 2) que el lenguaje busque una lógica independiente, alejada de gramáticas y vocabularios —«una lógica que pudiera sacar a la luz y utilizar las implicaciones universales del pensamiento manteniéndolas al abrigo de las singularidades de un lenguaje constituido que podría enmascararlas», nos dirá Foucault, que ve necesario por esta razón el nacimiento de una «lógica simbólica», en esta misma época en la que los lenguajes se convierten en objeto de la filología⁹⁷⁹—; y 3) que aparezca la «Literatura moderna», la cual data también de principios del siglo XIX, cuando, afirma Foucault, «el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se [...] reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso,

⁹⁷⁷ *Ibíd.*

⁹⁷⁸ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, 2010, Madrid, p. 289. Este repliegue, sin embargo, no es único del lenguaje, pues se relaciona con una «historicidad» descubierta en el hombre, conciencia de la finitud que se extiende primero hacia los objetos fabricados por él, entre los que se encuentran el «trabajo», la «vida» y el «lenguaje»; y son dichas cosas —«triple raíz de la finitud»— las que, liberadas de un espacio de continuidad en las que se les imponía la misma cronología que a los hombres, van a desposeer a éstos y a destronar todo cuanto en ellos había de infinito (cf. DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, pp. 231-233). Pero esta vez, en lugar de desplegarse desarrollándose en aquella dirección, como ocurría en los siglos XVII-XVIII bajo la «forma-Dios» (cf. DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, pp. 220-225), las fuerzas en el hombre, bajo la «forma-hombre» (cf. DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, pp. 215, 228 y 230), «van a seguir un pliegue [...], van a hundirse siguiendo a las fuerzas de la finitud en horribles nupcias, que reemplazan las nupcias con Dios»; y ahora, nos dirá Deleuze, «el hombre va a desposar al trabajo en su finitud, a la vida en su finitud y al lenguaje en su finitud». DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 283. Por ello, Deleuze se refiere a una «ontología de la desaparición», y nos da ejemplos de cómo se habría visto afectada por entero la formación discursiva del siglo XIX: con el «trabajo», a partir de la economía política, pues ésta sustituye al análisis de las riquezas y debe ser entendida como repliegue de las riquezas, que dejan de ser un cuadro al infinito para replegarse sobre la propia finitud; con la «vida», a partir de la biología, pues ésta supone la finitud de la vida y viene para sustituir a la historia natural que era elevable al infinito; y con el «lenguaje», a partir de la lingüística, pues ésta supone la toma de conciencia de la muerte de las lenguas y la dispersión del lenguaje en la multiplicidad de ellas, tal y como lo requiere dicha disciplina, que viene a sustituir la gramática general por la filología (cf. DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, pp. 297, 301, 314 y 359). Con todo, si un hecho inaugura esta «ontología de la desaparición» ese es la muerte de Dios, en cuyo lugar el hombre es emplazado para ser anonadado, desposeído de su infinitud.

⁹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 290.

replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir»⁹⁸⁰.

Foucault se refiere en este último sentido a un movimiento que atraviesa toda la Modernidad, desde la rebelión romántica hasta Mallarmé, pasando por Nietzsche, si bien reconoce que en un momento dado el lenguaje «no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí mismo, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma»⁹⁸¹. Es en este momento de *impasse*, en que el lenguaje se curva sobre sí mismo y puede hablarse de un *sobrepliegue*⁹⁸², cuando se hizo imperiosa la necesidad de «liberar a las palabras de los contenidos silenciosos que las enajenaban»⁹⁸³. De aquí surge la idea heideggeriana de un «ser del lenguaje», como reagrupamiento de este bajo la fórmula de la «literatura moderna». Movimiento a partir del cual el lenguaje se desprende de la lingüística, ya que en el siglo XIX, tal y como era requerido por esta disciplina, aparecía disperso en la multiplicidad de las lenguas. Así pues, es por una especie de «compensación» con respecto a la lingüística que surge «la literatura como literatura moderna», si bien es a finales del siglo XIX, primero con Nietzsche y después con Mallarmé, que el lenguaje entra en el campo del pensamiento y se produce una reflexión radical sobre el mismo⁹⁸⁴. Más allá de esta idea de «compensación», Deleuze se refiere a otro lugar en que Foucault vuelve a redefinir la fórmula de «la literatura moderna» como momento en el cual «el lenguaje tiende hacia su propio límite, *al borde de aquello que lo limita*»⁹⁸⁵. Cito íntegro el fragmento de *Las palabras y las cosas* que inspira el comentario:

Este nuevo modo de ser de la literatura fue necesariamente revelado en obras como las de Artaud o Roussel —y por hombres como ellos; en Artaud, el lenguaje recusado como discurso y reaprendido en la violencia plástica del hurto, es remitido al grito, al cuerpo torturado, a la materialidad del pensamiento, a la carne; en Roussel, el lenguaje, reducido a polvo por un azar sistemáticamente manejado, relata indefinidamente la repetición de la muerte y el enigma de los orígenes desdoblados. Y como si esta prueba de las formas de la finitud en el lenguaje no pudiera ser soportada o como si fuera insuficiente (quizá su insuficiencia misma

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 294

⁹⁸² Así, tras la edad del *despliegue*, que se corresponde con la «forma-Dios», y la edad del *pliegue*, que lo hace con la «forma-hombre», viene la edad del *sobrepliegue* (ver n. 265) y se dibuja en el hombre otra forma posible que liberara en él, gracias a lo que Deleuze llama «lo finito ilimitado» (cf. DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, pp. 298 y 340), la «triple raíz de su finitud» que, como ya se apuntado por aquí más abajo, pivota entorno al «trabajo», la «vida» y el «lenguaje».

⁹⁸³ O también, nos dirá Foucault, «de ablandar el lenguaje y hacerlo desde el interior como fluido a fin de que, libre de las especializaciones del entendimiento, pudiera entregar el movimiento de la vida y su duración propia» *Ibid.*, pp. 296 y 297.

⁹⁸⁴ Véase FOUCAULT, 2010, *op. cit.*, p. 297.

⁹⁸⁵ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 303.

fuera insoportable), se ha manifestado en el interior de la locura —la figura de la finitud se da así al lenguaje (como aquello que se devela en él), pero también antes de él, más acá, como esta región informe, muda, insignificante en la que el lenguaje puede liberarse. Y en realidad es en este espacio así puesto al descubierto, donde la literatura, primero con el surrealismo (pero bajo una forma aún muy disfrazada), después, cada vez de modo más puro, con Kafka, Bataille, Blanchot, se da como experiencia: como experiencia de la muerte (y en el elemento de la muerte), del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia original, siempre en el término más cercano del lenguaje y siempre más alejado); como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constricción de esta finitud)⁹⁸⁶.

En primer lugar, se reconocen en este fragmento las afinidades literarias de Foucault —Artaud, Roussel—, a partir de las cuales la literatura se da como una experiencia radical de finitud muy concreta, como prueba de las formas de finitud en el lenguaje. Y como si esta prueba a través del lenguaje no pudiera ser soportada, o como si fuera de hecho insuficiente, se manifiesta en la realidad a través de la locura: «figura de la finitud que se da así al lenguaje (como aquello que se devela en él), pero también antes de él, más acá, como esta región informe, muda, insignificante en la que el lenguaje puede liberarse». Así, la experiencia de la locura precede en realidad al lenguaje en tanto que constituye la experiencia moderna en modo alguno como consecuencia del paso que va del *despliegue* bajo la «forma-Dios» al *pliegue* bajo la «forma-hombre» (no se olvide que esta última implica la muerte de Dios). Y es pues en este espacio desde donde la literatura consigue darse como experiencia, primero con el surrealismo, y luego, «cada vez de modo más puro» con Kafka, Bataille, Blanchot —«experiencia de la muerte», del «pensamiento impensable», «de la repetición»—.

Después de este texto en que Foucault nos da una nueva definición de este agrupamiento del lenguaje con el que cabe identificar la «literatura moderna», Deleuze piensa —más allá del surrealismo— en Dadá, cuya operación literaria es también «ajusticiamiento de la literatura, es decir tensión del lenguaje hacia su propio límite»⁹⁸⁷. Ya el nombre de Dada, figura del balbuceo primero, nos sitúa en ese extremo en que el lenguaje parece retroceder hasta el límite de su sentido, y Deleuze nos dice: «Todo lenguaje, el ser del lenguaje, se agrupa tendiendo hacia Dadá. Cuando Artaud diga que escribe para los afásicos, ¿qué quiere decir sino que el lenguaje y el ser del lenguaje se agrupan tendiendo hacia un límite que es la afasia?»⁹⁸⁸. Es importante retener tal tendencia, región misteriosa del lenguaje

⁹⁸⁶ FOUCAULT, 2010, *op. cit.*, p. 372.

⁹⁸⁷ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 305.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

que Mallarmé hace coincidir —según Deleuze— con «la mudez [...] hacer tender el lenguaje hacia la mudez, hacia la afasia, hacia el tartamudeo»⁹⁸⁹. De modo que, tras pasar lista a toda una serie de autores, se pregunta si no es de hecho posible definir la «literatura moderna» a partir de esta fórmula.

En España, los nombres de los exponentes que figuran en la nómina de autores de esta «Literatura moderna» según sus propuestas escriturales se suscriben a esta experiencia radical del lenguaje, son eminentemente los de Leopoldo María Panero, José-Miguel Ullán, Ignacio Prat, Eduardo Haro Ibars, Eduardo Hervás y Fernando Merlo. Hay, no obstante, un momento lúcido en los novísimos que, sobre todo, porque se produce más como ruptura que como evolución con respecto a la tradición, sirve para poner de relieve hasta 1970 el despertar de una nueva sensibilidad. Pero pronto aquel impulso rupturista y renovador inicial se para, en parte porque, como vimos con el caso Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero, se apuesta por las propuestas de escritura *menos* radicales, política e ideológicamente hablando. Labrador señala una fractura estética en este sentido en el año 1972 estableciendo una relación entre el bajo tono estético de las propuestas de escritura novísima y el bajo tono moral de los militantes de la izquierda radical al filo de 1973, momento en el que cabe hablar de un desvanecimiento de la vanguardia artística en España⁹⁹⁰. Y sin embargo, como afirma Leopoldo María Panero ya en 1971, «sería bueno crear otra antología de poetas jóvenes que no figuran en los Novísimos, y que son más interesantes, y titularla *Antigeneración*»⁹⁹¹.

Hasta el momento, Túa Blesa, Germán Labrador y María Salgado son los únicos que se han atrevido a dar voz a estas voces silenciadas. Así, bajo el título *Logofagias. Los trazos del silencio*, el primero de ellos reunió ya en 1998 una serie de prácticas poéticas que reclamaban su propio espacio dentro de esa misma tradición que había decidido ignorarlas. El silencio al que se apunta, no obstante, no es una novedad, pues el silencio, afirma Blesa, «no es otra cosa que el reto al que la escritura se enfrenta siempre [...], el límite que la cerca»⁹⁹², ya desde el origen mismo de la literatura, hasta el punto de haberse convertido en un tópico

⁹⁸⁹ DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 305. Para el resto de las citas anteriores a esta última que aparecen en este párrafo, *ibidem*.

⁹⁹⁰ Ver LABRADOR, *op. cit.*, pp. 351-352.

⁹⁹¹ Citado en LABRADOR, *op. cit.*, p. 352.

⁹⁹² BLESA, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Tropelías: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Zaragoza, 1998, p. 218.

de esta. Desde *El libro del Tao* (donde Lao Zi escribió en el siglo VI a. C. que «El que sabe no habla»), hasta el famoso verso de Guillem de Peitieu, pasando por la mística (que pone de relieve la insuficiencia de la palabra para objetivar una experiencia), la *Carta de Lord Chandos* (que Hugo von Hofmannsthal escribe en 1902 para poner de relieve una «anagnórisis del vacío de la palabra»), y antes aún por la experiencia Rimbaud (cuyo fragmentarismo a partir de 1871 se ha convertido en una de las categorías estéticas dominantes del posmodernismo) y la experiencia dadaísta, la literatura también se escribe con trazos hechos de silencio⁹⁹³. Trazos que, en nuestra tradición, han sido sistematizados, y el resultado ha sido una nueva retórica, construida a base de figuras que, lejos de inscribirse en la retórica de las ya conocidas, sirven para satisfacer las propuestas escriturales de la «*Antigeneración*», cuyos miembros son los representantes de la «Literatura moderna». En tanto que figuras retóricas, las de la logofagia se inscriben en la *elocutio*; pero es necesario preguntarse, como hace Blesa, si la logofagia no está en realidad determinada en alguno de los estadios compositivos anteriores, ya que «las operaciones de la *elocutio* no podrían ser en ningún caso sino una consecuencia de un magma intencional que ha de venir ya desde la *inventio*»⁹⁹⁴. Al considerar la logofagia desde un plano eminentemente retórico, Blesa no aborda aquí esta cuestión, pero queda claro que ese «magma intencional» desprendido de la *inventio* es escupido hacia afuera por una experiencia radical de los últimos artistas modernos. En el contexto español, esta debe ser siempre vista bajo la luz del *desencanto*. Y es que es fácil establecer un paralelismo entre el desencanto, consecuencia del bajo tono estético de la propuesta novísima en concomitancia con el bajo tono moral de la izquierda radical a la altura de 1973, y aquella otra «visión desencantada» que surge en Francia tras el fracaso de las oleadas revolucionarias de 1848, ya que ambas experiencias se inscriben en una misma tradición que busca confrontar el lenguaje con su propio límite. Como ya se ha dicho líneas más arriba, se trata de un movimiento que arranca de la forma más clara con Nietzsche y Mallarmé, y por ello se relaciona muy estrechamente con la Deconstrucción, pues cada uno de ellos a su manera se encarga de darle una vuelta de tuerca al «logocentrismo» del que habla Jacques Derrida en *De la*

⁹⁹³ Algunas ideas, y aún otras de este epígrafe, siguen lo expuesto por Blesa, en BLESA, 1998, *op. cit.*, pp. 13-16 y 22.

⁹⁹⁴ BLESA, 1998, *op. cit.*, p. 218.

*gramatología*⁹⁹⁵. Por tanto, más allá de que ese reagrupamiento del lenguaje, que consiste en recurrirse al lenguaje sobre sí mismo, vaciado ya de todo contenido, se relacione tanto con las formas de finitud de este como con el hecho de que a finales del siglo XIX se produzca un cambio significativo en las «condiciones de existencia»⁹⁹⁶, tan significativo como el que se produce en España entre 1972-73, existe un impulso deconstructivista ya desde entonces, que en realidad nunca ha perdido su vigor, aunque habrá que esperar a que el sistema estructuralista entre crisis en el contexto revolucionario de Mayo del 68 para que la Deconstrucción se afirme como teoría asistemática.

Por tanto, las propuestas de escritura de los representantes de la «Literatura moderna» en España deberán ser enfocadas bajo esta última luz, pues en el texto logofágico que lleva al discurso el silencio, discurso y silencio ya no se oponen (como viene ocurriendo desde siempre, pues el pensamiento humano se organiza a partir de un sistema de oposiciones binarias tras el que se esconde la actitud típicamente ideológica de quienes necesitan que todo tenga límites muy precisos), sino que «se alían, se identifican, en el texto logofágico»⁹⁹⁷. Asimismo, otro aspecto que relaciona con la Deconstrucción los textos de nuestra llamada «*Antigeneración*» es que, lejos de todo centro, se inscriben en el límite buscando siempre su borde: la experiencia del límite que no busca sino confrontar el lenguaje con su propio afuera para incorporar así el silencio en los textos. Muchas de las figuras de las que nos habla Blesa se relacionan, por tanto, con estrategias discursivas propias de la Deconstrucción. Existe en las textualidades que rigen nuestras vidas cierta convención según la cual, cuando leemos una frase, el significado queda en suspenso pues este viene condicionado por lo que ya ha sido dicho y por lo que todavía está por decirse. Y es que el significado depende de estos dos movimientos, del gesto de mirar hacia adelante y hacia atrás reconociendo el camino, ya que toda palabra conserva las huellas de las que le precedieron y de

⁹⁹⁵ Ver VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 527.

⁹⁹⁶ En este punto es necesario volver a Foucault, pues precisamente este aspecto, el de «condiciones de existencia», permite establecer un «paralelo lenguaje/vida» DELEUZE, 2017a, *op. cit.*, p. 321. De hecho, es por este paralelismo, por las consecuencias que de él se desprenden, que Foucault va a reservar al lenguaje el privilegio de constituir un ser o un agrupamiento que niega la vida y el trabajo, en tanto que sirve para *contrapesar*, esto es, para oponer una resistencia, no con respecto a la lingüística —o al menos no únicamente— sino con respecto a las «condiciones de existencia», las cuales pasan, como afirma Bourdieu, por una «*subordinación estructural*» del mundo del arte a los poderes del mercado. Por tanto, visto así, el lenguaje se convierte en línea de fuga de los flujos desterritorializados del deseo y, por tanto, en foco de resistencia.

⁹⁹⁷ BLESA, 1998, *op. cit.*, p. 15.

las que vendrán después, del significado todavía por hollar, pero que ya se intuye⁹⁹⁸. Por tanto, no hay significante puro, esto es, no ensuciado por otro. Blesa compara esta fiesta del logos que nos reúne alrededor del sentido, a la espera del sentido con el célebre poemario de Mallarmé —*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*— cuando nos dice que «los dados caen y celebran la palabra», pero que «al instante siguiente vuelven a caer y cantan la logofagia» cuando en la tirada siguiente, en ese gesto de volverse hacia delante que es seguir leyendo, «una tirada de dados ahora no acaba de caer y palabra y silencio se dan en una solución sin final: es el hápax»⁹⁹⁹. Puede apreciarse en el poema «El canto del llanero solitario» de Leopoldo María Panero:

Alicia
Verf barrabum

qué hago
 ves la espuma inmóvil en mi boca?
aquí solo a caballo Verf barrabum qué
hagoaliciaenelespejo ven
aquí a mi palacio de cristal: hay ciervos
cuidadosamente sentados sobre alfileres
y es el aire un verdugo
impasible. (Tacere é bello Silentium

Verf

qué hago muerto a caballo

Verf

alto ahí ese jinete que silencioso vuela
contrahecho como un ángel:
caen del caballo todos los jinetes [...] ¹⁰⁰⁰

En efecto, cada vez que el logos se topa con los significantes «Verf barrabum» o «Verf» el sentido queda en suspenso, nuestra existencia, plácida lectura, ha sido violentada porque algo viola la ley que rige nuestros intercambios textuales. Un significante puro, no contaminado por lo que viene antes ni después, y que, sobrepuesto sobre su propio misterio, se curva únicamente hacia sí mismo reclamando toda nuestra atención, que se resiste a la ausencia de sentido. Quizá es por ello por lo que nos ha resultado difícil recortar estos versos, conscientes no obstante de su silencio: «ves la espuma inmóvil en mi boca?», «impasible. (Tacere é bello Silentium)», «qué hago muerto a caballo» y «alto ahí ese jinete que silencioso vuela». Un significante casi puro en su pura sonoridad, palabra mágica

⁹⁹⁸ Ver VIÑAS, *op. cit.*, 525.

⁹⁹⁹ BLESAS, 1998, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁰⁰ PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 86.

o conjuro de un juego infantil, que con Panero nos remite únicamente a la locura, al suspenso definitivo del sentido.

Otra de las figuras de las que habla Blesa es el «ábside», que toma su nombre de un poema de Eduardo Hervás¹⁰⁰¹. Para Derrida, los presupuestos metafísicos de la filosofía occidental se asientan sobre la certeza de que existe un centro rector sobre el que se asienta toda estructura, de modo que «encontrar un centro, es decir, algo invariable en la existencia humana, algo no sometido a cambio histórico es una tentación que estaba en la base de todo Estructuralismo en cualquier campo de investigación»¹⁰⁰². Así, el concepto astronómico de ábside hace referencia a los dos extremos del eje mayor de la órbita trazada por un astro y, por tanto, nos remite al extremo, a la periferia, al borde y a su límite con respecto a la idea de centralidad. Esta imagen descentrada, orbital, llevada al plano textual mediante la idea de rodeo, implica que no exista un único texto, esto es, que la unidad se divida en la multiplicidad, donde también cuentan los borradores, los textos no definitivos que rodean el sentido y que aquí también devienen escritura, como se aprecia en «Acéfalo (proyecto de cuento)», el primero de los relatos de *El lugar del hijo*, también de Leopoldo María Panero:

Acéfalo
(Proyecto de cuento)

«Ed io sentii chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre: ond'io guardai
nel viso al mio figliuol senza far motto.»

Inferno, XXXVII, 46-48

I.

Descripción de la Torre de Gualandi, en el centro de Le Sette Vie, que sirvió de prisión al Conte Ugolino y a sus dos hijos y a sus dos sobrinos en el año de 1289, y una de cuyas puertas fue sellada tras de ellos: descripción que ha de ser fría, objetiva, geográfica, en modo alguno poética: como, si quien la, mirara, no fuera el autor, ni ningún otro hombre, sino el objetivo insensible de una cámara cinematográfica.

II. *Presentimiento de Ugolino*

1. Una noche, tras de una batalla perdida (la batalla de Meloria, en la desastrosa guerra con Génova, en 1284: fue un regreso de los prisioneros hechos en esa batalla a Pisa uno de los factores que más influyeron en la caída del *conte*, cuando éste ya se había convertido en déspota de Pisa: en esta ocasión, sin embargo, se

¹⁰⁰¹ Ver HERVÁS, Eduardo, *Intervalo*, Hontanar, Valencia, 1972.

¹⁰⁰² VIÑAS, *op. cit.*, p. 527.

supone que no era aún sino capitán general de los ejércitos de Pisa), Ugolino suela con que está en su palacio, en un banquete: pasan ante sus ojos [...] ¹⁰⁰³

Otro recurso que también opone a la idea de centro la de periferia, es el de la «adnotatio», en clara alusión a ese fragmento supuestamente poco relevante que habita en los márgenes de nuestros textos, y que casi nadie lee, pero que la estrategia logofágica convierte en tan central como el propio texto. De hecho, «lo normal en Derrida es trabajar sobre un fragmento periférico del texto —una nota a pie de página, una imagen poco relevante— y trabaja en ella hasta hacerla sentir como una especie de amenaza para que el texto pueda seguir siendo considerado como un todo» ¹⁰⁰⁴. Ejemplos de estas notas marginales que amenazan la centralidad del texto los encontramos en el poema «La Blanche» de Eduardo Haro Ibars, del que además *Sex Fiction* (1981) nos ofrece diferentes versiones, por lo que puede ser también considerado texto «ábside», pese a que la segunda versión no aparezca detrás de la primera, sino desgajada en otro poemario ¹⁰⁰⁵. Es en la que viene justo a continuación, primera versión, donde se puede apreciar la figura de la «adnotatio»:

La Blanche

Blanca se pasea por una escalera
(no tiene otra cosa que hacer)
nervios sellos de sangre en campanas neumáticas
asombrosos caballos parlanchines de aquellos que
[nos acompañan
de aquí allá
(no tenían
está claro otra cosa que hacer)
y asombrosos también los leones que en escalas
[cromáticas
iban de lo esencial a lo metafísico de lo mecánico
[a lo inmoral
sin
añadir facilidades a
la resolución de aquel crucigrama oh tan dulce (y
[es que mañana tampoco
tienen nada que hacer ni nunca —
«o siempre» dice
la oculta voz que siempre amo *)

Blanca Uría se rompe es frágil como el brillo impío
de las copas dormidas y ya no quedan lianas
Blanca Uría se yergue como roca pequeña y dura
ya no nos descolgamos a la hora del té tan ligeros
que algunos han creído ver arder

¹⁰⁰³ PANERO, Leopoldo María, *El lugar del hijo*, Tusquets, Barcelona, 1985, p. 13.

¹⁰⁰⁴ VIÑAS, *op. cit.*, p. 529.

¹⁰⁰⁵ Ver BLESA, 1998, *op. cit.*, p. 102.

[*] y aquí no va su nombre
cenotafio de esperas
porque el decir La Blanche es para otra
y es su nombre el enigma de esta canción su cifra)
y el amor ya reluce (no tiene otra cosa
que hacer y se aprovecha
de alcoholes desnudos
encerrados allí
en la catedral gris de los maricas)¹⁰⁰⁶

La segunda versión, «La Blanche (variaciones sobre un viejo tema)», de *En rojo* (1985), en la que la nota que acabamos de leer ha sido suprimida, concuerda con lo que Blesa denomina texto «ápside»:

La Blanche
(Variaciones sobre un viejo tema)

Blanca baja por un escalera
con hilos y agujas y cosas que hacer
nervios sellos de sangre en campanas neumáticas
asombrosos caballos quienes nos acompañan
de aquí allá (claro no tenían
nada mejor que hacer)
es también asombroso que los enanos en sus
vayan de lo agradable a lo dramático sin [capas enormes
añadir claves a un crucigrama oh tan dulce
(claro es que tampoco tienen nada que hacer de
aquí a mañana
“o siempre” que decía
aquella voz callada para siempre y tanto amo)

Blanca Uría no se rompe aunque es frágil como [brillo impío
de las bebidas muertas ya no quedan lianas
ya no nos descolgamos a la hora del té tan ligeros
que algunos han creído ver arder
nuestras extremidades en lo visible de la hora

Y el amor ya reluce (es lo mejor
que puede hacer y se aprovecha
de alcoholes desnudos encerrados
allí en la catedral de los narcisos)¹⁰⁰⁷

Por otra parte, según la *teoría del injerto* desarrollada por Derrida, «la absorción de otras textualidades crea un *corpus* agujereado que evita la unidad de sentido porque se mezclan constantemente niveles referenciales y figurativos», y es que «para los deconstruccionistas no cabe hablar de texto extranjero frente a texto local porque dicha distinción presupone la posibilidad de análisis que es ajena a toda Deconstrucción: para la Deconstrucción en el texto todo es

¹⁰⁰⁶ HARO IBARS, Eduardo, *Obra poética*, Huerga y Fierro, Murcia, 2001, pp. 173 y 174.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, pp. 235 y 235.

local y extranjero a la vez»¹⁰⁰⁸. Así, el hecho de no usar la lengua del grupo, que constituye de por sí un elemento de unidad y cohesión, evita en la línea marcada por Derrida «la unidad de sentido», y también que, según el escepticismo absoluto que rige la exégesis deconstruccionista, un texto escrito en una lengua extranjera pueda resultarnos tan extraño como otro escrito en nuestra propia lengua, de lo que resulta un nuevo ataque al logocentrismo. Blesa denomina «Babel» a esta especie de delirio plurilingüe y cita como ejemplo de «texto babélico» un poema de Ignacio Prat que puede leerse en *Trenza*:

AMENAZA

La totale arabesque
et d'anxieux accords
logique avec nos fibres.

Ne fausse l'omniprésente
HARMONIE NIE
Simon sous le v. humain.

Le numérateur divin de notre apothéose
Ignorés et flottants
Selon quelque richesse.

(*Para ti* 18)¹⁰⁰⁹

Prat, que era filólogo hispanista, recurre aquí al francés para violentarnos con una lengua ajena a la de nuestra tribu y hacernos recordar que nuestra exégesis, vertida sobre la lengua de otra tribu, no es tanto peor porque el sentido nunca es unívoco. No sabemos, por tanto, a quién interpelan estas palabras dichas desde los márgenes del sentido —si se quiere, desde la frontera—, pero en cualquier caso nos recuerdan que la lengua en la que se afirma nuestra identidad de grupo no gira alrededor de un único centro, pues nunca se es del todo monolingüe, de la forma más clara en nuestro país. En otro sentido, como señala Blesa a partir del *Satiricón*, no son pocos los momentos en que una lengua (el latín) se ve silenciado por otra (el griego)¹⁰¹⁰, y es que no por casualidad este texto realista es el favorito de Des Esseintes, que valora especialmente el estilo de Petronio, «un estilo enriquecido por los distintos dialectos, que adopta expresiones y giros de todas las lenguas llegadas a Roma, que barre las fronteras y trabas de la llamada Edad de Oro, haciendo hablar a casa ser humano en su propio idioma»¹⁰¹¹. Así,

¹⁰⁰⁸ VIÑAS, *op. cit.*, p. 532.

¹⁰⁰⁹ Citado en BLESA, 1998, *op. cit.*, pp. 188 y 189.

¹⁰¹⁰ Ver BLESA, 1998, *op. cit.*, p. 174 y 175.

¹⁰¹¹ HUYSMANS, *op. cit.*, p. 60. Una opinión muy distinta tiene no obstante Ortega y Gasset de esta época decadente del Imperio Romano en que la lengua vigente era el latín vulgar, pues busca

pese al carácter unívoco que se les da a las lenguas, resulta que estas están en permanente contacto con otras, de modo que no hay un único centro para nuestra identidad lingüística, que describe más bien una órbita delirante, que reúne la lenguas que conforman, con permiso de la ideología, nuestra identidad. En este punto es posible establecer un paralelismo entre Literatura nacional y Literatura universal (*Weltliterature*) y, asimismo, entre la Filología y la Literatura Comparada, sin duda impensable la primera desde los postulados deconstructivistas.

Ya para terminar, querría hacerse referencia a una última figura, el «criptograma», que vulnera nuevamente la ley que rige el intercambio lingüístico porque con ella han sido abandonados los signos habituales de escritura. Es, sobre todo, el modo en que se representa el significante lo que deja el sentido en suspenso, de una forma similar a como ocurría con el «hápx», solo que entonces aquella figura nos remite a la realización fónica del significante mientras que el «criptograma» apunta a una realización gráfica y, por tanto, próxima al letrismo, resulta ilegible. El «criptograma» es así un significante puro, en tanto que no se deja ensuciar por otros, en tanto que con él también el sentido se suspende, por la irrealización de ese gesto reconocible que es también convención y que reúne en un mismo movimiento lo ya dicho y lo todavía por decirse. Se trata de una forma, en realidad jeroglífica, que aparece también en «El canto del llanero solitario» de Leopoldo María Panero:

☞?+][.£. °+ .¿?][. 1012

Como en el jeroglífico, se trata de signos reconocibles. De ahí que lo ilegible no se encuentra en ellos mismos sino en la serie que conforman, una línea que, como señala Blesa, «tiene reminiscencias dadaístas y que, de una manera más concreta, habría de inscribirse dentro de las prácticas del letrismo, donde las letras y otros signos de representación escrita han pasado a ser toda la materia del texto, no por aquello por lo que están, sino por sí mismos»¹⁰¹³. Secuencia ilegible que, no obstante, queda en modo alguno resuelta casi al final del poema, donde se puede leer:

establecer entre ella y la llamada «civilización de masas» dramáticas concomitancias. Véase ORTEGA, *op. cit.*, pp. 30-31 y 59.

¹⁰¹² PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰¹³ BLESA, 1998, *op. cit.*, p. 208.

solución al rebus:

☞?+][.£. °+ .¿?][.

r í o q u e n o e x i s t e

(clave propuesta por Poe)¹⁰¹⁴

Así pues, existe finalmente la posibilidad de entender, de reconciliarse con el texto, lo que facilita el lance hasta Poe implicando una intertextualidad que apela a la derridiana *teoría del injerto*, que concibe el texto como «una escritura que lee otra escritura y que se lee a sí misma»¹⁰¹⁵, pues la línea propuesta es «un misterio semejante al que se enfrenta y resuelve William Legrand en el famoso relato de Edgard Allan Poe “El escarabajo de oro”, donde una secuencia de números, signos aritméticos y ortográficos, es desvelada a través de contar las ocurrencias de cada uno de los signos y comparar el resultado con la frecuencia que las letras tienen en la escritura del inglés»¹⁰¹⁶. Sin embargo, el procedimiento que hace posible el desciframiento del criptograma del relato de Poe resulta inútil con la secuencia propuesta por Panero. Finalmente, el silencio ha hablado, porque con tal develamiento somos invitados a invertir el orden natural de lectura, a volver sobre nuestros pasos para intimar de otro modo con lo ya dicho y transformar la escritura anterior, pero solo a medias pues el sentido, más allá de la «intertextualidad radicalizada»¹⁰¹⁷, habría quedado en suspenso.

10.3. «A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles»

Por otra parte, también las formas heterogéneas de una sexualidad polimorfa, que ya aparecen larvadas en los años setenta bajo la idea de *liberación sexual* (aunque para que estas formas se afirmen con mayor vehemencia y se produzca en este sentido una verdadera *revolución sexual* habrá que esperar hasta los años ochenta de la Nueva Ola y la Movida), se encargan de darle otra vuelta de tuerca, por el lado del género, a ese «logocentrismo» que se afirma bajo el signo despótico del «gran Falo». Niños que aman a sus papás y niñas que aman

¹⁰¹⁴ PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰¹⁵ VIÑAS, *op. cit.*, p. 532.

¹⁰¹⁶ PANERO, 2013, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰¹⁷ VIÑAS, *op. cit.*, p. 532.

a sus mamás: flujos de deseo que desbordan la triangulación edípica, pero que a su vez se inscriben de nuevo bajo ella, según «la homosexualidad es captada en relación de disyunción exclusiva con la heterosexualidad, que las refiere a ambas a un origen edípico y castrador común, encargada de asegurar tan solo su diferenciación en dos series no comunicantes, en lugar de hacer aparecer su inclusión recíproca y su comunicación transversal en los flujos no codificados del deseo»¹⁰¹⁸. Por tanto, los flujos del deseo son nuevamente re-territorializados en base a una *representación* del inconsciente simbólica y/o figurativa que distribuye de forma cuasi binaria, partiendo del triángulo edípico —«padre, madre, yo»—, una serie de «imágenes idénticas inmutables, papeles figurativos [...]: “novia, querida, mujer, madre” — [...] “homosexuales, heterosexuales”, etc.»¹⁰¹⁹; imágenes pobres, por supuesto, en contraste con la *producción* del inconsciente en tanto que «real-deseo» cuasi panteísta que escapa a toda codificación¹⁰²⁰.

Será en las páginas del *comix*, especialmente en las historietas de «Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio, Virgen y Mártir», también de *La Piraña Divina*, donde sea reivindicado por primera vez un deseo homosexual libre de toda culpa encarnado en la figura de San Reprimonio, un antihéroe desde el punto de vista de ese mismo deseo en cuya alma las presuntas fuerzas del bien y del mal desarrollan una lucha atroz, de la que resulta una parodia extrema de una moral catolicista para la que es preferible morir virgen antes que en pecado, como se deduce de la siguiente viñeta:



Fig. 71. “Tentación, martirio y triunfo de San Reprimonio mártir”
NAZARIO, 1977, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹⁸ DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 361.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, 362.

¹⁰²⁰ Ver DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 361 y 362.

No obstante, como ya se ha apuntado en otro lugar, el introductor en España de la nueva sensibilidad *glam* y de la «cultura gay» en general es Eduardo Haro Ibars, en buena medida gracias a un libro de culto, *Gay Rock*, que apareció reseñado el 14 de junio de 1975, en el número 663 de la revista *Triunfo*, en la sección «esta semana», dedicada a discos, televisión y radio, que Eduardo llevaría durante cinco años. Pero, «convertido en cocero de lo gay», ya antes Haro Ibars había denunciado la ley de peligrosidad social de 1970 que nivelaba la homosexualidad con la prostitución o a la adicción a las drogas. Cuando en 1976, «entre los periodistas corre el runrún de que Eduardo Haro Ibars es un borracho y un maricón que se pinta los ojos y se maquilla», quien fue pionero del *underground* madrileño se convierte también en uno de los dos cabecillas del radical y libertario Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FAHR), y entre otras colaboraciones relacionadas con la magia, el fascismo y el surrealismo, publica en 1977 varios artículos reivindicativos de temática homosexual¹⁰²¹ antes de ser rechazado, debido a su bisexualidad, y pese a su clara sintonía con el anarquismo, por los viejos seguidores de Durruti de modo similar a como le ocurrió con el PCE a Gil de Biedma.

Gay Rock arranca con una traducción al castellano de la palabra «gay», que en inglés significa «alegre»; y por extensión, también, «libertino, calavera, juerguista...»¹⁰²², lo que nos remite al título y tiempo narrativo de *Los alegres muchachos de Atzavara* de Vázquez Montalbán. En el que es sin duda uno de los libros de cabecera de la Nueva Ola madrileña, prosigue Haro Ibars con otras aclaraciones diferenciando lo que se entiende por «gay power» —«poder homosexual o para los homosexuales», que serviría para «denominar un movimiento [...] más o menos político, encaminado a reivindicar los derechos de una minoría sexual y cultural injustamente reprimida»¹⁰²³—, relacionado con el *Gay Liberation Front* que el mismo presidiría en España, de lo que se entiende por «cultura gay». Un fenómeno tan ambiguo como la propia cultura de masas, que debe conciliar las necesidades de un segmento real de los consumidores con las de una industria cultural que aspira siempre a la masividad, y para ello no dudará en

¹⁰²¹ Ver FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 213 y 215.

¹⁰²² HARO IBARS, Eduardo, *Gay Rock*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975, p. 9.

¹⁰²³ *Ibid.*

limar las asperezas de los productos culturales más subversivos a fin de hacerlos aptos para el consumo masivo; aunque desde los años cincuenta, como afirma Haro Ibars, se produce un fenómeno curioso «y es que la industria, y el sistema social que la industria sirve, se convierten en elementos creadores y difusores, precisamente de aquello que pretenden canalizar y reprimir»¹⁰²⁴. Así, por ejemplo, la estela dejada por los Beatles, cuya desaparición resulta necesaria según la necesidades de renovación de una industria cultural que se alimenta de mitos, es reseguida por grupos mucho más subversivos, de modo que para el correcto funcionamiento del aparato cultural un mito debe ser sustituido por otro mito¹⁰²⁵. En este sentido, afirma Haro Ibars: «Es sintomático que David Bowie [...] no empezase a hablar de su bisexualidad hasta que puso sus asuntos en manos de Tony de Fries, su mánager, y entro a graba en la RCA»¹⁰²⁶. A sus ojos, «el “rock revival”, el renacimiento de un cierto “rock and roll”, o su contemplación entre nostálgica e irónica, es una de las características determinantes del *gay rock*»¹⁰²⁷; pero no la única, pues más allá de la música también cuenta la apariencia de los intérpretes, los más icónicos precisamente Bowie —«tradición de los trajes ceñidos, los lamés y las lentejuelas que en su tiempo utilizaron Elvis Presley y el inefable Little Richard»— o Lou Reed —«pantalones vaqueros, zamarra de cuero y gafas oscuras, como un delincuente juvenil neoyorquino de los años 50, como un “rocker” mustio y prematuramente envejecido»¹⁰²⁸—.

Otro elemento definitorio del *gay rock* es «la teatralidad», que en los conjuntos menores no pasa del maquillaje, la vestimenta y la utilización de la mímica, si bien reconoce Haro Ibars que en los conciertos de David Bowie o Alice Cooper, donde la música es solo un elemento más, este gesto va mucho más allá porque se aprovechan en ellos «todos los recursos teatrales herederos tanto de la vanguardia como del “Music Hall” tradicional» para llegar a una especie de «“espectáculo total”» que potencia «las posibilidades de comunicación entre público y conjunto musical»¹⁰²⁹ y que supone, seguramente, «la innovación más importante introducida en la cultura *pop* por el *gay rock*: la superación de la

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰²⁵ Ver HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, pp. 11-13.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 17.

simple música en los conciertos»¹⁰³⁰. Sin duda alguna, David Bowie es el máximo representante de esta Obra Total y, también, quien mejor ha sabido servirse del mimo, otro importante elemento teatral utilizado por los cantantes *gay* que Bowie toma de la compañía de mimos de Lindsay Kemp, con la que colaboró dieciocho meses antes de establecer su propio grupo de mimos —«“Feathers”, plumas»— en 1969. A dicho arte se debe según Haro Ibars, más allá de la espectacularidad de sus conciertos, que dio lugar al «nacimiento de un nuevo teatro rock», buena parte de su éxito escénico¹⁰³¹.

Por otro lado, buena parte del éxito de Ocaña se debe a la gestualidad: «Su pasión por Charlot, del que toma el bombín y el bastón para su disfraz cotidiano de Ocaña, y por la calidad sinestésica de la sola imagen en el cine primitivo, es puesta en práctica en muecas y andares con voluntad de imitador»¹⁰³². No existe práctica mejor que refleje dicho virtuosismo que el paseo de Ocaña, Camilo y Nazario por las Ramblas con el que arranca el filme *Ocaña, retrat intermittent* de Ventura Pons, donde se da cita el accionismo (o *happening*, si aceptamos la definición que Haro Ibars toma de Jean Jacques Lebel —«Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y de lo social»¹⁰³³—, y el hecho de que el público, pasea-actúa junto a Ocaña: ora lo secunda, ora le cede un carrito con niño para que Ocaña finja ser mamá), pero, sobre todo, esa gestualidad ya mencionada, ostentosa, vergonzante, histriónica, histérica, excesiva. Ese modo de levantarse la falda para (des)velar su sexo, o para exhibir su culo desnudo, que en palabras de Pedro G. Romero es menos «una bandera a la espera de su mástil» que «la escudilla del derrotado que entrega su trofeo de guerra»; gestos, en cualquier caso, que todavía mantienen «su fuerza política, su resistencia a ser asimilados, normalizados»¹⁰³⁴; gestos que «se repiten [...] entre los flamencos, estrategias de mudejarismo que son medios sin fin», pues como también afirma G. Romero: «No se trata de gritar al final de la escena “¡yo soy musulmán!” y mostrar orgulloso su identidad tapada. El mudéjar finalmente encuentra su lugar —más libre que entre moros y

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 17 y 18.

¹⁰³¹ Ver HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, pp. 25 y 38. Sobre el «nacimiento de un nuevo teatro rock», ver pp. 49-53.

¹⁰³² ROMERO, *op. cit.*, p. 56 y 58.

¹⁰³³ HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³⁴ ROMERO, *op. cit.*, p. 28

cristianos— en las propias estrategias de ocultación y espectáculo»¹⁰³⁵. Si más allá de su «finalidad», que no sería otra que avergonzar, turbar mostrando-exhibiendo lo Otro, consideramos el hecho de que su «producción» y «recepción» es colectiva¹⁰³⁶, el paseo de Ocaña por Las Ramblas, consciente o no, es también el gesto vanguardista que rompe la autonomía del objeto artístico por sus tres costados, pero no para superar la esfera del arte en la esfera de la vida cotidiana o viceversa sino precisamente, como muy bien ha visto G. Romero, para «subrayar la continuidad, el nexos, lo que comunica ambas esferas pero sin pretender abolir del todo ninguno de los dos ámbitos, sin excluir uno u otro tampoco, poniendo el énfasis precisamente en esa continuidad»¹⁰³⁷. El paseo de Ocaña por Las Ramblas es, por tanto, discurso mudo, elaborado con gestos que aspiran a mostrar-exhibir aquello que la sociedad había convenido reprimir, y el travestí en este sentido no es sino el vehículo que mueve los afectos, que arrastra, creando a su paso —el paso, abanico en mano, de Ocaña, Camilo y Nazario, quizá menos exuberante y carnavalesco el de este último, que necesita ir completamente borracho para aceptar lo que de celebratorio hay en dicho paseo¹⁰³⁸— un campo afectación que se extiende por todo lo largo y ancho de Las Ramblas, que viaja a la velocidad de la luz y opera como un mecanismo de desubjetivación con aquel que se cruza en su camino constituyendo una verdadera experiencia.

Y es que, como afirma Haro Ibars, «el empleo del travestí» es otro hallazgo de la vanguardia teatral privativo del *gay rock*: descubrimiento en primer lugar del uso del maquillaje —«más aterrador que ambiguo para los hombres, como elemento revulsivo»¹⁰³⁹—, por parte de agrupaciones teatrales del *Off-off Broadway*, que fue explotado después en el ámbito de la música hasta el punto de que: «Quizá sea el travestí, precisamente, lo que da la imagen pública del *gay rock*, lo que determina, en cierto modo, a los ojos de los lectores de revistas ilustradas, la pertenencia o no a este movimiento o tendencia»¹⁰⁴⁰. En cuanto al «empleo del travestí», a ojos de Haro Ibars dos líneas se distinguen con claridad:

la americana, [sic] —la de Alice Cooper, New York Dolls, Another Pretty Face, etc.— lo utiliza, fiel a las bases sentadas por la vanguardia teatral, y por papá

¹⁰³⁵ *Ibid.*, pp. 28 y 30.

¹⁰³⁶ Sobre estas tres categorías a partir de las cuales Peter Bürger propone una tipología histórica para una comprensión del concepto de «autonomía» del arte, véase la Nota 104 de este trabajo.

¹⁰³⁷ ROMERO, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰³⁸ Ver ROMERO, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰³⁹ HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

Zappa, con un fin satírico revulsivo; la inglesa, por el contrario —encabezada por Bowie— emplea el maquillaje y la vestimenta más o menos femenina como elemento «glamorous» [...] ¹⁰⁴¹.

Se palpa, por tanto, el relieve que en la nueva mitología del *gay rock* adquiere la figura del travestí como icono principal, cotizada hoy día «tanto en cuanto prostituta de lujo como en cuanto artista», algo que «el homosexual no travestido aún no ha conseguido, salvo a nivel puramente verbal» ¹⁰⁴². Como reflejo de este cambio de sensibilidad, está la serie de *Travestis* de Warhol, creador, en palabras de Haro Ibars, del *gay rock* ¹⁰⁴³. La misma sería expuesta por la galería G en lo que es un síntoma de la deriva que a partir de 1975 experimenta «el núcleo duro del arte conceptual» hacia lo popular como «forma de retorno a la práctica materialista tras un periodo que ellos mismos entienden [los conceptuales] como conceptual político» ¹⁰⁴⁴. Para Romero, este gesto por el cual se abandona la visión crítica vanguardista del par arte y vida sirve en modo alguno para explicar la deriva acrítica de las formas de arte más populares a partir de 1983 hacia esa cultura patética y festiva típicamente transicional ¹⁰⁴⁵. Y en este sentido, a sus ojos, los *Travestis* de Warhol evidencian mejor que nada dicha «separación». Bajo esta luz, «Ocaña podría ser contemplado como “modelo”, pero apenas podía pensarse que uno de esos travestis se pusiera a trabajar y declarara su travestimiento como operación artística» ¹⁰⁴⁶. Más allá de la «carnavalización» bajtiniana, Alberto Gómez ha desarrollado la metáfora de la «Transición Trans» a partir de la imagen inestable del travestido como identidad sometida a los avatares de la transición política que surge precisamente en este contexto:

La metáfora asume la ambigüedad calculada de esta figura política: si por un lado, el camuflaje, el oropel festivo de la pluma, subraya estrategias de resistencia política en las que, frente al sometimiento de las distintas vidas, se utilizaba la ambigüedad, en forma de pantalla protectora, para no ser asimilados del todo, a la vez que permitía su forma-de-vida-distintiva; por otro lado, la falsedad de la imagen, la idea de disfraz y falsificación, la frivolidad y delincuencia que a esta ambigüedad se asocia, permite admitir que la pantalla de proyecto, se tienda para ocultar una continuidad del estado de cosas que el capitalismo liberal ya había desarrollado en la dictadura y del que la figura festiva del travestido es solo un decorado de cartón piedra tras el que mantener un mismo estado de cosas. Podría concluirse que la misma estrategia a la vez que da legitimidad al sistema permite

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

¹⁰⁴² ROMERO, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁴³ Ver HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁴⁴ ROMERO, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁴⁵ Ver ROMERO, *op. cit.*, p. 38 y 40.

¹⁰⁴⁶ ROMERO, *op. cit.*, p. 40.

horarlo, construyendo en él grietas conde puedan desarrollarse formas-de-vida distintas, resistentes y proyectadas contra el propio sistema¹⁰⁴⁷.

Dicha figura política será el personaje principal de *Plumas de España*, la novela con la que en 1988 Ana Rossetti se propuso hacer descender junto a los mortales a esos ángeles que pueblan su imaginario poético tras desvelarnos al fin su sexo. No era entonces la primera vez que en nuestra historiografía literaria el homo-sexual ocupaba este papel, pues con *El Giocondo* de Francisco Umbral ya en 1970 ese amor wildeano «que no se atreve a decir su nombre» es enunciado en forma de largo reportaje desde la noche madrileña y, cuando por fin se dice, sucede la tragedia, porque en aquel Madrid anodino de churrerías al amanecer, en el que los locales que cierran se van empalmando con los que abren, el homosexual no puede ser más que una víctima¹⁰⁴⁸. En cambio, en la novela de Rossetti, el bisexual travestido, convertido en artista y por tanto en objeto de lujo, cotiza al alza. Ya el arranque es toda una declaración de intenciones que conecta con la línea inglesa del empleo *glamuroso* del travestí: «Lentejuelas, tisúes, pelucas, plumas y pérleas gargantillas no bastaron. Y ni el esparadrapo que le tensaba el pubis, ni la silicona que le abultaba el torso, ni sus gilletes mil, pudieron rectificar su partida de nacimiento. Y es así como le llegó la hora y tuvo que servir al rey vestidita de varón»¹⁰⁴⁹. A la razón del servicio militar, el tiempo narrativo de esta novela transcurre por tanto con el vago pretexto de hospedaje de este semi-Dios, o por lo menos así es visto desde el punto de vista de la protagonista-narradora, «una insigne poetisa local»¹⁰⁵⁰ que se propone escribir sobre su huésped (vocalista del conjunto Simpatía que viene en realidad con la misión de seducir a su sobrina, niña «pulcra y sacrosanta»¹⁰⁵¹ cuyo rostro es bien conocido en toda España por haber ganado un concurso de televisión) una serie de artículos biográficos para una provinciana revista titulada *Plumas de España*. Más allá de esta débil trama, que mantiene su tensión narrativa por el choque *revolucionario-reaccionario* que se produce a puerta cerrada entre la extraña criatura de la noche y la anfitriona seducida que por supuesto detenta los valores conservadores, y más allá de ciertos enunciados que apuntan a un nuevo cuidado de sí y que entonces debían de aparecer como vestidos de una presunta moder-

¹⁰⁴⁷ Citado en ROMERO, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁴⁸ Ver UMBRAL, Francisco, *El Giocondo*, Planeta, Barcelona, 1970.

¹⁰⁴⁹ ROSSETTI, Ana, *Plumas de España*, Seix barral, Barcelona, 1988, p. 7.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

nidad —«Mañana, sin falta, me compro un biomanán», «rodajas rebozadas de *chopped pork*»¹⁰⁵², etc.—, está aquella otra tensión que se desprende de la ambigüedad política del travestí, que en esta novela de Rossetti todo lo impregna. Después de tanto epicureísmo y tras escuchar el canto de la sirena, se querría que esta «forma-de-vida-distintiva» resistiera, no fuera asimilada del todo, pero no hay asidero alguno desde el que agarrarse a esta posibilidad, algo que nos haga creer que removido el maquillaje y retiradas las festivas plumas, se ha producido una verdadera discontinuidad en el estado de cosas.

Un efecto similar produce también en modo alguno su poesía debido a esta misma causa. Nadie diría que la poesía de Rossetti es de temática homosexual, pero la hipersexualización que sus versos llevan a cabo se relaciona con la revolución del *gay rock*, si aceptamos que esta no depende del maquillaje o de un aspecto ambiguo o amanerado, sino de encarnar lo que Haro Ibars denomina a propósito de Jim Morrison —«“El Rey Lagarto”, “La Serpiente”...»¹⁰⁵³— el «sexo puro»: «Esta agresividad erótica [refiriéndose a Morris] es lo que le hace precursor del *gay rock*; no era el personaje encarnado por Morrison homo o bisexual; pero tampoco representaba al macho heterosexual convencional, sino que era una pura personificación del sexo libre, sin limitaciones [...]»¹⁰⁵⁴. Así pues, también la poesía de Ana Rossetti en tanto que toma como objeto el «sexo puro» se convierte en trasunto del *gay rock*, que por otro lado es su correlato subcultural. No ocurre esto último con *Los alegres muchachos de Atzavara* de Vázquez Montalbán, que se desarrolla con la inminente muerte de Franco como telón de fondo. Ante este decorado, desfilan por la novela personajes que parecen sacados de la segunda oleada contracultural barcelonesa: gente ya madura y con profesiones liberales cuya imagen ha sido identificada por Malvido con la figura de Maria del Mar Bonet y que desde 1972, cuando el rollo se asienta, intenta recuperar la primera juventud perdida; gente que refleja, de forma algo prematura, el nuevo culto narcisista en ciernes —«¿Cómo puede ser que estas mujeres tengan la misma edad de mi madre y estén así?»¹⁰⁵⁵, se pregunta el protagonista narrador del primero de los tres relatos que componen como un caleidoscopio de variedades la trama argumental de la Transición— del que forman

¹⁰⁵² *Ibid.*, pp. 92 y 107.

¹⁰⁵³ HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1992, *op. cit.*, p. 44.

parte tanto los hombres como las mujeres que pasan el verano al margen, en Atzavara, un pueblo próximo a la costa que han restaurado colocando «livings en las viejas cuadras y estudios en los desvanes donde se guardaba el forraje [...]»¹⁰⁵⁶. Y es que, como apuntaba Haro Ibars con Morrison, la experiencia *gay* no entiende de géneros, sino de «sexo puro», de «agresividad erótica», de cuerpos liberados, como el de aquel Paolo que viene invitado a Atzavara por una de las veraneantes —«Era un paquete sexual perfectamente coordinado con el resto de la anatomía, como un elemento más, pero determinante en una maquinaria total de animales excitantes»¹⁰⁵⁷— con el que la profesora también liberada, cuya narración prácticamente arranca con el patético descubrimiento en su sexo de un pelo blanco, debe andarse al quite para no ser devorada por el narcisismo del otro:

Delante de cinco o seis mirones boquiabiertos, histéricos hasta la risa de muñecos rotos y yo entendí que Paolo convertía mi desnudez en el espectáculo de su superioridad bisexual sobre los demás, comprendí que nos estaban instrumentalizando y me saqué aquel cuerpo desnudo de encima a patadas, a pesar de que con ello quedaba en evidencia mi propia desnudez ante el corro de personas que miraban sin querer mirar pero miraban y apartaban la cara a medida que yo iba como una desesperada buscando mis prendas esparcidas por la habitación¹⁰⁵⁸.

Así, al «empleo del travestí» como icono de la nueva mitología del *gay rock*, hay que sumar esta idea de «superioridad bisexual» como forma endiosada de acceder a la sexualidad, de «descubrir, por fin, el sexo de los ángeles». Vemos en *Los alegres muchachos de Atzavara* un ajuste de cuentas con esa burguesía camuflada —travestismo también— que desfila a lo largo de estas páginas y que permite al final su desenmascaramiento, cuando en la última de las narraciones, titulada irónicamente «sueños de macramé», una de las antiguas veraneantes niega, desde una posición relativa de poder, la adopción de un niño deficiente mental a un transexual que regenta una lucrativa jamonería y que es pareja de Vicente, el homosexual proletario que desata el primero de los relatos y da una especial consistencia a la novela. Pero sobre todo, lo que refleja constantemente este texto es un nuevo campo de afectación que coincide con una *revolución* distinta a aquella protagonizada por la contracultura o el Mayo del 68. Nos lo cuenta Haro Ibars:

Y luego está la *liberación sexual*. Al parecer, la juventud de los 70 no se interesa ya —o no en la medida en que lo hacían sus hermanos mayores— por la *expansión de la mente*; es algo que, o bien ha resultado decepcionante, o bien se les ha dado

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

hecho. Lo que se pide hoy es la expansión del cuerpo, su liberación, su plena utilización. El *gay rock* —de una manera tácita o explícita— es la música que acompaña a esta necesidad, que la expresa, del mismo modo que los conjuntos *pop* de la década pasada expresaban los temas de su mitología¹⁰⁵⁹.

El «sexo puro», la «agresividad erótica» que no entiende de géneros, y que por tanto entiende que es posible construir lo existente de otro modo, encuentra un nuevo momento afirmativo en la subcultura *electrónica* de los años noventa. En “El boom Gay”, el capítulo cuarto de *Viviendo del cuento*, Juanjo Sáez nos habla en clave paródica de este fenómeno que se produce al filo del nuevo milenio: «En Barcelona, mi ciudad, de repente se pusieron de moda los GAYS... para ser moderno había que parecer maricón»¹⁰⁶⁰. Así, dicho en crudo, «maricón» podría parecer un insulto, y por ello Sáez se encarga de especificar en una nota al pie en la misma página que para él la palabra «no es un insulto». Pero, en efecto, parecía que muchos salían del armario y al mismo tiempo, y que cultivar una imagen homosexual, o mejor aún bisexual, era lo que había que hacer para parecer moderno, incluso aunque se fuera hetero. Y de ahí «los morreos homosexuales entre heteros»¹⁰⁶¹ y los enfados de algunos, acaso gays pero no modernos: «No es justo, yo soy gay de nacimiento y ellos NO... No tienen derecho a bailar como LOCAS»¹⁰⁶². Esto, sin embargo, ya había sucedido antes en la escena del *Glam rock* de los años setenta en Inglaterra, con la imagen de androginia mítica de Bowie, e incluso en la Movida, pero volvía ahora nuevamente, sobre todo con la mítica sala Discothèque del Poble Espanyol en la que tantas veces pinchó también DJ Sideral, sin duda la más emblemático del rollo después de Nitsa. Desde su nacimiento en 1997, coincide con la segunda oleada de freaks electrónicos barceloneses (cuando se asiste a una segunda escisión de la subcultura *electrónica*, puesto que el *rave* y el Nitsa no van a constituir siempre una misma experiencia unitaria), pero también con el viaje que va del *underground* a la masividad. Es este el momento en el que se produce el «Boom Gay» al que se ha referido Sáez y, con él, una suerte de fetichismo por lo gay. Fetichismo que sería parodiado en las tiras cómicas de Juanjo Sáez, donde es una suerte encontrar un fontanero gay, y un problema el hecho de ir al otorrinolaringólogo si ello supone que un hetero vaya a tocar nuestras orejas [Figura 72]. De modo que con esta segunda oleada lo

¹⁰⁵⁹ HARO IBARS, 1975, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁶⁰ SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁶¹ CASTELLS, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁶² SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 46.

gay se funde con la subcultura contagiando el ambiente hetero con los usos y costumbres de su bien conocida liberalidad, una especie de «Disneylandia del amor» en la que las relaciones sexuales y los intercambios nunca cesan, en la que se sale del armario para convertirse en vampiro tras entrar cada día en el «cuarto oscuro», ese espacio mítico de la cultura gay, que sin duda alguna constituye la principal atracción del parque temático caricaturizado en otra de las tiras de Sáez [Figura 73]. Parte de la gestualidad del mundo gay sería así copiada por el mundo hetero. De hecho, no casualmente, una de las frases con las que en Discothèque era ejercido el derecho de admisión sería: «No puedes pasar porque no eres suficientemente *ciberliberal*». Para muchos heterosexuales, esta última palabra sería la consigna moderna de la época al filo del nuevo milenio, una época en la que lo importante no era ser gay sino aparentarlo.



Fig. 72. Tira publicada en la Revista H, núm. 7, octubre 1999. SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 47.



Fig. 73. Tira publicada en la Revista H, núm. 7, noviembre 1999. SÁEZ, 2005, *op. cit.*, p. 48.

10.4. La infancia liberada

Por otra parte, ya para terminar con esta serie de experiencias que han sido aquí referidas como «anti-edípicas», se encuentra la niñez, reivindicación de la contracultura que en la tríada «padre, madre, yo» se corresponde con el segundo elemento de la serie. Nos lo explica Simon Reynolds:

la contracultura buscaba invertir, en masa, el Complejo de Edipo (el trauma que rompe la simbiosis paradisiaca de los niños con la madre, y les enseña a vivir sin ella, a conformarse con menos). Desde el «take your desire for reality» [haz que tus deseos se conviertan en realidad] de los situacionistas al «we want the world and we want it NOW» [queremos el mundo y lo queremos ya] de Jim Morrison, el ímpetu antiedípico de finales de los sesenta fue a la vez poético y psicótico¹⁰⁶³.

Por tanto, la contracultura reivindicaba a la madre y, de ahí, la vuelta al paraíso, que en el figurativo lenguaje edipizante lacaniano no es sino el «“narcisismo primario”» identificado con el «yo-ideal», porque todavía no ha sido asumida la matriz simbólica en la que el *yo* se precipita antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro, momento en que termina el *estadio del espejo*, según Lacan¹⁰⁶⁴. Y para ello necesitaba modificar, a ser posible «invertir» el Complejo de Edipo, que implica un *límite* castrante con la introyección de ese primer cuerpo de significante.

Para liberar la infancia y reivindicar en base a ella un nuevo principio de la realidad, el «impulso de juego» que Herbert Marcuse retoma en *Eros y civilización*, inspirándose en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* que Schiller habría escrito en 1795 bajo el impacto de la *Crítica del juicio*¹⁰⁶⁵ y con el terror jacobino como telón de fondo, es sin duda alguna un elemento clave. En efecto, dado que la cultura se constituye por la combinación e interacción de dos impulsos básicos del hombre¹⁰⁶⁶, y en tanto que uno de ellos es pasivo mientras que el otro es más bien activo y dominador, se habría creado un desajuste, y solo un tercer impulso, el «impulso de juego», podría restablecer el equilibrio entre ambas polaridades decantando la balanza del lado de la sensibilidad reprimida evitando sus exabruptos, pues como afirma Marcuse:

en lugar de reconciliar ambos impulsos y hacer la sensibilidad racional y la razón sensible, la civilización ha subyugado la sensibilidad a la razón de tal manera que la primera, si se reafirma, lo hace con formas destructoras y “salvajes”, mientras que la tiranía de la razón empobrece y barbariza la sensibilidad¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶³ REYNOLDS, 1999, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁶⁴ LACAN, *op. cit.*, pp. 100 y 104.

¹⁰⁶⁵ Muchas de las afirmaciones de esta obra se fundamentan a su vez en principios kantianos, o más bien en la dicotomía que de éstos se infiere: la materia versus la forma y el espíritu, la naturaleza versus la libertad, lo particular versus lo universal; binomios que son regidos por el orden de la sensibilidad y el de la razón. Véase SCHILLER, Friedrich, *Kallias/ Cartas sobre la educación estética de un hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 113.

¹⁰⁶⁶ El «formal», resultado de la naturaleza racional del hombre, lo sitúa por encima del espacio y del tiempo y se encarga de afirmar y armonizar su persona, de darle forma a través de los cambios de estado; el «sensible», resultado de la existencia material del hombre o de su naturaleza, se encarga de hacerlo material a través del espacio y del tiempo y así lo encadena a la variación. Ver SCHILLER, *op. cit.*, pp. 205 y 102-103.

¹⁰⁶⁷ MARCUSE, *op. cit.*, p. 190.

El «*impulso de juego*» se encargaría, pues, de unir ambos impulsos limando sus asperezas; además, se relaciona muy estrechamente con la imaginación, y también con la belleza que, conmutable por la palabra *juego* en tanto que éste «no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y [...] no coacciona ni exterior ni interiormente»¹⁰⁶⁸, nos divide y su contemplación nos restituye a ese estado inter-medio que es perfecto y que, porque escapa al dominio de ambos impulsos, no es ni físico (sensible) ni moral (racional), sino estético¹⁰⁶⁹. El *juego* es tanto para Schiller como para Nietzsche la actividad que permitiría desplegar todas las potencialidades humanas capaces de paliar la enfermedad de la civilización consecuencia de los dos antagonismos básicos a los que se ha estado aludiendo. Las siguientes palabras son de Schiller: «el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega»¹⁰⁷⁰; pero bien podrían haber sido escritas por Nietzsche, quien no por casualidad transforma al león en niño para llegar al superhombre¹⁰⁷¹. Sobre este cimiento se levanta el edificio de la estética. Aquí reside también el secreto de la jovialidad griega. En realidad, se trata de un problema político que atraviesa la estética —*hacer la sensibilidad racional y la razón sensible*¹⁰⁷²—, y así lo retoma Marcuse en *Eros y civilización* al ver en el excedente de producción alcanzado por el Estado de Bienestar el principio de realidad a partir del cual podría desarrollarse el «*impulso del juego*» que suprimiría el trabajo alienado, o lo convertiría en buena medida en un *hobby*. Las implicaciones más trascendentes que Marcuse extrae de las *Cartas* es que la salvación de la cultura pasa por la abolición de los controles represivos que la civilización ha impuesto a la sensibilidad¹⁰⁷³. Si esto no ocurriera, si los controles represivos no fueran abolidos previamente, cabe el riesgo de que la esfera del juego sea la propia de un esteticismo frívolo e irresponsable de cuya contingencia nos advierte Marcuse¹⁰⁷⁴.

Para muchos de los autores o artistas del periodo, la infancia y sus fetiches sagrados constituyen un oasis, el llamado de un nuevo campo de percepción que

¹⁰⁶⁸ SCHILLER, *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁶⁹ Ver SCHILLER, *op. cit.*, pp. 235 y 283-285.

¹⁰⁷⁰ SCHILLER, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁷¹ Ver NIETZSCHE, Friedrich, *El nihilismo: escritos póstumos*, Península, 2000, Barcelona, pp. 53-55.

¹⁰⁷² Se trataría, pues, de compensar, de llevar a cabo un rebalanceo, y no de oponer «el orden de la sensibilidad contra el orden de la razón». MARCUSE, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁷³ Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁷⁴ Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 191.

aguarda su liberación. Sin duda alguna, quien ha conseguido hablar de la manera más elocuente de la experiencia de ese campo poniéndolo en relación con la experiencia de la droga es Iván Zulueta en *Arrebato*, donde Pedro (Will More) tiene la capacidad de liberar para otros dicho campo: «Vamos a ver, ¿cuál era tu colección de cromos favorita de pequeño?»¹⁰⁷⁵, le pregunta a José (Eusebio Poncela) antes de conducirlo frente a sus «objetos clave», frente a sus fetiches Sagrados, que, a menudo ignorados por su dueño, aguardan su liberación. En el caso de Pedro, se trata de los cromos de *Las minas del rey Salomón* (como para el personaje interpretado por Cecilia Roth lo es la muñeca de Betty Boop) en los que resuenan los tambores de la infancia: «Dime, ¿cuánto tiempo te podías quedar a pasar mirando este cromo?... Y este... ¿Te acuerdas?... ¿Y esta orla?... ¿Y este otro?... Años. Siglos. Toda una mañana. Imposible saberlo. Estabas en plena fuga. Éxtasis. Colgado en plena pausa. Arrebatado...»¹⁰⁷⁶. Encuentro estático, por tanto, con la infancia, que es una vuelta de tuerca drogadicta y alucinada al trocito de magdalena de Proust, y puesta en escena del *leitmotiv* vertebrador: «¿Tú sabes qué hacer con la pausa?»¹⁰⁷⁷, pregunta a José aquella extraña «criatura estática» que, surgida del sueño y de la pesadilla de Zulueta —porque en *Arrebato* todo es mágico y horroroso a la vez—, desea convertirse en cineasta. Es sintomático que el tono de voz de Pedro cambie con la droga a la adultez, pero es la droga lo que hace crecer al personaje cuando los adultos, paradójicamente, consiguen más bien con ella liberar todo un campo de percepciones, recobrar en modo alguno la infancia: «Según Marta, guardaba aquellos polvos para volver más a la infancia cada vez que venía a vernos, decía ella, pero yo no podía estar en mayor desacuerdo»¹⁰⁷⁸, nos dice el personaje interpretado por Will More, actor fetiche de Zulueta cuyo dominio consciente del campo de percepción infantil nos habla de un tiempo *no alienado*, de lo puramente estático, línea de fuga del ahora que escapa del futuro y del pasado.

A ese mismo tiempo *no alienado*, relacionado con los sueños y con una primera aproximación al reino de la estética, se refieren los poemas de *Los restos del naufragio* de Ricardo Franco, donde se da cita —un poco en la línea inaugurada por *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero— el

¹⁰⁷⁵ *Arrebato*, min. 32:58.

¹⁰⁷⁶ *Arrebato*, min. 36:36.

¹⁰⁷⁷ *Arrebato*, min. 32:20.

¹⁰⁷⁸ *Arrebato*, min. 30:55.

rechazo del mundo del adulto a través de la nostalgia del mundo infantil. Ya el primero de los poemas del editor Jesús Munárriz, «Restos, restos», que a modo de prólogo encabeza la serie, nos remite a este espacio mítico en el que el tiempo se diluye en el tiempo ante la contemplación arrebatadora de nuestros fetiches en clara alusión a *La isla del tesoro* de Stevenson por un lado, y a *Robinson Crusoe* de Defoe, por otro:

“Son quince que quieren el cofre del muerto,
Son quince piratas, oh, oh, oh, viva el ron”

canta, Asia a un lado, al otro Europa, el capitán filibustero. En el lóbulo taladrado de su oreja izquierda brillan el oro y el sol de las Antillas. El agua más azul de los siete mares lo conduce a la isla, que es la de Robinsón, también la del tesoro [...] ¹⁰⁷⁹.

Así, la isla de Robinsón también es «la del tesoro», y este, por supuesto, no es el del vil metal que reluce metonímicamente en el pendiente del «capitán filibustero», sino «un mundo interminable de aventuras prometido» ¹⁰⁸⁰. Mundo de recuerdos del que, como dice también Munárriz, «brota el libro y en su nostalgia la niñez. ¿Tanto nos enseñaron aquellas dulces páginas? Allí estaba ya todo: el amor, la muerte y la sabiduría de aceptarlos» ¹⁰⁸¹. En todos los poemas resuenan, por tanto, las fantasías atemporales de la niñez, gracias a estilemas muy concretos que nos remiten a un espacio común y que son para el poeta en realidad fetiches arrebatadores —«al pie del Rif», «Adelaida», «el gran clipper», «Jimmy Silver», «buceadores de perlas», etc.— hechos de la materia de los sueños. Por tanto, los poemas-restos que componen *Los restos del naufragio*, tal y como se apunta en «Poemas del asilo», su tercera y última parte, son como la colección de cromos que en *Arrebato* suspende el tiempo para José revisada por un anciano-náufrago desde el asilo, en una época (1979) en la que, como escribe Franco en el epílogo, los sueños «han de ser archivados» ¹⁰⁸². Con respecto a la idea de colección apuntada, son importantísimas las evocadoras ilustraciones que aparecen al principio de cada una de las partes, especialmente por su poder para convocar nuestros «objetos clave» o el recuerdo de aquellas primeras lecturas arrebatadas.

¹⁰⁷⁹ FRANCO, Ricardo, *Los restos del naufragio*, Hiperión, Madrid, 1979, p. 9.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 54.



Fig. 74. *Los restos del naufragio*, p. 51.

Como afirma Fernando Savater en *La infancia recuperada*, si no acaso la más perfecta de todas, una de aquellas primeras lecturas arrebatadas —«Mis ojos juveniles se extasiaron en el mar infinito»¹⁰⁸³— es el cuento de piratas de Stevenson ya aludido:

La narración más pura que conozco, la que reúne con perfección lo iniciático y lo épico, las sombras de la violencia y lo macabro con el fulgor incomparable de la audacia victoriosa, el perfume de la aventura marinera —que siempre es la aventura más perfecta, la aventura absoluta— con la sutil complejidad de la primera y decisiva elección moral, en una palabra, la historia más hermosa que jamás me han contado es *La isla del tesoro*¹⁰⁸⁴.

Se afirma en la contraportada de *La infancia recuperada*, a propósito de una cita de Chesterton, que «“la literatura es un lujo, pero la ficción una necesidad”». Publicado en el año 1976, en un contexto dominado por la novela experimental o psicológica —pero también, no se olvide, por el pensamiento contracultural— el texto ensayístico de Savater, sin ser un manifiesto contra dicha corriente dominante, reivindicaba, pues, la «narración pura», el hecho de que «la función narrativa cumple otras funciones»¹⁰⁸⁵. Así, Savater se plantea la oposición entre la «novelas-narración», en la que simplemente «se cuentan bien hermosas historias» —y afirma: «no conozco razón más alta que ésta para leer un

¹⁰⁸³ SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Taurus, Santillana, 2002, p. 15 y 16.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

libro»— ¹⁰⁸⁶ y entre la «novelas-novelas», sujeta a las innovaciones de la vanguardia, a los avatares de la historia y, de ahí, a la contingencia de su propia disolución frente al cuento, «instalado en el limbo de la no-historia», relegado a «la ética, la iniciación o la magia»¹⁰⁸⁷. Pero lo más valioso para Savater de esta clase de narraciones (entre las que también figuran *El mundo perdido*, *El señor de los anillos*, *El Rey del Mar*, *La guerra de los mundos*, *El peregrino de las estrellas*, etc.) es la dimensión ética que nos insufla, esa «primera y decisiva elección moral», vivida y experimentada gracias a la distancia estética que nos permite habitar la piel de otro: «la rebelión ante la necesidad ciega, ante el peso abrumador de circunstancias inhumanas que no parecen dejar lugar para lo humano, el libre coraje que se enfrenta con rutinas y mecanismos en los que no se reconoce y consigue afirmar el predominio de maravilloso, de lo inmortal»¹⁰⁸⁸. Y de ahí esa sensación de *deja vu*, que en ocasiones nos asalta en la realidad, de la que parte el origen mismo del texto¹⁰⁸⁹, porque ya todo o casi todo, como señalaba Munárriz, nos lo enseñaron «aquellas dulces páginas». Así, *La infancia recuperada*, cuyo título se inspira en unas palabras de Bataille tomadas de *La literatura y el mal* —«La literatura es la infancia al fin recuperada»¹⁰⁹⁰— es sobre todo un «libro-souvenir...» que habla «sobre el amor a otros libros y sobre la fuerza absorta de leer», sobre las «imágenes arquetípicas» de un posible «escenario mítico»¹⁰⁹¹ en el que, junto a la bambalina, quedó colgando nuestra felicidad, antes de ser nosotros mismos, antes de que el tiempo existiera.

Una canción de Jaume Sisa de 1975, *Qualsevol nit pot sortir el sol*, al invitar a traspasar a toda una serie de personajes —«la Blancaneus, en Pulgarcito, els Tres porquets, el gos Snoopy»— para que de la oscuridad se haga luz, nos dice la canción, también parece aludir por su parte al poso mágico y atemporal que aquellas «imágenes arquetípicas» compartidas y encumbradas por Savater han

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸⁷ SAVATER, *op. cit.*, pp. 230 y 228. Sobre la distinción entre «novelas-narración» y «novelas-novelas», véase SAVATER, *op. cit.*, pp. 227-229.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁸⁹ Nos lo cuenta Savater a propósito de una experiencia natatoria en la playa de Almuñécar, lejos de las familiares aguas de la Concha de San Sebastián: «Al sacar de nuevo la cabeza a la superficie, el sol rebotaba espléndidamente sobre el arrugado azul sin turbiedades y la orilla parecía felizmente inalcanzable: me consideré ya para siempre parte del mar. Me sentía mecido, dichoso, disuelto, y entonces supe que ya antes —no antes de ese preciso momento, pero aún dentro de mi vida, sino *antes de ser yo*— había gozado con idéntica fruición de la perdición en las aguas». *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, pp. 16 y 19.

dejado en nuestra memoria desvelando la materia de los sueños de la que está hecho el campo de percepción de la infancia. Pero es esa conciencia de la función puramente narrativa de hacer de la oscuridad luz lo que debe ahora hacernos reflexionar sobre cómo fue la infancia para aquellas generaciones nacidas entre los años cuarenta y cincuenta. En este sentido, «Tríptico de la infancia» de Aníbal Núñez es seguramente una de las composiciones poéticas más elocuentes. Copio íntegro el poema, censurado en 1972 junto a «Sobre la oscura faz de la madera» y «Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión», con el que arranca *Fábulas domésticas*¹⁰⁹², porque se encuentran en él varios aspectos que vierten luz sobre la sombra. Aspectos en los que también se apoya la memoria de otros testimonios de la época:

I

TRÍPTICO DE LA INFANCIA

1

nos llevaron al tubo de la risa
ya bajo las banderas que ganaron el mapa
al tubo de la risa y qué alegría
recobramos contentos y felices
a cada vuelta de los caballitos
recién ganado el vértigo descalza la esperanza
los tiros de la guerra aunque nosotros
chupando un pirulí
pegajosos de espuma azucarada
éramos mientras tanto
la dicha de la casa
(mickey mouse en las ferias juraría:
«aquí no pasó nada»)

2

y la escuela después donde aprendimos
a ser buenos cristianos por la gracia
de dios y las calderas sulfurosas
de aquel pedro botero
los himnos nacionales en columna de a dos
la interminable tabla
del siete que aún nos sigue
robándonos el sueño tanto cuento
de niños ejemplares y de mártires
precoces que no iban
a robar fruta verde o por morera
al patio de las monjas donde estaba
a punto de surgir refugium peccatorum
la refulgente virgen a llevarnos
qué aburrido con ella a coger lilas
para el altar de mayo (quien más diera

¹⁰⁹² La edición censurada es la de Ocnos. Ver NUÑEZ, Aníbal, *Fábulas domésticas*, Ocnos, Barcelona, 1972.

ganaba
un peldaño hacia el cielo
con papá y con mamá si no eran rojos)
(y, a nuestro pesar, lo eran)

3

porque ancha es la puerta y espaciosa la
senda que lleva a la perdición

por aquel tiempo fuimos instruidos
por las buenas conciencias se acercaban
nuestro día más feliz nos prometieron
y ante el pan celestial no desvelamos
—los zapatos lustrosos mordiéndonos los pies
cercados los papeles por encajes—
el misterio anunciado: almidonada fecha
que en los años siguientes no podríamos
casi reconocer en las palabras
solemnes que inculcaron en nosotros
las costumbres decentes:
la sarta dolorosagloriosa del rosario
la visita al santísimo: toda la mise en scène
del colegio de pago donde fuimos
incapaces —sumisos entre
tanto misterio y ases deportivos—
de echar de menos ciertas caras
(«es estrecha la puerta que conduce»)
que quedaron atrás adiós muchachos
quienes ahora encontramos por la calle
su buenos días servil mirando al suelo
que «siempre ha habido —otros—
ricos y pobres» nos han dicho

aunque

nos queda más diáfano el recuerdo
de los anocheceres estivales
jugando al escondite conteniendo el aliento
para no delatar nuestra presencia
(nos estaban buscando)

mirábamos

a la noche galáctica tan lejos
de la mosca aburrida
del aula y nos pasaba
por la imaginación todo el futuro
sin clase y sin castigo
con libertad de movimiento y pelo
en pecho por supuesto
no quedaba ni rastro de la misma
amenaza que hoy ya no es un juego
(nos había descubierto)¹⁰⁹³

En el primer poema, queda inaugurado el tiempo histórico con el recuerdo del acontecimiento civilista: «banderas que ganaron el mapa», se entiende que el de España, el «tubo de la risa», que designa una atracción infantil, pero también el macabro lugar del Castillo de Montjuich donde eran recluidos los condenados

¹⁰⁹³ NÚÑEZ, 2009, *op. cit.*, pp. 167-170.

a muerte durante la contienda¹⁰⁹⁴. Desde los primeros versos, se alude, por tanto, a los vencidos, ese nosotros elidido —«nos llevaron», «recobramos»— en el verbo en el que se incluye el poeta, de familia republicana, y al vértigo producido por el desenlace de la guerra civil con la imagen del tiovivo —«vuelta de los caballitos»— para apuntar luego a un «nosotros» infantil, en el que se inscribe generacionalmente el yo poético, que da forma, desde una presunta desmemoria —«(mickey mouse en las ferias juraría: / “aquí no pasó nada”»—, al espacio poemático. Pero la desmemoria no es tal y, además, como sugiere el segundo poema, están las condiciones materiales que pasan a moldear la vida de los niños, esas escuelas, también cárceles del franquismo, donde los niños aprenden «a ser buenos cristianos», por las buenas o por las malas —«por la gracia/de dios y las calderas sulfurosas»—, como aprenden también por las buenas o por las malas, pues como dice el refrán *la letra con sangre entra*, «los himnos nacionales en columnas de a dos/la interminable tabla del siete que aún nos sigue» y, sobre todo, el «cuento/de niños ejemplares y de mártires», un cuento con el que aprendían hastiados a ser bueno, que nada tenía que ver con aquellas narraciones puras de la que nos hablaba Savater, sino con las estrategias de coerción de un poder pastoral que encarna los valores del franquismo. Como no podía ser de otro modo, aquella educación recibida culmina en el tercer y último poema de la serie con la primera comunión, la «almidonada fecha», que es presuntamente «nuestro día más feliz» como niños. En el poema, una urdimbre compleja que teje el recuerdo de la educación recibida, en la que destacan las oraciones al uso en el colegio católico de pago al que asistió el poeta, pese a que sus padres «eran rojos», destaca precisamente la similitud que usa el poeta para referirse al rosario: «la sarta dolorosagloriosa» capaz de conjurar por la relación antitética o paradójica que suscita todas las contradicciones de la educación recibida, sobre la que se cierne un halo de sombra que se proyecta en las existencias futuras. Pese a este halo de sombra, esgrime la memoria el tiempo eterno de los juegos —«nos queda más diáfano el recuerdo/de los anocheceres estivales/jugando al escondite conteniendo el aliento»—, y se produce un correlato entre el ser descubierto en el juego —«(nos estaban buscando)»— y el ser descubierto en el aula —«(nos habían descubierto)»— con el que se pone de manifiesto que el juego *también* consiste en evadirse de la aburrida realidad gracias a la imaginación.

¹⁰⁹⁴ Ver N. 37, en NÚÑEZ, 2009, *op. cit.*, p. 167 y 168.

Como ya se ha apuntado, la memoria de otros testimonios de la época también nos habla sobre varios de los asuntos tratados en «Tríptico de la infancia». Así, en *El sadismo de nuestra infancia* de Terenci Moix, so pretexto bocacciano de verse bloqueados en una masía pallaresa por la nieve, un grupo de jóvenes entre los que se encuentra Jordi Llovet y el mismo Moix, cuyo espacio vital, como apuntaba el poema de Núñez, quedó configurado por la postguerra, se dedica a evocar su niñez y primera adolescencia a fin de desenmascarar en su totalidad el sadismo de aquellos días a base de salmos que entonaron bajo «las distintas órdenes de sotana»¹⁰⁹⁵, películas que trataban sobre el intenso sufrimiento de los sacerdotes como *La mies es mucha*, *Cerca de la ciudad* y *La guerra de Dios*, historias de jóvenes mártires como las narradas en las *Hojas parroquiales*¹⁰⁹⁶, descripciones de un sufrimiento que nos recuerdan a aquellos versos de Rossetti —«describiendo piadosa y minuciosamente/castigos ejemplares y horrores deliciosos»—, pero que apuntaban también «a la generación que había *sufrido* la guerra»¹⁰⁹⁷. Sufrimiento también presente en la cultura *massmedia*, pero que «se iniciaba ya en los largos pasillos de los Escolapios, de los Jesuitas, de los Maristas, de los Salesianos, de las Teresianas, de las Auxilia-doras, de las Dominicas... Era el gran tema: la redención por el dolor»¹⁰⁹⁸. Cito íntegra una de las múltiples entradas que conforman el texto, atribuida a un personaje ficticio llamado Bruno Quadreny, donde se explica cómo productos de distintos niveles de cultura retroalimentan esa «sensación de culpabilidad» inculcada a conciencia:

BRUNO

Desde luego que nada era poco para despertar aquella sensación de culpabilidad colectiva sumida en nuestras pobres vidas y, al mismo tiempo, para admirar el sentido de sacrificio que podía exigírsenos en un momento determinado como pago de aquel otro sacrificio mayor, magno, que nuestra raza de humanoides había infligido en un tiempo, en una historia que ni siquiera habíamos estudiado aún. A nivel de insistencia, nuestros tebeos, las revistas confesionales, algunos libros y las historias pregonadas desde el púlpito, en la misa cotidiana, podían servir a las mil maravillas; y, de hecho, sirvieron. En la idea que nos inculcaba desde el principio, a través de los salmos, no pudieron existir mejores complementarios...¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁵ MOIX, Terenci, *El sadismo de nuestra infancia*, Kairós, Barcelona, 1970, p. 25.

¹⁰⁹⁶ Ver MOIX, *op. cit.*, pp. 25-35

¹⁰⁹⁷ MOIX, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁹⁸ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.*, p. 39.

Esta idea de «sensación de culpabilidad compartida», en la que se sumen tantas existencias, contrasta con uno de los postulados de la contracultura. Y es que la idea de que el nivel de vida no depende del progreso técnico, pues esto es sólo la lectura que del mismo hace el principio de realidad vigente, que nada puede hacer sin embargo para liberar al ser humano de aquella «sensación de culpabilidad compartida», arraiga con fuerza en el pensamiento contracultural. Así, ante la existencia de un excedente de producción en los años sesenta, la primera medida revolucionaria garante de libertad sería para Marcuse la reducción del trabajo; y no teme un colapso del principio de funcionamiento ya que, paradójicamente, un descenso de la productividad no tiene por qué ir contra el progreso en la libertad¹¹⁰⁰. Nos lo explica con Baudelaire: «*La vrai civilisation... n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel*»¹¹⁰¹. La utopía marcusiana, formulada en *Eros y civilización*, apunta pues a un estadio civilizatorio superior en que la culpa y el dolor han sido borrados gracias a la organización racional de una sociedad industrial totalmente desarrollada tras vencer la escasez. *La isla* de Huxley es un buen ejemplo de ese estadio civilizatorio superior que ha sabido expulsar de su paraíso tanto el sentimiento de culpa como el trabajo alienado; en ella, se aprecia también el giro espiritualista que en la era poscristiana toma Occidente, y esa ligereza edénica con la que Marcuse configura su utopía estética a partir de las imágenes de Orfeo y Narciso, que son frente a Prometeo, el héroe cultural del esfuerzo penoso, el símbolo de otro principio de realidad desembarazado del peso de la culpa¹¹⁰². Y es que, mediante estas imágenes, las dicotomías hombre-naturaleza y sujeto-objeto son superadas para que el ser sea experimentado como satisfacción; una satisfacción que, nos dice Marcuse, «une al hombre y a la naturaleza de manera que la plenitud del hombre sea al mismo tiempo la plenitud, sin violencia, de la naturaleza»¹¹⁰³. Pues también esta última es un mundo de opresión, crueldad y dolor que, como el mundo humano, espera su liberación, que no es sino el lenguaje de la canción y del juego, aspectos que nos

¹¹⁰⁰ Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁰¹ Citado en MARCUSE, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁰² Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁰³ MARCUSE, *op. cit.*, p. 169

acercan a la dimensión estética a partir de la cual Marcuse tratará de validar un nuevo principio de realidad¹¹⁰⁴.

Remitido el «impulso del juego» marcusiano a su propia dimensión, no nos queda sino dar voz a *El infierno y la brisa*, novela testimonio de la educación que recibieron los niños de la posguerra española en los colegios internos dominados por el vuelo de sotana de Escolapios, Jesuitas, Salesianos, etc. La novela de J.M. Vaz de Soto, llevada a la gran pantalla por José María Gutiérrez Santos —*iArriba Hazaña!*—, debió de alentar en 1978 el sentir revolucionario en tanto que nos habla de un motín producido en una de aquellas instituciones en las que niños y adolescentes eran sometidos a un régimen de encierro. Destacan en ella los castigos corporales, el método poco ortodoxo de castigar a todos para descubrir al culpable, la observación panóptica del director desde sus binóculos, y un mismo escrutinio de las almas, como aquel al que es sometido Lamberto en el despacho del director tras ser descubierto en clase escribiendo una carta en la que le decía a Sole, una chica del pueblo, que le gustaría darle un beso:

—¿Cuántas veces la has besado? —repitió por segunda vez sin inmutarse.
—Es solo una amiga, padre.
—¿Cuántas veces?
Como parecía que estaba convencido de lo que me preguntaba, le dije que una vez le había dado un beso en la mejilla.
—¿En la mejilla?
—Sí, padre, en la mejilla.
—Además, mentiroso, ¿eh? ¿Sabes que besar a una chica es un pecado mortal?
[...]¹¹⁰⁵.

Para Lamberto, un chico de quince años poco versado en materia sexual, todo se tuerce cuando a causa de algunos suspensos es enviado por su padre interno a un colegio de Villa Real, donde ya el primer día lo pasa «muy triste por haber perdido mi libertad, como un pajarillo que cogen y meten en una jaula por primera vez y se da de cabeza contra la rejilla queriendo salir, y viendo que no puede hacerlo se queda luego en un rincón acurrucado y triste»¹¹⁰⁶. Contrasta su tristeza con la afición a los pájaros encerrados en jaulas que tiene en la película el personaje interpretado por Fernán Gómez, cuyos métodos disciplinarios desatan un conflicto con el director que será aprovechado por los alumnos, que deciden amotinarse provocando también el cese de este último. Dicho motín es como un microcosmos que se inserta en un macrocosmos como reflejo de la catexis social

¹¹⁰⁴ Ver MARCUSE, *op. cit.*, p. 170.

¹¹⁰⁵ VAZ DE SOTO, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

revolucionaria que opera desde el exterior. Así, las primeras elecciones delegadas representan el triunfo sobre la dictadura y la llegada de la democracia. Se celebran bajo la protección del nuevo director (José Sacristán), que fuma y deja fumar y no lleva sotana sino traje, pero significativo es que ya final, en su afán por captar todo el *pathos* revolucionario, y como correlato de lo que le esperaba a la contracultura con el devenir democrático, la película nos cuenta también cómo los elementos revolucionarios más radicales, quienes llevaron realmente a cabo la *hazaña*, son eliminados en nombre del consenso. Por tanto, se convierte así en un elocuente relato de nuestra más reciente historia y en documento esclarecedor de la infancia y adolescencia en la posguerra española, en la que la enseñanza no estuvo precisamente en manos de aquel Don Gregorio retratado por Rivas en *La lengua de las mariposas*, que encarna el espíritu de los maestros de la República y de la Institución Libre de Enseñanza fundada por Francisco Ginés de los Ríos.

Tras la condena al ostracismo de este modelo de enseñanza, la mano dura y vigilante gobernaría la forma de encierro escolar, según Foucault no tan distinta a otras formas de encierro¹¹⁰⁷. Contrasta en este sentido el método de enseñanza de Nazario, llegado a Barcelona en 1972 para dedicarse al magisterio en un colegio público de Torre Baró-Vallbona. En el guion que imagina para un posible corto sobre su vida, no falta una viñeta dedicada a esta primera etapa en la que sin duda su ideología libertaria choca contra el modelo impuesto:

En el guion Nazario contará someramente los problemas que tiene en el colegio con el director y algunos maestros mayores. Atiborrado de consignas del Mayo del 68, de lecturas de artículos en las revistas *Zinc* y *Actuel* sobre las escuelas libres de Summerhill y el *Libro rojo de los escolares*, del que una de las primeras máximas sería aquella de que un niño obediente jamás llegaría a ser libre, Nazario sufre la algarabía y el descontrol subsiguientes a la aplicación de estas teorías. Los niños se pasan todo el rato asomados a las ventanas, encerrados o encaramados a los armarios, revolcándose por los suelos, saliendo y entrando de la clase y, lo que es peor, aprovechándose de que los maestros los expulsan de otras clases para meterse en la del estrambótico maestro. Nazario les habla de sexo, les muestra un condón para que sepan qué es y cómo usarlo, y los intenta convencer de que estudien, cuando y como quieran, pero tienen que demostrar que en su clase se puede aprender igualmente sin necesidad de palos y de tener que permanecer todo el tiempo inmóviles y en silencio.

¹¹⁰⁷ «*El arte de las distribuciones*», la primera de las relaciones de fuerzas que a partir de la disciplina ejercida sobre los cuerpos Foucault estudia en *Vigilar y castigar*, consiste en distribuir a los individuos en un espacio determinado, en clausurarlos, en aislarlos, como sucede en los colegios, en los cuarteles o en la fábrica, que se asemeja a los otros dos, todo para obtener de las fuerzas productivas el mayor beneficio posible en un espacio que aparece dividido en zonas, determinadas tanto por la necesidad de vigilar como de crear un espacio útil con el que se haga posible cuadrangular, emplazar, serializar. Véase «Los cuerpos dóciles», en Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, pp.157-199.

Una anécdota que cuenta un maestro cercano a la jubilación recorre el colegio: un día vio de pronto en un pasillo a un montón de niños en el suelo como si estuvieran jugando al rugby y comenzó a reñirles y a apartarlos a todos de uno en uno del montón, cuando, ya cerca del suelo, se encontró de pronto con la melena, las gafas y el bigote de don Nazario allá abajo, muerto de risa, sujeto por unos cuantos¹¹⁰⁸.

Lo ya expuesto, junto a esta última anécdota contada por uno de aquellos «maestros mayores», unos dibujos hechos para unas octavillas contra el alcalde Porcioles (que puso en contacto a Nazario con la «Asociación de Vecinos de Nou Barris», siendo invitado a comer a casa de uno de sus alumnos, pese a su carácter extravagante) fue razón de tres cartas de apercibimiento enviadas por el director que hicieron que el máximo representante del cómic *underground* en España se decidiera a abandonar el ejercicio de la función docente. En la fotografía tomada por Pepichek, se ve a un niño con gafas posando sonriente junto al «estrambótico maestro», al que usa de apoyo mientras cruza las piernas, sin duda una imagen inapropiada en la época cuando hoy por hoy los planes individualizados y demás adaptaciones curriculares insisten en recordarnos que la función pública docente consiste precisamente en brindar al alumnado toda clase de apoyos.



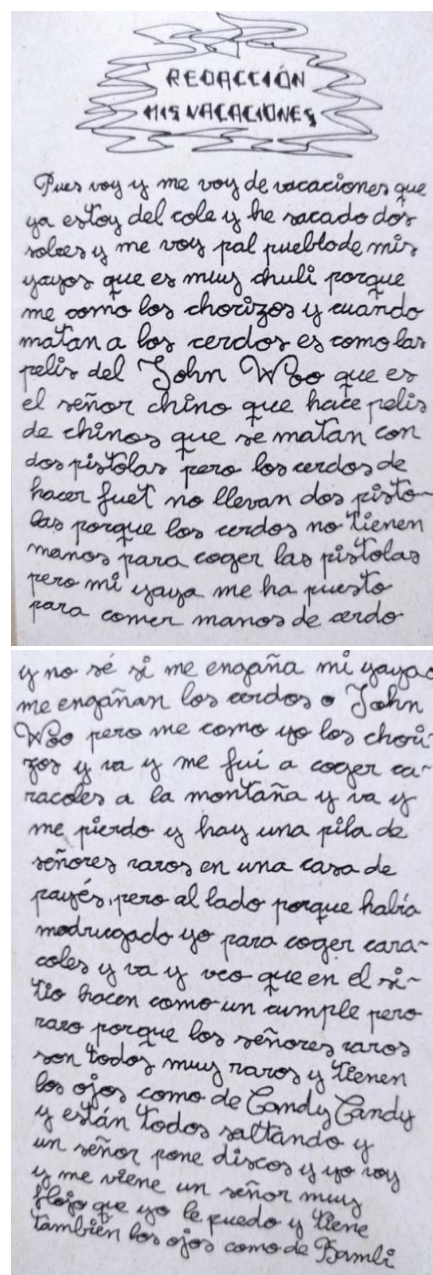
Fig. 75. Nazario y alumno, en el colegio Ciudad Condal de Torre Baró-Vallbona, Pepichek, 1972.

No es hasta mediados de los años setenta cuando empiezan a producirse, concretamente en Catalunya, proyectos educativos pioneros en centros públicos del extrarradio, como el Lluís Millet de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona) que con la llegada a la dirección de Lluís Rey Riocabo apostaron, pese a la falta de recursos, por materiales innovadores que venían a sustituir al tradicional libro

¹¹⁰⁸ NAZARIO, 2006, *op. cit.*, p. 26.

de texto apelando a centros de interés globalizados y proyectos interdisciplinares (exactamente lo que persigue hoy la implantación del currículum competencial) con los que se llevó el cine a las aulas¹¹⁰⁹. No cabe duda de que experiencias de este tipo contribuyeron a crear un efecto de campo similar a aquel que produjo dentro de la antipsiquiatría la experiencia de González Duro. Así, no será casual que el claustro de profesores de este centro liderada en parte las huelgas que en 1988 provocaron la dimensión del entonces ministro de cultura José Antonio Maravall. Por tanto, no es ociosa una mención simbólica a todos aquellos que lucharon por hacer digno un trabajo del que depende después de todo en tan alto grado que la infancia pueda ser liberada.

Por último, antes de cerrarse este punto, querría hacerse una mención a la experiencia de continuidad del «ímpetu antiedípico» de finales de los años sesenta a través de la *electrónica*. Y es que la idealización de la infancia, presente en algunas de sus manifestaciones y en el estilo de esta subcultura, supone una vuelta a la sencillez después de aquellas abigarradas experiencias de transgresión a las que habrían conducido la ira y los postulados nihilistas del punk hasta el punto de desembocar en una atmósfera asfixiante, desesperanzadora. Una atmósfera de la cual las futuras generaciones querrán en modo alguno emanciparse, más aún cuando en la dirección de tales empresas de desubjetivación, sin posible retorno, y sus formas artísticas ya no puede darse un paso más. Y es en este sentido que el estilo del primer fanzine de *Círculo Primigenio* —«sin sexo, sin drogas, anti-punk guarro»— apuesta por esta sustitución de referentes, partiendo de la idea de que la estética punk es algo que debe ser superado. Así, frente a las agujas y los «vicios



¹¹⁰⁹ Ver REY RIOCABO, Lluís, «Jo vaig treballar al Lluís Millet» [<http://40aniversariescolalluis.millet.blogspot.com/2012/03/jo-vaig-treballar-al-lluis-millet.html>]

modernos» de Ceesepe, perfectamente delineados, el estilo naíf y estudiadamente inacabado de los dibujos de este fanzine relacionado con la subcultura *electrónica*. Lo que no quiere decir que los miembros que integran este colectivo sean dibujantes naíf, sino que se sirven de esta estética para aparentar algo que realmente no son en absoluto causando así un doble efecto desautomatizador, como en la presunta «Redacción mis vacaciones», donde se alude a la experiencia del Éxtasis, infantilizadora, porque lo que nos cuenta Sáez pasa en realidad con esta droga: que las “víctimas del *techno*” experimentan el llamado de un nuevo campo de percepción y/o de afectación. Y son este tipo de ocurrencias, tales como dar una flor a un desconocido o ir a buscar a Maricarmen para decirle que la quiero [Figura 34], junto al ritual de compartir el agua y los cigarrillos, las que, cuando la serotonina se desborda posibilitan la regresión hacia estadios más primitivos del yo en los cuales el adulto es solo un vago espejismo. Para algunos, la experiencia del Nitsa fue «como volver a ser ese niño que descubre el mundo por primera vez, y la ilusión con que sucede esto» (DJ Mr. Almax)¹¹⁰. No es extraño, por tanto, que el símbolo más evidente de este nuevo «impulso antiedípico» de los años noventa fuera el chupete. Y es que de repente, la gente, como anteriormente había sucedido en la escena del *rave* británico, empezó a “llevar chupete”, lo cual era un símbolo más que evidente del nuevo territorio reivindicado, además de una forma bastante efectiva, aunque grotesca, de paliar el bruxismo causado por el consumo de Éxtasis.

pero para afuera y me cambia un
caracol por una aspirina y se va
diciendo transecol transecol y
yo como la música está muy
alta y hace trum tracató nau
nau boing tracató trum trum
me duele la cabeza y me como
la aspirina porque así ya no
duele la cabeza y va y todo
es muy divertido así como de gol-
pe y me cojo a los caracoles
y bailamos jumpa que es
trampa bailar el bajo y me
voy y me bajo al pueblo y
llamo a la Maricarmen
y le digo que si quiere ser mi
novia y la Maricarmen me
dice que sí y por eso nos va-
mos cogidos de la mano.

Fig. 76. *Círculo La La*, pp. 9-11.



Fig. 77. Tras El Xupet Negre se esconde desde 1987 Carles Redón (1969), artista urbano relacionado con la escena barcelonesa y considerado el creador del Logo Art. Su grafismo, símbolo antirracista y de la reivindicación de la inocencia de la infancia, pasa de las paredes a la galería de arte desde finales de la pasada década.

¹¹⁰ Nitsa 94/96. *El giro electrónico*, min. 53:53.

Conclusiones

El objeto de esta aproximación entre distintas escenas del *underground* ibérico y distintas tendencias «“neo”» que atraviesan la segunda mitad del siglo XX hasta bien entrado el nuevo milenio, ha estado motivada desde el primer momento por la noción de experiencia. Esta pivota alrededor de un único centro, la contracultura, pero hay también un sujeto paciente más allá del sujeto experimentador en el seno mismo de la cultura. Así, más allá de la tercera parte, donde la noción de experiencia gravita en torno a la dimensión de la subjetividad, están aquellas otras que nos remiten a experiencias propias de nuestro sistema cultural. Y acaso es este el punto de vista que justifica el presente proyecto posibilitando el definitivo abordaje de su objeto. Por un lado, a través de los tiempos, a través de actualizaciones y reactualizaciones que nos hablan de una experiencia histórica y cultural, de lo siempre igual pero siempre distinto, hasta dar con la cultura de masas en tanto que *a priori* histórico que permite hablar de la contracultura desde nuestro tiempo, sin olvidar la operación de reciclaje que realiza el situacionismo: elemento de bisagra con el que se lleva a cabo la síntesis entre la vanguardia y el *underground* al proponer situaciones que se instituyen en verdaderos operadores de subjetivación, en modos de superación del arte en la praxis cotidiana. Por otro lado, a través del mapa del territorio, espacio físico a medio camino entre la realidad y la ficción, en el que asistimos a relaciones reales entre campos que tienden a anularse y que desenmascaran, una vez más, aspectos estructurales que configuran el campo literario y artístico español; puesto que con la contracultura de los años sesenta y con el *punk* de los ochenta no dejamos de asistir a algo ya antes visto en nuestra historia cultural, a saber: que Cataluña, decaída de su rango por

haber dejado de ser corte de sus reyes con la unión de los Reyes Católicos, y eclipsada por el favor que se le dio a Cádiz, pierde los elementos de su fuerza al mismo tiempo que Castilla forja los instrumentos de su dominio sobre el mundo, y retoma, por el contrario, el camino del progreso demográfico y económico cuando España está en el punto más bajo de un declive espectacular, momento en que los signos vuelven a invertirse nuevamente, pues con la revolución industrial cambian las reglas de juego y triunfa en Occidente *la ética protestante y el espíritu del capitalismo*, un valor no muy en alza en suelo español¹¹¹¹. De modo que este sistema de alternancia es una constante en tanto que elemento invariable que configura el espectro político-cultural español; algo que no deja de poner de relieve la cuestión del poder, pues el modelo espacial del campo sirve para mostrar posiciones que se encuentran enfrentadas, cuando de lo que se trata es de liderar España en el contexto de la modernidad, de poner en circulación lo que afirma y refuerza su posicionamiento dentro de lo que debe ser pensado como un campo de poder, y de restringir, en la medida de lo posible, lo que produce el efecto contrario.

Afirma Pierre Bourdieu: «Lo que yo llamo interés, puede ser el afecto de las afinidades ligadas a la identidad (o la homología) de las posiciones en campos diferentes»¹¹¹². Por tanto, según la lógica del campo, fundada en esta idea de interés compartido —o no—, los interactuantes del mismo tienden siempre a percibirse entre ellos como homólogos o heterónomos según su posicionamiento. Lógica a la que no se sustraen los regionalismos, que suelen actuar por definición según la lógica de la réplica en tanto que «contra-campo» dentro de un campo nacional, sin olvidar que, por su distanciamiento, la periferia es siempre más autónoma con respecto a las fuerzas del centro y suele implicar una mayor movilidad y posibilidades creativas¹¹¹³, como sucede con Catalunya, en cuyo caso esto se traduce en la tenencia de un simbólico distinto a aquél que configura el campo central; y que explica en buena medida los hechos de contraste, los desniveles, los parones o las

¹¹¹¹ Ver VILAR, Pierre, *Historia de España*, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 39 y 68, *Espanya i Catalunya*, RBA, Barcelona, 2013, p. 110; y asimismo, véase también MARFANY, J. Lluís, *Nacionalisme espanyol i catalanitat*, Edicions 62, Barcelona, 2017, p. 662.

¹¹¹² De “*Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*”, París, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 145, diciembre, 2002, en BOURDIEU, Pierre: *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pág. 162.

¹¹¹³ De JURT, Joseph, “*Le champ littéraire entre le national et le transnational*”, en *L’Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*, ed. G. Sapiro, Paris, La Découverte, 2009, p. 221.

reanudaciones, según el periodo, según los valores significantes de cada campo coticen en un momento histórico determinado al alta o a la baja. Así, por ejemplo, la tradición constitucional catalana, su glorioso pasado de libertad, consagrado en *Cercamón* de Luis Racionero (Premi Prudenci Bertrana 1981), o ya el hecho de que Catalunya, pese a compartir su fervor liberal con otras ciudades hermanas, se sitúe con respecto al movimiento de liquidación del Antiguo Régimen a la vanguardia, son puntos que invisten con su simbólico lo que es un foco de resistencia al poder central. Si el modelo espacial del campo sirve para mostrar posiciones, en nuestro caso éstas se encuentran enfrentadas cuando de lo que se trata es de liderar España en el contexto de la modernidad. De modo que es aquí donde hay que buscar la génesis del «contra-campo» español que representa el regionalismo catalán, cuando con la revolución industrial se piensa que Barcelona debe ser la primera ciudad del país, como anteriormente, en una tesitura histórica muy distinta, lo había sido Cádiz: ello porque en Cataluña existe una clase social idiosincrática de su suelo, la burguesía, que se ha arrogado el derecho a hablar en nombre de Cataluña desde hace ya mucho tiempo, lo que implica a su vez una tradición contestataria, de tradición anarquista y anarcosindicalista, que converge con la tradición liberal, pero tendiendo hacia el libertarismo.

A mediados del siglo XIX, Barcelona es ya *La ciudad de los prodigios* de la que nos habla Eduardo Mendoza. Pese a ocuparse esta novela de un período posterior (un período en el que los conflictos de clase ya han hecho acto de presencia, y que transcurre entre las Exposiciones Universales de 1888 y 1929), la década que media este siglo es también, pese a todo, un periodo de crecimiento económico marcado por el optimismo y la euforia: los ensayos de la navegación al vapor, el primer tramo de ferrocarril (Barcelona-Mataró), la iluminación por medio de gas, la aparición del primer mercado financiero moderno. Mitos modernos, vistos aquí por primera vez antes que en ningún otro suelo, que cambian la legibilidad de la ciudad y configuran un tiempo y un espacio presentándose como los últimos logros de la civilización; brillos prodigiosos, que con el tiempo se espera rivalicen con los de París o Londres, en los que se afirma una burguesía que tiene la certeza de ser la llave del porvenir industrial en un país pasivo y retrógrado, confrontado con la laboriosidad y agitación diaria de los catalanes. Y sin embargo, todo este juego de luces contrasta con el halo de sombras que su mera existencia proyecta

sobre el resto del territorio, donde existen otras clases dirigentes de estructura y de localización distintas.

El presente proyecto de investigación, sin querer dar pábulo a lo que es un conflicto de carácter nacional nunca resuelto —y menos aún, de un tiempo a esta parte— no puede dejar de inscribir el que es su objeto, la contracultura, dentro de este marco más genérico que remite a un sistema de alternancia, a un conjunto de invariables que configura el espectro político-cultural español, también desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, cuando las luces de la modernidad no van a conseguir jamás brillar simultáneamente en ambos campos. A finales de los años sesenta, en un contexto marcadamente distinto, nuevamente Barcelona se sitúa a la vanguardia con respecto al movimiento de liquidación del franquismo. También en esta ocasión comparte su fervor con otras ciudades hermanas. Pero el hecho de ocupar la periferia junto a una tradición libertaria que contraste con el republicanismo de Madrid van a otorgarle el papel de líder en lo que a la lucha antifranquista y al cambio de referentes culturales se refiere. Florecen, por tanto, en su suelo, una heterogeneidad de discursos que irán creando una escisión: la contracultura, con respecto a la cultura tradicional y el nacionalcatolicismo; los *novísimos*, con respecto al realismo de la generación del 50; la EdB con respecto al «cine mesetario»; la prensa marginal, con respecto a cualquier otro tipo de publicación periódica; el arte conceptual, con respecto a la vanguardia experimental; y el *comix*, con respecto al cómic. Bien es cierto que cada uno de estos discursos cuenta con sus propias particularidades. La inclusión de los nombres de Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero en la antología de Castellet denota una mayor independencia del campo literario español catalán, pero al mismo tiempo los *novísimos* no pueden en modo alguno ser relacionados con la idea de compromiso político, sino más bien con un momento de afirmación acrítica de la cultura de masas. De ahí que el gesto de anexión llevado a cabo por Castellet a la hora de arrogarse el derecho a hablar en nombre de la vanguardia a través de este grupo deba ser visto como mercadotecnia. Luego es cierto que en el caso de la EdB el enfrentamiento más que visualizarse en lo político se visualiza en lo estético, y que el arte conceptual no choca con la vanguardia experimental en términos de oposición, sino que viene a cerrar más bien con un último capítulo la aventura de la experimentación poética. El periodo historiado se divide además en dos partes: por un lado, y hasta 1972, la EdB (1967-70), la primera ola de la

contracultura barcelonesa (1968-72) y las propuestas de escritura *novísima* más radicales forcluidas desde Madrid (Castellet, 1970); por otro lado, y hasta 1977, la segunda ola de la contracultura barcelonesa (1973-77), la que pasa del hipismo a la política radical, coincidiendo con las prácticas conceptuales del GT (1973-77) y con publicaciones periódicas como *Ajoblanco* y *Star* (1974-80). Por tanto, a partir de la serie historiada, será necesario subrayar discontinuidades internas, falta de sincronización, acontecimientos discursivos que remiten a otros fuera del propio campo, puesto que hay un momento de inflexión en el periodo, cuando la deriva *novísima* hacia planteamientos bastante menos radicales viene a desenmascarar el artefacto publicitario diseñado por Castellet. Ello en un momento que coincide con el impulso deconstruccionista en que se afirma la «*Antigeneración*» liderada por Leopoldo María Panero, una parte importante de los discursos escamoteados por la tradición. En definitiva, al considerar la formación discursiva del periodo, cabe hablar de un sistema homogéneo, organizado como «contra-campo» de un campo central, y que tiene como denominador común la lucha antifranquista y el cambio de referentes culturales. Por tanto, puede hablarse de *revolución cultural*, *política*, *vanguardista*, con Franco todavía vivo, y pese a que los fuegos fatuos de la tan cacareada Movida suelen obnubilar la memoria histórica, hasta el punto de que se diría que la contracultura española empieza a escribirse en los años de la Transición sólo porque la historia no la escriben los vencidos. Pero, no obstante, no puede afirmarse que la contracultura barcelonesa sea como esa sustancia que en los vasos comunicantes somete a todos los recipientes a determinada presión hasta llegar a un mismo umbral, puesto que ella misma es solo una más de las producciones culturales de la sociedad de su tiempo con las que Catalunya se sitúa nuevamente a la vanguardia del cambio político y cultural.

Y sin embargo, al filo de 1977 la lógica del campo se invierte nuevamente, el sistema de alternancia se consume una vez más. La muerte de Franco en 1975, el fantasma del nacionalismo catalán que sobrevuela la ciudad ensombreciéndola —su lema es: «cultura de defensa»— y el fracaso de las Jornadas Libertarias tras la falta de consenso en la CNT, implican que el sistema literario español catalán se vuelva heterogéneo por especificidades de su propio campo, lo que se traduce en el desmoronamiento de Barcelona como capital cultural de la vanguardia en España, no sin dejar una estela que va a ser reseguída por la formación discursiva posterior, haciendo visibles líneas de continuidad que van de una escena a la otra:

el punk y la Movida como prolongaciones de la contracultura en su lucha contra la cultura tradicional y el nacionalcatolicismo; el neo-esteticismo de Ana Rossetti frente a la estética *novísima*; el cine de Pedro Almodóvar frente al gusto burgués; los *comix* de Ceesepe y la aspiración de convertirse en “un gran artista”, frente a los *comix* de Nazario y el vacío dejado por la poesía experimental; y *La Luna de Madrid* frente a *Ajoblanco* y *Star*. Lances, por tanto, que aseguran la transición entre uno y otro campo a fin de darle continuidad a la contracultura, pero que en el mismo sentido, impiden que pueda hablarse de revolución vanguardista en los mismos términos de florecimiento con los que nos hemos referido con respecto a la formación discursiva anterior. Y es que la poesía de Ana Rossetti, como el cine de Pedro Almodóvar, no escinde el discurso en el que se inscribe, donde solo es una propuesta más junto a la poesía minimalista o del silencio, la neosurrealista y la intimista o de la experiencia. A su vez, el periodo historiado también se divide en dos partes: por un lado, y hasta 1982, la etapa más pura, creativa y netamente *punk* (1977-82), el neo-esteticismo de Rossetti (*Los devaneos de Erato*, 1980; *Dioscuros*, 1982), la etapa experimental del cine de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980; *Laberinto de pasiones*, 1982); por otro lado, y hasta 1986, la etapa cosificada e instrumentalizada de la Movida (1983-86), que coincide con *La Luna de Madrid* y *La edad de oro* (1983-85), sus dos órganos de difusión oficiales y la prolongación de algunas de las propuestas (*Devocionario*, Rossetti, 1985; *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Almodóvar, 1984). Puede afirmarse, entonces, que el *punk* sí es aquí como esa sustancia que en los vasos comunicantes somete a todos los recipientes a determinada presión hasta llegar a un mismo umbral; y que detrás de esta maniobra están los intereses del Partido Socialista, cuya llegada al poder parte en dos esta experiencia del *underground*. Al menos puede hacerse a partir de ella un cuadro, que es *el cuadro de la época* en la que triunfa en España la *revolución cultural*, si bien existen otros conjuntos y tendencias.

No obstante, las relaciones entre Barcelona y Madrid, en tanto que focos territoriales desde los que la subcultura irradia, afectando eminentemente a los discursos que se inscriben en su campo literario y artístico, no acaban aquí, y de nuevo el *underground* viaja de regreso a Barcelona concluyendo así el que ha sido su ciclo entre 1966 y 2006. El viaje empieza en 1987 con la nominación olímpica de Barcelona, un acontecimiento discursivo en toda regla que inviste nuevamente

su campo y que viene cargado de reminiscencias: la Exposición Universal de 1988 y 1929, eventos que habían contribuido a la especulación del suelo y al desarrollo del sistema financiero mediante la rehabilitación de importantes zonas urbanas. Euforia, optimismo, crecimiento económico, una lección que la laboriosidad y la *emprenedoria* de los catalanes tenían bien aprendida; y sin embargo, pasados los Juegos Olímpicos, la ciudad, compuesta y sin novio, se había quedado sin voz. En un momento en que el neorrealismo de la generación Kronen parecía haberse convertido en la tendencia dominante, surge aquí, en el mundo de la música, un acontecimiento discursivo de gran calado en tanto que primera manifestación de la estética *avant-pop* con el que Barcelona promete nuevamente convertirse en la primera ciudad del país. Y es que solo allí donde florece el *underground* parece posible conseguir esto último.

Los años noventa se encuentran ya fuera del dominio de la contracultura, como también lo está el *punk*, solo que en España, por razones específicas de su propio campo, esta subcultura ha sido relacionada con la «guerra cultural», que en los años setenta en el resto del mundo lleva a cabo la contracultura. Una vez cuaja en los años noventa la cultura *post*, con diez años de retraso con respecto a Occidente —y como resultado de importantes tensiones que caracterizan la lucha por la «hegemonía cultural»—, el contexto será otro muy distinto. En él, se asiste al florecimiento de las subculturas juveniles posmodernas, y aunque el término «subcultura» ya no puede ser marxista ni fundarse únicamente en distinciones de clase, tal y como sucedía en la Inglaterra de posguerra, el rock sigue siendo el rito iniciático que permite establecer un mínimo de territorio. La primera mitad de la década de los años noventa se hace eco de esta nueva realidad sociológica. En la España trasnochada de la “Ruta Destroy”, la de los macroconciertos y las macrodiscotecas, los *grunge* y los *indie* serán los nuevos modernos. Su horizonte de expectativas, identificada con «lo novedoso», es rápidamente desvelado como demanda viniendo a satisfacer las necesidades de un aparato cultural que exige su renovación cada cierto tiempo, según la lección aprendida en 1970 con *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet. También esta ocasión la mercadotecnia insiste en promocionar a una generación con anterioridad a la aparición pública de muchos de sus autores, pero sin duda lo importante es la relación que el fetiche de «lo nuevo» establece con la cultura de masas y el *underground*; una relación

en la que siempre ha estado en juego la modernidad y el hecho de ser la primera ciudad de España, sino el vanguardismo en el sentido de su acepción histórica.

A excepción de los *novísimos*, donde «lo nuevo» reflejado en el poema casa con la eclosión de la cultura mediática y la aceptación acrítica de sus postulados, en cada uno de los periodos historiados el fetichismo de «lo nuevo» se relaciona con una escena *underground*. Lo vemos en el singular neo-esteticismo romántico de Ana Rossetti (acaso la más importante renovación en la poesía española de los años ochenta, pero a la que no podemos dejar de aproximarnos desde el punto de vista del horizonte de expectativas de su época), en las prácticas neorrealistas de la generación Kronen y en las prácticas neovanguardistas de la generación *avant-pop*, también llamada “generación afterpop” por Eloy Fernández Porta. Por tanto, sería posible establecer a partir del *underground* una nueva teoría crítica, sobre todo después de estudiar a este último grupo, que viene en modo alguno a interrumpir lo que es la lógica natural de funcionamiento de la industria cultural en España desde los años sesenta, recuperando con los blogs que publican gracias a internet algunos de los gestos de resistencia clásicos de la vanguardia y del *Do it yourself*.

La tercera formación discursiva historiada en la segunda parte del presente proyecto de investigación va de 1994 a 2006 y encuentra su *a priori* histórico en el «giro electrónico» que experimenta la música hasta el punto de redefinir la idea misma del «rock» como valor auditivo en lugar de como estilo musical. El *techno*, la música del «cuerpo sin órganos», en la cual la voz humana ha sido suprimida, será la primera de las manifestaciones que inaugure el imaginario *avant-pop*, al que contribuyen también la figura del DJ, la estética ciberpunk e internet, si bien el que es el último de los fundamentos post-humanísticos de nuestra modernidad no estará al alcance de las masas hasta bien entrado el nuevo milenio. Los años noventa son en este sentido lugar de confluencia: entre el posmodernismo y la era «*post-rock*», entre la generación Kronen y la generación afterpop, entre las tribus urbanas posmodernas y la subcultura *electrónica*. Esta última, proveniente como sus hermanas de un mismo magma, pero de una localización muy específica que hace volver la mirada fuera del campo central, está destinada a trascender en el *overground*, a ser como esa primera honda que tras el lanzamiento de una piedra en un lago está destinada a recorrer sus aguas, a transformar su superficie, aunque un día acaso nadie recuerde de donde provenía aquella piedra. De lo contrario

habría sido imposible dar con formaciones discursivas tan concretas. Tras el «giro electrónico» se abre el horizonte *avant-pop*, y poco a poco, pero con trazos firmes, se va a ir perfilando otro cuadro: una nueva formación discursiva que deberá ser contrastada con las anteriores, en la que se crea más desde la información que desde el conocimiento, y donde el poeta es más artesano que artista. Así, como el DJ, el escritor entra y sale libremente del gran acervo, practica el *cutting*, recorre todos los umbrales —en tanto que «niveles»— del «cuerpo sin órganos» de la cultura y anuncia «el *sampling* de la memoria y del mundo». Bien es cierto que habrá que subrayar falta de sincronía entre los fenómenos descritos, pues entre la *sampler music* (1994-96) y las obras más potentes de la *sampler literature* median umbrales de tiempo significativos. Pero lo importante es que también en esta ocasión el *underground* y «lo nuevo» se alían para formular sobre el resto de discursos sus propias leyes de repartición. No puede afirmarse que la subcultura sea como esa sustancia que en los vasos comunicantes somete a una determinada presión todos aquellos discursos que la envuelven, sino más bien que todo experimenta un giro en determinada dirección, a pesar de que este se aprecie en unas manifestaciones antes que otras y a pesar de que uno de los discursos se invista del carácter de «lo nuevo». «Lo nuevo», siempre en relación con el contexto social y cultural, es algo que afecta siempre al orden de la multiplicidad.

No ha sido otro el objeto del presente proyecto de investigación que atender al contexto social y cultural en el que unas obras eran engendradas, buscando establecer entre ellos relaciones transversales a partir de su objeto. Desde finales de los años sesenta con los *novísimos*, coincidiendo con el fin de las vanguardias artísticas históricas y la eclosión de una cultura mediática, se asiste a un momento de ruptura en nuestra tradición que cambia por completo las reglas del juego. De un tiempo a esta parte, la fórmula del éxito artístico de las nuevas generaciones dependerá en gran medida de la «primacía de lo “neo”» típicamente posmoderna con la que se da la espalda a la tradición. Pero estos gestos de ruptura, en tanto que apuntan a la recuperación de tradiciones distintas, no inmediatas, no suponen verdaderos momentos de ruptura. Por otra parte, con esta categoría de «lo “neo”» se corre el riesgo de reducir la historia de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX a un mero movimiento pendular, acrítico, de flujos y reflujos, como si no estuviera en juego una cuestión epistemológica, como si esa entera disponibilidad de todas las tradiciones del mundo no exigiera en realidad

una nueva teoría estética. Una teoría que dé cuenta, en definitiva, y de forma transversal, del carácter estructural en el que los objetos son engendrados, pues frente al *revival* diacrónico que representa el cúmulo de tradiciones se opone la sincronía múltiple de los discursos que son enunciados en un espacio-tiempo concreto. Es aquí donde la teoría del *underground* surte efectos, no para sustituir a aquella otra exégesis sino para complementarla. Entonces no basta con saludar *Historias del Kronen* como el nuevo *Jarama*. Es necesario comprender que esa es solo una posible lectura, que con la muerte de las vanguardias el motor de cambio, «lo nuevo», ha quedado ligado en nuestro imaginario a esta última categoría y al nivel de cultura que representa y que a todos conforma.

Por último, ha sido necesario arrancar la contracultura de los anaqueles de la biblioteca, reivindicando toda una serie de experiencias: las más elementales prácticas que hicieron de la contracultura un acontecimiento discursivo posible. También aquí «lo nuevo», en tanto que «no-idéntico», constituye una experiencia que desborda los límites de la obra artística: primero con las vanguardias, y luego con la transvanguardia que representa el situacionismo y su particular modo de fundir la esfera del arte y la esfera de la vida cotidiana con la construcción de situaciones, implicando siempre una creación colectiva que conduzca a la transformación de uno mismo y de la sociedad. Y es este modo de construir lo existente de otro modo lo que descodifica los flujos del deseo plegando para sí un mínimo de territorio. Esta tesis ha dedicado la que es su tercera parte a la reivindicación de estos campos que constituyen verdaderos procesos de subjetivación, buscando obtener una imagen descentrada de la contracultura y dar continuidad a la serie de experiencias descritas. Creemos que esta era una operación necesaria para que hablar de la contracultura, hoy que se cita a pie de página de nuestros discursos, sea también ante todo *otro tipo de experiencia*. Pues parafraseando a Foucault, no se ha tratado aquí de que la historia dijera la verdad de la contracultura, sino de que la contracultura mostrara las verdades de nuestra historia, especialmente las del sistema cultural, transformado ya indefectiblemente por la contracultura.

Índex de figuras

- [1-3] <https://inventin.lautre.net/graffiti.html>
- [4] «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», Exposición del MACBA, Barcelona, 2016.
- [5] DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.
- [7] <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/grup-treball-grup-dartistes/cartell-collectiu-solidaritat-amb-moviment-obrer>
- [14] ROSSETTI, Ana, *Los devaneos de Erato*, Prometeo, 1980, p. 8.
- [19] *Internationale Situationniste*, núm. 12, setiembre de 1969, p. 87.
- [22] https://www.researchgate.net/figure/FigURA-18-AlBERTo-gARCiA-Alix-SiN-TiTULO-ESCALERA-CALLE-ENCoMiENdA-1978_fig6_282062382
- [24] <https://www.albertogarciaalix.com/obras/dulce-monstruo-de-juventud/>
- [25] <https://www.albertogarciaalix.com/obras/de-donde-no-se-vuelve/>
- [26] <https://valenciaplaza.com/una-transgresora-llamada-ana-curra>
- [27] «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», *op. cit.*, 2016.
- [30] <https://www.pressreader.com/>
- [31] RATO, M. Antolín, *Mundo araña*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 10.
- [48] <https://inventin.lautre.net/graffiti.html>
- [49] <https://blog.vandalog.com/2013/08/23/limagination-prend-le-pouvoir/>
- [50-54] <https://www.albertogarciaalix.com/obras/dulce-monstruo-de-juventud/>
- [57] <https://www.albertogarciaalix.com/obras/dulce-monstruo-de-juventud/>
- [56 y 58] <https://www.albertogarciaalix.com/obras/de-donde-no-se-vuelve/>
- [62] «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», *op. cit.*, 2016.
- [67] [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89xtasis_de_San_Antonio_Abad_por_Francisco_Goya_\(Museo_de_Zaragoza,_after_restoration\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89xtasis_de_San_Antonio_Abad_por_Francisco_Goya_(Museo_de_Zaragoza,_after_restoration).jpg)
- [69] https://es.wikipedia.org/wiki/Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA#/media/Archivo:Sagrado_Cora%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_-_escola_portuguesa,_s%C3%A9culo_XIX.png
- [70] «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», *op. cit.*, 2016.
- [77] <https://elxupetnegre.com/gallery/big-walls/>

Referencias documentales

MANIFESTACIONES ARTÍSTICO-LITERARIAS:

- AUSERÓN, Santiago, *Canciones de Radio Futura*, Pre-Textos, Madrid, 1999.
- ALEXANDER, Jo, *Extrañas criaturas*, Mondadori, Barcelona, 1998.
- BEJARANO, Francisco, *Recinto murado*, Calle del aire, Sevilla, 1981.
- BEJARANO, Francisco, *Jugar con fuego*, Graficas Summa, Oviedo, 1978.
- BRETON, André, *Nadja*, trad. cast. de José Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 2006.
- CHIRBES, Rafael, *En la lucha final*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- *La larga marcha*, Anagrama, Barcelona, 2014
- CASTELLS, Héctor, *Sideral. Estrella fugada*, Contraediciones, Barcelona, 2013.
- CARRIÓN, Jorge, *La brújula*, Berenice, Córdoba, 2007.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Cátedra, Madrid, 2020.
- EASTON ELLIS, Brett, *American Psycho*, trad. cast. de Mariano Antolín Raro, Ediciones B., Barcelona, 1991.
- *Menos que cero*, trad. cast. de Mariano Antolín Raro, Mondadori, Barcelona, 2010.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Mi Ibiza privada*, Planeta, Barcelona, 2019.
- ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Destino, Barcelona, 1998.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona, 2008.
- *Proyecto nocilla*, Alfaguara, Madrid, 2013.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Los minutos de la basura*, Montesinos, España, 1996.
- FRANCO, Ricardo, *Los restos del naufragio*, Hiperión, Madrid, 1979.
- GINSBERG, Allen, *Howl and other poems*, City Lights Books, San Francisco, 1973.
- HARO IBARS, Eduardo, *Obra poética*, Huerga y Fierro, Murcia, 2001.
- HERVÁS, Eduardo, *Intervalo*, Hontanar, Valencia, 1972.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, trad. cast de Encarna Castejón, Barcelona, 1999, Anagrama.
- HUYSMANS, J.-K., *Contra natura*, trad. cast. de José de los Ríos, Barcelona, Tusquets, 1997.
- HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz*, trad. cast. de Ramón Hernández, Barcelona, Edhasa, 1969.
- *La isla*, Edhasa, Barcelona, 1999.
- KEROUAC, Jack, *En el camino*, trad. cast. de M. A. Rato, Anagrama, Barcelona, 2013.
- LORIGA, Ray, *Héroes*, Plaza & Janés, Barcelona, 1997.
- KESEY, Ken, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, trad. cast. de M. Bofill, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *El hombre que inventó Manhattan*, El Aleph, Barcelona, 2004.
- *Lo peor de todo*, Alfaguara, Madrid, 2008.
- LUQUE VERA, Nazario, *Memorias del dibujante underground*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *La Piraña Divina*, 3ª Edición, Internacional Free Press, Holanda, 1977.

- MALVIDO, Pau, *Nosotros los malditos*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- MAÑAS, José Ángel, *Historias del Kronen*, Destino, Barcelona, 1994.
- MARÍAS, Javier, *Cuando fui mortal*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- MARSÉ, Juan, *Últimas tardes con Teresa*, De Bolsillo, Barcelona, 2009.
- *Noches de Bocaccio*, Alfabia, Barcelona, 2011.
- MARTÍN VIGIL, José Luis, *Una comuna en Madrid*, Planeta, Barcelona, 1986
- MÉNDEZ, Sabino, *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta*, Espasa, Barcelona, 2000.
- MENDOZA, Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Seix Barral, Barcelona, 2001.
- *Hotel Tierra*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- MOIX, Terenci, *El sadismo de nuestra infancia*, Kairós, Barcelona, 1970.
- MORA, Vicente Luis, *Mester de cibervía*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- *Tiempo*, Pre-Textos, Valencia, 2009.
- *Alba Cromm*, Seix Barral, Barcelona, 2010.
- NÚÑEZ, Aníbal, *Fábulas domésticas*, Ocnos, Barcelona, 1972.
- , *La luz en las palabras*, ed. V. Vives Pérez, Cátedra, Madrid, 2009.
- PALAHNIUK, Chuck, *El club de la lucha*, trad. cast. de Pedro González, Debolsillo, Barcelona, 2016.
- PANERO, Leopoldo María, *En el lugar del hijo*, Tusquets, Barcelona, 1976.
- *Poesía Completa (1970-2000)*, ed. T. Blesa, Visor, Madrid, 2013.
- PAU, Santi, *Els jardins de Kronenburg*, Curial, Barcelona, 1975.
- *Poesía completa (1970-2000)*, ed. T. Blesa, Visor, Madrid, 2013.
- RATO, M. Antolín, *Mundo araña*, Madrid, Hiperión, 1981.
- RACIONERO, Lluís, *Cercamón*, Edicions 62, Barcelona, 1982.
- *Fuga en espejo*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- RIBAS, Pepe, *Los '70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, Destino, Barcelona, 2011.
- ROSSETTI, Ana, *Los devaneos de Erato*, Prometeo, 1980.
- *Devocionario*, Visor, Madrid, 1986.
- *Indicios vehementes*, Hiperión, Madrid, 1985.
- *Plumas de España*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
- SÁEZ, Juanjo, *Viviendo del cuento*, Mondadori, Barcelona, 2006.
- *Círculo La La*, Círculo primigenio (ed.)
- *Los malos*, Círculo primigenio (ed.)
- LARSSON, Steig, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, trad. cast. de J. José Ortega, Destino, Madrid, 2009.
- UMBRAL, Francisco, *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- *El Giocondo*, Planeta, Barcelona, 1972.
- *El tiempo reversible*, Círculo de Tiza, Madrid, 2015.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Escritos subnormales*, Seix Barral, Barcelona, 1989.
- *Una educación sentimental*, ed., M. Rico, Madrid, Cátedra, 2001.
- *Los alegres muchachos de Atzavara*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Planeta, Barcelona, 2005.
- VAZ DE SOTO, J. María, *El infierno y la brisa*, Argos Vergara, Barcelona, 1982.
- VILAS, Manuel, *España*, Visor, Santillana, Madrid, 2012.
- *El hundimiento*, Visor, Madrid.
- *Lou Reed era español*, Malpaso, Barcelona, 2016.
- Ordesa, Alfaguara, Barcelona, 2019.
- WELSH, Irvine, *Acid House*, trad. cast. de Federico Corriente, Anagrama, Barcelona, 1997.
- *Trainspotting*, trad. cast. de Federico Corriente, Anagrama, Barcelona, 2002.

EXPOSICIONES DE ARTE

MACBA, Exposición: «Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo», Barcelona, 2016.

ESTUDIOS:

ANDERS, Günther, *La obsolescencia del hombre*, Tomo I Valencia, Pre-textos, 2002.

- *La obsolescencia del hombre*, Tomo II Valencia, Pre-textos, 2011.
- AUGÉ, Marc, *El viaje imposible*, trad. cast. de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2008.
- *Los no lugares*, trad. cast. de Margarita Mizraki, Gedisa, Barcelona, 2009.
- AUSERÓN, Santiago, *El ritmo perdido*, Península, Barcelona, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, trad. cast. de Antoni Vicens y Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 2014
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid, Akal, 2013,
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, trad. cast. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2011.
- «*Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*», París, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 145, diciembre, 2002, en *Intelectuales, política y poder*, trad. cast. de A. Gutiérrez Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- BLESA, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Tropelías: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Zaragoza, 1998.
- BLESA, Túa, *Scriptor Ludens*, Lola Editorial, Zaragoza, 1990.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. cast. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. cast. de Tomás Bartoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- CABALLÉ, Anna, *El frío de una vida*, Madrid, Espasa, 2004.
- CAMPAÑA, Mario, *Juegos sin triunfo*, Debate, Madrid, 2006.
- CAPELLA, Juan Ramón, *Fruta prohibida*, Trotta, Madrid, 2001.
- CARANDELL, Josep M^a, *Las comunas. Alternativa a la familia*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- CASTILLO, David; VALLS, Marc, *Poesía. Contracultura. Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2016.
- CLARKE, Tim; GRAY, Christopher; RADCLIFF, Charles; NICHOLSON-SMITH, Donald *Sección inglesa de la Internacional Situacionista*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011.
- COSTA, Jordi, *Cómo acabar con la contracultura*, Taurus, Barcelona, 2018.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. cast. de Fidel Alegre, Buenos Aires, La Marca, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. cast. de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 2014.
- *El saber: curso sobre Foucault*, tras. cast. de Pablo Ires y Sebastián Puentes, Cactus, Buenos Aires, 2015.
- *El poder: curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2017a.
- *La subjetivación: curso sobre Foucault*, Cactus, Buenos Aires, 2017b.
- DE VILLENA, Luis Antonio, *Lúcidos bordes del abismo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014.
- DOPICO, Pablo, *El cómic underground español, 1970-1980*, Cátedra, Madrid, 2005.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, trad. cast. de Andrés Boglar, Barcelona, Tusquets, 2013.
- ESCOHOTADO, Antonio, *Historia elemental de las drogas*, La Emboscadura Editorial, Madrid, 2018.
- FERNÁNDEZ, J. Benito, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop: la literatura de la impresión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Homo Sampler: tiempo y consumo en la era Afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, trad. cast. de Julia Varela, Madrid, La Piqueta, 1978.
- *Seguridad, territorio, población*, trad. cast. de Horacio Pons, Madrid, Akal, 2008.

- *La arqueología del saber*, trad. cast. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. cast. de Ulises Guñazú, Madrid, Siglo XXI, 2010a.
- *Las palabras y las cosas*, trad. cast. de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 2010b.
- *Nacimiento de la biopolítica*, trad. cast. de Horacio Pons, Madrid, Akal, 2012.
- *Vigilar y castigar*, trad. cast. de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 2012.
- FREUD, Sigmund, "Introducción al narcisismo y otros ensayos", en *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, trad. cast. de L. López-Ballesteros, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 7-37.
- *El malestar de la cultura*, trad. cast. de R. Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- FRITZSCHE, Peter, *Berlín 1900. Prensa lectores y vida moderna*, trad. cast. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona, 1992.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980.
- GOFFMAN, Ken, *La contracultura a través de los tiempos*, trad. cast. de Fernando González, Anagrama, Barcelona, 2005.
- GONZÁLEZ DEL RÍO, Julio (ed.) *La creación abierta y sus enemigos*, La Piqueta, Madrid, 1977.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Historia de la locura en España*, Tomo III Temas de Hoy, Madrid, 1996.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, *La revolución divertida*, Barcelona, Debate, 2012.
- GRAMSCI, Antonio, «Concepto de ideología», Siglo XXI, México, 1970.
- GRANDAS Teresa; ROCHA, Servando, *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80*, MACBA, Barcelona, 2017,
- GREIL, Markus, *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, trad. cast. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993.
- GUILLAMON, Julià, *La ciutat interrompuda*, La Magrana, Barcelona, 2001.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony, *Rituales de resistencia*, A. Nicolás Miranda, Rodrigo O. Ottonello, Fernando Palazzolo Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- HARO IBARS, Eduardo, *Gay rock*, Madrid, Ediciones Júcar, 1975.
- , *¿De qué van las drogas?*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- HARVEY, David, "Los mitos de la modernidad: el París de Balzac", en HARVEY, *París, capital de la modernidad*, Akal, Madrid, 2008, pp. 33-77.
- HOGGART, Richard, *The uses of Literacy*, London, Pinguin, 1992.
- HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción*, trad. cast. de Miguel de Hernani, Edhasa, Barcelona, 2008, pp. 7-83.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. cast. de José Luis Pardo, Paidós, Barcelona, 2013.
- JOSEPH, Miriam, *Ecstasy*, Carlton Books Limited, London, 2010.
- KRACAUER, Siegfried, *Los empleados*, trad. cast. de Miguel Vedda, Barcelona, Gedisa, 2008.
- KYROU, Ariel, *Techno rebelde*, trad. cast. de Manuel Martínez Forega, Traficantes de Sueños, Madrid, 2006,
- LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura*, Akal, Madrid, 2017,
- LACAN, Jacques, *El seminario: las psicosis*, trad. cast. de J. L. Delmont-Mauri y D. Silvia, Tomo III Buenos Aires, Paidós, 2013.
- LECHADO, José Manuel, *La Movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.
- LENORE, Víctor, *Espectros de la movida*, Madrid, Akal, 2018.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, trad. cast. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 2014.
- MAINER, José-Carlos; SANTOS, Juliá, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid, Alianza, 2000.
- MANCHA, Luis, *Generación Kronen*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2006.
- MARCUSE, Herbert, *Eros i civilització*, trad. cat. de Jordi Solé-Tura Barcelona, Edicions 62, 1968.

- MARFANY, J. Lluís, *Nacionalisme espanyol i catalanitat*, Edicions 62, Barcelona, 2017.
- MARÍN, José M^a; MOLINERO, Carme; YSÁS, Pere, *Historia política de España*, Istmo, Madrid, 2001, p. 155.
- MARÍN, José M^a, MOLINERO, Carme e YSÁS, Pere, *Historia política (1939-2000)*, Toledo, Istmo, 2001.
- MARX, Karl, “Prólogo”, en *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. cast. de Jorge Tula, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 3-7.
- MELVILLE, Keith, *Las comunas en la contracultura*, trad. cast. de Rolando Hanglin, Kairós, Barcelona, 1972.
- MERCADO, Víctor, *Contracultura y desencanto*, Libros En Su Tinta, Barcelona, 2016.
- MORA, Vicente Luis *Luz Nueva*, Berenice, Córdoba, 2007.
- MORÁN, Gregorio, *El cura y los mandarines*, Barcelona, Akal, 2014.
- MOREY, Miguel, *Lectura de Foucault*, Madrid, Sexto Piso, 2014a.
- MOREY, Miguel, *Escritos sobre Foucault*, Madrid, Sexto Piso, 2014b.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nihilismo: escritos póstumos*, Barcelona, Península, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. cast. de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- NORRIS, Joel, *Serial Killers*, Anchor Books, New York, 1989.
- PANERO, Leopoldo María, «Sade o la imposibilidad», en *Obras Selectas: Marqués de Sade*, Edimat Libros, Madrid, 2000, pp.
- ORIHUELA, Antonio, *Poesía, pop y contracultura en España*, España, Berenice, 2013.
- ORTEGA, José, *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- PARDO, José Luis, *A propósito de Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2014.
- PELBART PAL, Peter, *Filosofía de la deserción*, Buenos Aires, trad. cast. de Stgo. García y Andrés Bracony Tinta Limón, 2009.
- RACIONERO, Luis, *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- RATO, M. Antolín; EMBID, Alfredo, *Introducción al budismo zen*, Barral, Barcelona, 1974.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *La escuela de cine de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- RIBAS, José, *De qué van las comunas*, La Piqueta, Madrid, 1980.
- ROMERO, Pedro G., «Ocaña: el ángel de la histeria», en *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones y activismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2011, pp. 12-69.
- ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, trad. cast. de Joan Batallé Barcelona, Kairós, 2005.
- SAVATER, Fernando, *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 2005.
- SAVATER, Fernando; DE VILLENA, Luis Antonio, *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1982.
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias/ Cartas sobre la educación estética de un hombre*, Anthropos, trad. cast. de Jaime Feijoo y Jorge Seca, Barcelona, 1990.
- SIMMEL, George, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*, trad. cast. de S. Mas, Península, 2001, pp. 375-399.
- SLOTERDIJK, Peter, *El desprecio de las masas*, trad. cast. de Germán Cano, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- *Normas para el parque humano*, trad. cast. de T. Rocha, Siruela, Madrid, 2008.
- SOLANS, Piedad, *El Accionismo Vienés*, Donostia, Nerea, 2000.
- STUART, Hall/ JEFFERSON, Tony, *Rituales de Resistencia*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- SUBIRATS, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1984.
- USÓ, Juan Carlos, *¿Nos matan con heroína?*, Libros Crudos, España, 2015.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Mondadori, 2003.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “Segunda conferencia. La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma. (Robert Hans Jauss)”, en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, México DF., 2007, pp. 31-48.

- VILAR, Pierre, *Historia de España*, trad. cast. de M. Tuñón, Crítica, Barcelona, 1999, ----- *Espanya i Catalunya*, trad. cat. de Eulàlia Duran, RBA, Barcelona, 2013.
- VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2007.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ediciones Montes, 2012, Barcelona.
- WELLEK, René; WARREN, Austin, “La literatura y las demás artes”, en *Teoría literaria*, trad. cast. de José M. Gimeno, Madrid, Gredos, 1969.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. cast. de Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009
- WILLIAMS, Raymond, *La larga revolución*, trad. cast. de Horacio Pons, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- WOLFE, Tom, *Los años del desmadre*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- WOLFE, Tom, *La hoguera de las vanidades*, RBA, Barcelona, 1992, p. 239.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. cast. de José Moreno, Madrid, Espasa, 2002.

CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS:

- AUSERÓN, Santiago, «Notas sobre Raíces al viento», en L. Puig y G. Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos, 1999, 143-172.
- BLESA, Túa (ed.), «La destruction fut ma Beatrice», en LMP *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, 2013, Visor, pp. 7-16.
- CASANOVAS, Santi, «A manera de proemi», en *Poesia. Contracultura. Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2016, pp. 13-15.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, «Al revés de la naturaleza», en Huysmans, J.-K., *Contra natura*, Tusquets Barcelona 1997, pp. 9-16.
- CASTELLET, José María, «Una nueva sensibilidad», del prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001.
- DOPICO, Pablo, «Espustos de papel», en ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura CLXXXVII 2Extra, 2011,
- FRITH, Simon, «La constitución de la música rock como industria transnacional», en L. Puig y G. Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Pre-Textos, Valencia, 1999, pp. 11-30.
- GORDON, Jan B., «El meta-viaje de R. D. Laing», en LAING Ronald, *Antipsiquiatría y contracultura*, trad. cast. de Nicolás Caparrós, Fundamentos, Madrid, 1973, pp. 65-105.
- GRANDAS, Teresa; ROCHA, Servando; Portabella, Pere, *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80*, MACBA, Barcelona, 2017.
- JURT, Joseph, “*Le champ littéraire entre le national et le transnational*”, en *L’Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*, ed. G. Sapiro, Paris, La Découverte, 2009,
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique, «Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral», en BAUDELAIRE, Charles, *Obras Selectas*, trad. cast. de Enrique López Castellón, Edimat Libros, Madrid, 2000.
- MARTINOVA, Bela, «Prólogo», en FD *Memorias del subsuelo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MARX, Karl, “Prólogo”, en *Contribución a la crítica de la economía política*, Siglo XXI, Madrid, 2008.
- MERCADO, Víctor, «La violencia como forma y como contenido para un discurso posmoderno de la crueldad en *Historias del Kronen*», en *Tuércele el cuello al cisne*, Renacimiento, Sevilla, 2016, pp. 507-521.
- PANERO, Leopoldo María, «Sade o la imposibilidad», en *Obras Selectas: Marqués de Sade*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 5-30.
- PUIG, Luis; TALENS, Jenaro (ed.) «Los motivos del rock. La propuesta sonora de Santiago Auserón», *Canciones de Radio Futura*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 5-22.
- REYNOLDS, Simon, «Androginia en el Reino Unido: Cultura rave, psicodelia y género», ed. Luis Puig y Genaro Talens, *Las culturas del rock*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 31-52.

- ROMERO, Pedro G., «Ocaña: el ángel de la histeria», en *Ocaña, 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, ed. Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2011, pp. 12-69.
- SEDGWICK, Peter, «R. D.: El sí mismo, el síntoma y la sociedad», en LAING, Ronald, *Antipsiquiatría y contracultura*, trad. cast. de Nicolás Caparrós, Fundamentos, Madrid, 1973, pp. 32-64.
- RICO, Manuel, «Introducción», en MVM *Una educación sentimental/Praga*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 13-74
- TALENS, Genaro, «De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada “Leopoldo María Panero”», en LMP *Agujero llamado Never-more (Selección poética 1968-1992)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 7-62.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

- AMERIKA, Mark, *Avant-Pop Manifiesto. Threat baring itself in ten quick posts*, 1993, en el sitio internet http://dpya.org/wiki/index.php/Archivo:Avant-Pop_Manifiesto.pdf (Consulta-do: 15/07/2022)
- ESCAMILLA, Ernesto, en el sitio internet <https://arsgenerya.wordpress.com/2021/02/10/consideraciones-sobre-arte-multimedia/>, “Consideraciones sobre el Arte Multi-media” (Consultado: 23/05/2022).
- ESCOHOTADO, Antonio, «Los alucinógenos y el mundo real”. Del sitio internet: https://www.escohotado.org/articulosdirectos/los_alucinogenos_y_el_mundo_habitual.html (Consultado: 23/05/2022).
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (2008), «París: 1968. La imaginación al poder», en [<http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=francisco%20fernandez%20obuey&l=1>] (Consultado: 23/05/2022).
- ARACIL, Alfredo, «La psiquiatría ya no existe, solo hay fármacos», en el sitio internet: <https://primeravocal.org/enrique-gonzalez-duro-psiquiatra-la-psiquiatria-hoy-no-existe-solo-hay-farmacos> (Consultado: 23/05/2022).
- PARNET, Claire, «B: La bebida es una cuestión...», en *Deleuze*, en el sitio internet: <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2007/09/la-bebida-es-una-cuestin.html> (Consultado: 02/09/2022)
- PICORNELL, Merçè; PONS, Margalida (2005), «Marginalidad, integración y vanguardia en la literatura catalana postfranquista», en el sitio internet: <http://www.uib.cat/catedra/camv/denc/documents/Marginalidad.pdf> (Consultado: 05/06/2016)
- RACIONERO, Luis (2008), «¿Dónde fueron las flores?», en el sitio internet: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=Luis%20Racionero&l=1> (Consultado: 01/10/2015).
- SONTAG, Susan, “Notes On «Camp»”, 1964, en el sitio internet: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (Consultado: 16/09/2022).
- RIBAS, Pepe, *De qué van las comunas*, La Piqueta, Madrid, 1980 [<https://www.peperibas.com/libros/de-que-van-las-comunas/llanto-por-una-generacion-maldita>] (Consultado: 15/07/2022)
- GRAMSCI, Antonio, «Concepto de ideología», 1970, en el sitio internet: <http://www.gramsci.org.ar/> (Consultado: 01/10/2015).
- GONZÁLEZ DURO, Enrique, «La psiquiatría ya no existe, solo hay fármacos», en el sitio internet: <https://primeravocal.org/enrique-gonzalez-duro-psiquiatra-la-psiquiatria-hoy-no-existe-solo-hay-farmacos/> (Consultado: 23/05/2022).
- REY RIOCABO, Lluís, «Jo vaig treballar al Lluís Millet», en el sitio internet <http://40aniversariescolalluismillet.blogspot.com/2012/03/jo-vaig-treballar-al-lluismillet.html>] (Consultado: 15/07/2022).

ARTÍCULOS EN REVISTAS

- CORBALÁN, Ana, «Subculturas jóvenes posmodernas: *Historias del Kronen* como medio de escape y resistencia», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas, revista de la Cátedra Miguel Delibes*, núm. 5, 2007, pp. 197-213.
- BENÍTEZ, Rosa, «¿Algo nuevo con los novísimos?», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool, 2002), Vol. 92, núm. 5, 2015, pp. 551-566.
- GARCÍA NIETO, Rebeca, «Oda a la subnormalidad», en Quimera, «Dossier: Contracultura '70», núm. 372, 2014, pp. 57 y 58.
- HARO IBARS, Eduardo, *Cultura y memoria "a la contra". Artículos en las revistas Triunfo y Tiempo de Historia (1975-1982)*. Eduardo Haro Ibars», ed. A. Sarría Buil, Postmetropolis Editorial, 2015.
- MARTÍN, Rubén, «Terror, Kitsch y palimpsesto en la poética de Leopoldo María Panero», *Quimera*, «Dossier: Leopoldo María Panero», núm. 372, 2014, pp. 20-25.
- MONTETES, Noemí, «Una reflexión sobre la narrativa de la generación Afterpop», *Paralelosur*, núm. 6, 2008, pp. 44-49.
- QUINTO, Raúl, «La herencia maldita (Leopoldo María Panero y el virus del romanticismo)», *Quimera*, «Dossier: Leopoldo María Panero», núm. 372, 2014, pp. 16-19.
- RUANO, Joaquín, «La oscura biblioteca de Leopoldo María Panero», *Quimera*, «Dossier: Leopoldo María Panero», núm. 372, 2014, pp. 10-15.
- REYNOLDS, Simon, *The Wire*, núm. 123, «post-rock», noviembre de 1994, en el sitio internet <https://web.archive.org/web/20040817143035/http://www.thewire.co.uk/about/history.html> (Consultado: 01/10/2022).
- SANGÜESA, Josele, «Honor de caballería. Santiago Auserón & Sabino Méndez», en *Quimera*, «Dossier: Contracultura '70», núm. 368-369, julio-agosto de 2014, pp. 5-14.
- VICO, Juan, «Iniciales S.G.», *Quimera*, 2014, núm. 364, 2014, pp. 23-25.
- Ajoblanco*, «Tu sexo», núm. 23, junio de 1977.
- Ajoblanco*, «Antipsiquiatría. Hacia la salud mental», núm. 5, marzo de 1978
- Ajoblanco*, «Mayo del 68.-Manifiesto libertario de John Sinclair.-Llach, firmó.-Che Guevara», núm. 9, febrero de 1976.
- La luna de Madrid*, «Madrid 1984: ¿La posmodernidad?», núm. 1, noviembre de 1984.
- Star*, núm. 38, 1978.
- Star*, núm. 44, febrero de 1979.

ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS:

- AMAT, Jordi, «Caputxinada, punt de ruptura», *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de marzo de 2016, p. 32.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «La generación bífida», *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1988.
- YANKE, Rebeca, «Kronen revisitado», *El Mundo*, 10 de febrero de 2014, en el sitio internet <http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/10/52f89becca4745f378b456c.html> (Consultado: 08/09/2015).
- MORET, Xavier, «La joven Lucía Etxebarria recibe el Nadal con una novela que trata de la iniciación sexual», *El País*, Madrid, 7 de enero de 1998.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, «La cultura, ese invento del gobierno», *El País*, Madrid, 21 de noviembre de 1984 [https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html] (Consultado: 01/10/2022).
- VICENT, Manuel, «Ezra Pound: santo laico, poeta loco», *El País*, Madrid, 24 de julio de 2010 [https://elpais.com/diario/2010/07/24/babelia/1279930366_850215.html] (Consultado: 25/07/2022).

TESIS DOCTORALES:

- SALGADO, María, *El momento analítico: poéticas constructivistas en España desde 1964*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2014 [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45794>] (Consultado: 28/09/2022).

FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor, “*El futuro ya está aquí*”. *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2002 [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=16146>] (Consulta: 28/09/2022).

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- BOYLE, Danny (1996). *Traiposting* [DVD: Película], Mutual Film Company, Polygram Films, Reino Unido, 90 min.
- ALMODÓVAR, Pedro (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [DVD: Película], Figaró Films, España, 80 min.
- (1982). *Laberinto de pasiones* [DVD: Película], Alphaville S.A, España, 94 min.
- (1983). *Entre tinieblas* [DVD: Película], Tesauro, España, 99 min.
- (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [DVD: Película], Tesauro, España, 101 min.
- AMENÁBAR, Alejandro (1996). *Tesis* [DVD: película], España, Las Producciones del Escorpión, España, 125 min.
- ARMENDÁRIZ, Montxo (1995). *Historias del Kronen* [DVD: película], Elías Querejeta, España, 91 min.
- CAMINO, Jaime (1963). *Los felices sesenta* [DVD: Película], Tibidabo Films, España, 98 min.
- CHÁVARRI, Jaime (1976). *El desencanto* [DVD: Película], Elías Querejeta, España, 97 min.
- ESTEVA, Jacinto; JORDÀ, Joaquín (1967). *Dante no es únicamente severo* [DVD: película], Filmscontacto, España, 78 min.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (2008). «París: 1968. La imaginación al poder», en el sitio internet <http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=francisco%2ofernandez%20obuey&l=1> (Consultado: 01/10/2015).
- FRANCO, Ricardo (1994). *Después de tantos años* [DVD: Película], Aiete Films, España, 87 min.
- GIL, Mateo (1999). *Nadie conoce a nadie* [DVD: Película], Sogetel, España, 108 min.
- GUTIÉRREZ SANTOS, J. María (1978). *iArriba Hazaña!* [DVD: Película], Sabre Films, España, 93 min.
- HAYNES, Todd (1998). *Velvet Goldmine* [DVD: Película], Goldwyn Films, EEUA., 128 min.
- KUBRICK, Stanley (1975). *La naranja mecánica* [DVD: película], Warner Bros, Reino Unido, 137 min.
- JULIÀ RICH, Àlex (2013). *Nitsa 94/96. El giro electrónico* [Documental], Igloo Films, España, 60 min., en el sitio internet: <https://www.dailymotion.com/video/x27yku2> (Consultado: 6/8/2022)
- AVIADOR DRO [<https://www.youtube.com/watch?v=gF B4QyodZrg>] (Consultado: 17/09/2022).
- LESTER, Richard (1964). *A Hard Day's Night* [DVD: película], Walter Shenson, Reino Unido, 87 min.
- LORIGA, Ray (1997). *La pistola de mi hermano* [DVD: Película], P. C., España, 92 87 min.
- MCNAUGHTON, John (1986). *Henry: portrait of a serial killer* [DVD: película], Maljack Productions, E.U.A, 90 min.
- NUNES, José Maria (1966). *Noche de vino tinto* [DVD: película], Filmscontacto, España, 98 min.
- PONS, Ventura (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [DVD: documental], Prozesa, España, 85 min.
- PORTABELLA, Pere; BROSSA, Joan (1967). *No compteu amb els dits* [DVD: documental], Films, 59, España, 33 min.
- (1970). *Vampir Cuadecuc* [DVD: película], Films 59, España, 70 min.
- (1976). *Informe General I sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* [DVD: Documental], Pere Portabella (prod.), España, 149 min.
- RACIONERO, Luis (2008). «¿Dónde fueron las flores?», en el sitio internet <http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.aspx?bo=Luis%20Racionero&l=1> (Consultado:01/10/2015).
- SANTESMASES, Miguel (2001). *Amor, curiosidad, prozak y dudas* [DVD: película], Mate Production, España, 101 min.

SAURA, Carlos (1976). *Cría cuervos* [DVD: película], Elías Querejeta, España, 110 min.

TARANTINO, Quentin (2019). *Once Upon a Time in Hollywood* [DVD: película], SPE, E.U.A., 165 min.

VILA-SAN-JUAN, Morrosko (2010). *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980* [DVD: Documental], Séptimo Elemento, España, 56 min.

ZULUETA, Iván (1980). *Arrebato* [DVD: película], P.C., España, 110 min.