

La contracultura de los ochenta y el Siglo de Oro. La Movida ante el canon

JOSÉ LUIS OCASAR ARIZA

PROFESOR AD UNIVERSIDAD AUTÓNOMA MADRID

jose.ocasar@uam.es

1. La Movida y el momento

1. En el capítulo 17 de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche proclama que el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia. Y esta arte trágica no podía nacer de la palabra, sino que debía su ser al espíritu de la música. Mediante ella y mediante los Misterios dionisiacos, dice,

[n]osotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parecennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos (Nietzsche, 2004; 137-138).

2. La vigencia de esta descripción, que nos hace contemplar claramente un concierto de rock en unas palabras muy anteriores a cualquier concepción de lo rockero, ha hecho observar a algunos que con ella “se subvierte la aparente irrelevancia que se presume por lo general en el espectáculo de masas contemporáneo” (Abad, 2002; 14).
3. Empezar una reflexión sobre la Movida con una referencia a aquello mismo que la Movida vino a refutar (la agenda culturalista de una élite) podría equivaler a una demostración de distanciamiento con respecto a lo que se estudia; o bien a no haber entendido de qué iba el movimiento. Sin embargo, al traer a Nietzsche a colación, podemos comprender que la inmanencia que vino a reinar en el escenario vital español a partir de 1977 tiene una lectura compleja. Ese “eterno placer de la existencia” no puede ser

entendido como una prolongación infinita del tiempo, pues tal cosa no está en nuestra mano ni hay ejemplos de que se pueda llegar a ella. La eternidad, Goethe lo advirtió, está más vinculada al instante que a los eones.

¡Instante sagrado y fugaz,
detente, eres tan hermoso!
¡Dame la eternidad!'

4. Las últimas palabras de Fausto quieren cabalgar sobre el instante para siempre. Es la hermosura del momento lo que nos da la conexión con lo eterno, lo que aparece preñado de lo que se ha venido considerando el territorio de la divinidad. Esta concepción choca con las pretensiones de establecer una palabra duradera, una verdad perdurable, como la “unidad de destino en lo universal”, la “palabra en el tiempo”, el “eterno femenino” o el “alma española”. Entre 1975 y 1980 el viento cultural había decretado el descrédito de lo trascendente y lo inmortal en España.
5. Es precisamente el triunfo de lo inmanente lo más novedoso que vino a instalarse en el panorama de la cultura popular española tras la muerte de Franco. Todos los que han vivido y estudiado el fenómeno de la Movida proclaman esta voluntad de vida sin pensamiento acerca de las consecuencias instauradas con el *No future* del punk. Drogas, alcohol, violencia, sexo peligroso se adueñan de los nacidos en los 50 y 60 para insertar la tragedia en el corazón del hedonismo.
6. Esta reformulación del “Vive deprisa, muere joven y tendrás un bonito cadáver” que John Derek pronuncia en *Llamad a cualquier puerta* (1949) cuenta con una amplia tradición anglosajona. Se puede rastrear desde Kerouac y los beats de los 50, los *Merry Pranksters* de Ken Kesey y Neal Cassady en los 60, los *beatniks* y los Beatles, y el paso de estos a los *hippies* de los 70. La historia es conocida.
7. Nada de todo esto forma parte de la tradición española. La anomalía que suponía aquí la hegemonía de un régimen censor de cualquier heterodoxia ocasionó que todos estos movimientos y prácticas que echaban raíces diversas en los países occidentales fueran extraños en nuestro país. El hippy era motivo de curiosidad y ridículo por parte de los biempensantes bur-

1 Acto V, Parte II. Y termina: “En el presentimiento de tan alta felicidad, gozo ahora del momento supremo”. El presentimiento de Fausto es el de un pueblo que goza de su libertad al margen de los problemas exteriores, ante los que se blindo. Sin extremar los paralelismos, se observa una común experiencia: el uso gozoso de la libertad es el que aspira a superar el tiempo.

gueses, que veían en su escasa presencia una risible tendencia extranjerizante, rechazada y fácilmente parodiable. Generacionalmente hablando, en España contamos con un atraso de décadas en el desarrollo de los diversos movimientos que constituyen la contracultura occidental². Mientras en California tiene lugar el verano del amor y en París se busca la arena de la playa bajo los adoquines, en España los únicos que acceden a una visión hedonista de la vida son los intelectuales catalanes de la *gauche divine*, es decir, una élite endogámica que vive aparte de los valores sociales imperantes. Los guateques, verbenas y festividades diversas en las que la mayor parte de los jóvenes españoles entretenían sus días en los 60 y 70 estaban tan lejos de las celebraciones de Woodstock o de las fiestas *mods* como podría estarlo un ser de otro planeta³.

8. Por ello “tenemos que agradecer a la Movida que aplicase un tratamiento de shock al pop franquista” (Lenore, 2021; 120). Este tratamiento de choque no se desarrolló por el descubrimiento de nuevas armonías, el desarrollo de nuevos temas o ritmos muy diferenciados: el pop de los 80 se basa en el mismo tipo de canciones de 3 minutos que con una banda básica de batería, bajo y guitarra permitía a los jóvenes subirse a un escenario y hacer lo que podían. No, el tratamiento de choque fue sobre todo de actitud, puramente rockera o impertinente. Fue, como sintetiza Santiago Auserón, “una vacilación en el umbral de las Columnas de Hércules entre la cultura

2 Como decía el psiquiatra Enrique González Duro, “[el hipismo] se trataba de una ideología importada, mal asimilada y puramente imitativa, ya que el movimiento hippy no pudo desarrollarse mínimamente en España por las especiales condiciones socioeconómicas y políticas que aquí sufríamos”. De tal manera que en el hipódromo de la Zarzuela se celebró una concentración hippy con fines benéficos, con asistencia de las nietas de Franco y representantes de los March, Urquijo, Vega Seoane, Fierro, Osuna, etc. y amenizado por el Dúo Dinámico; en realidad, “una fiesta de disfraces”, según la prensa (Usó, 1993; 41). Los ejemplos pueden multiplicarse.

3 La enajenación de los escritores españoles respecto del mundo de la noche urbana, de la música, de las drogas y de la contracultura, que constituyen el descubrimiento de la Movida, es paladina. Hay que esperar hasta bien entrados los años 90, con José Ángel Mañas y Ray Loriga, para que la vivencia de la noche dionisiaca aparezca en la literatura; hasta ese momento los autores no escriben sobre ella porque no la han vivido. La noche madrileña que Umbral retrata en *El Giocondo* (1970) es muy diferente a la noche juvenil inmediatamente posterior. En un número especial que *Ajoblanco* dedicó a la literatura en 1995 (nº 76, jul-ago) encontramos las siguientes declaraciones de autores que por su edad tendrían motivos para haber vivido esa realidad: “Yo no quiero ser una estrella del rock and roll” (Juan Bonilla); “Nunca he bailado. Lo encuentro una cosa ridícula y fuera de lugar. Odio el rock, el jazz y la música moderna” (Andrés Trapiello); “He bailado muy poco. En algún guateque...” (Ana María Moix).

de la armonía y la cultura del ritmo, entre la luz y la sombra” (Auserón, 2021; 434-5).

9. Por esta razón, la Movida no es uno más de los movimientos musicales que antes y después tuvieron lugar en nuestro país. Supuso el cambio radical en todos los campos artísticos y sociológicos, uno de esos momentos en los que España pone el reloj en hora con los movimientos culturales de su tiempo. Y la consideración del tiempo es lo que nos atañe en este análisis de la presencia del Siglo de Oro en la Movida. Junto a la sincronización en el tiempo occidental de las culturas, se produjo a nivel vivencial un cambio en la experiencia temporal que operó en dos vertientes:

Una reivindicación de “la noche como tiempo de acción” (Fouce, 2000; 271). La noche subvierte el tiempo ordinario de la responsabilidad y reivindica el placer del instante, la explosión sin medida ni miedo a las consecuencias. El sol se rinde a la noche.

El descrédito de las dimensiones pasadas y futuras de la cronología. Como ha quedado dicho, el canto a la inmanencia, a la eternidad del instante, a vivir el presente trae consigo una nueva alfabetización. Lo anterior ya no sirve y el mañana no ha llegado.

10. Fue necesario, así, refutar toda aculturación previa; en palabras de Borja Cassani,

Todo el mundo había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y de pronto hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, y lo último de cualquier nombre extrañísimo inglés. Y a esa cultura solo accede un nivel de gente, gente joven interesada por este aspecto, y deja fuera de combate absolutamente a toda la memorización previa (Gallero, 1991; 54).

2. ¿Fue la Movida un movimiento contracultural?

11. El término “contracultura”, como todos los que han demostrado una productividad grande en el ámbito de las ciencias sociales, está constantemente debatiendo su hegemonía con otros como “subcultura”, “cultura juvenil”, etc. No es nuestro interés contribuir a este debate, para el que remitimos a Arce (2008). Nos interesa aquí el término porque involucra la

cuestión del tratamiento de la Alta Cultura por parte de los nuevos grupos y publicaciones a partir de 1977.

12. Entre las más relevantes aportaciones para la comprensión de la contracultura española está el libro de Germán Labrador *Culpables por la literatura* (2017). En él se presenta una imagen de la misma asociada a las páginas de determinados autores (Eduardo Haro Ibars, Leopoldo María y Michi Panero, Aníbal Núñez, Ocaña, etc.), a los ateneos libertarios y tascas, o a ciertas publicaciones como *Ajoblanco*. Se busca explícitamente un mundo “donde la cultura del ocio no se vea atravesada por la cultura del consumo” (Labrador, 2017; 441). La contracultura se asocia, para Labrador, a un mundo de tintes trágicos y marginales, a unos autores devanados en su intento por encontrar cauces para una vida plena en un ambiente agobiador y castrante. Los autores en los que se centra, por consiguiente, terminan sus días con el suicidio, el manicomio o la muerte prematura.
13. A pesar de ciertos intentos por enlazar este mundo con la Movida (Labrador, 2017; 458 y 580), el mundo intelectual y aun moral de ambos territorios no puede ser más diverso. Labrador admite que “la generación de la Movida aprendería a disociar el lado político y el lado cultural de las prácticas *underground*” (o, como lo expone Abad (2002; 91-92), a romper “la armonía entre el sujeto del saber y el sujeto de la experiencia”) y añade “vaciando la estética de contenidos con el beneplácito de estado y mercado” (Labrador, 2017; 568). El paso de los pequeños teatros contestatarios a los platós de la televisión pública, la aparición del dinero en el entramado cultural y otros muchos aspectos son motivo de lamento para Germán Labrador, que habla de un “proyecto empresarial de construcción de una música pop española” (574).
14. Por lo tanto, mientras se busca enlazar la Movida con un panorama contracultural proveniente de los años 60 y 70, se lamenta la deriva que se abrió paso a partir del 77, deriva que, según esos parámetros, solo puede ser vista en términos de traición. Labrador se desliza claramente por los terrenos de la valoración, como cuando habla de la “terrible” deriva de la juventud antaño concienciada (598).
15. El punto de vista de Germán Labrador no es injustificado: como es notorio, la Movida fue derivando hacia una confluencia con el mundo del dinero, del espectáculo y del negocio. El Almodóvar que en 1980 hacía que Alaska-Bom orinara en la cara de Lucy (Eva Siva) es el invitado de honor de

la Fiesta de la Rosa de Mónaco en 2008. En este sentido, no cabe duda de que la debilidad del discurso social y filosófico de la Movida hizo de ella pasto de prácticas de capitalismo salvaje y de desarrollo de un *star system* que no solo no cuestionaba el orden imperante, sino que venía a consolidarlo. La propia Alaska participaría en debates radiofónicos de la COPE hasta 2010 con tonadilleras, cupletistas y flamencas, que en 1977 era todo aquello de lo que huía.

16. No obstante, una imagen de la contracultura que la haga depender demasiado del anticapitalismo y de la huida del mercado pasa por alto que el carácter vampírico del sistema económico vio desde el primer momento —y hablamos del *underground* norteamericano de los 60 y 70— la posibilidad de utilizar la retórica de los marginales como vía para vender una actitud supuestamente no estereotipada. Como dice Thomas Franck:

Las fantasías comerciales de rebelión, liberación y “revolución” contra las exigencias asfixiantes de la sociedad de masas se repiten hasta el punto de pasar totalmente desapercibidas en los anuncios de publicidad, las películas y los programas de televisión. Mientras que para algunos el autobús multicolor de Ken Kesey es un recordatorio espantoso de una catástrofe nacional, a Coca-Cola le sirvió como perfecto instrumento para promocionar Fruitopía, su línea de refrescos de fruta. Las zapatillas Nike se venden con las palabras de William S. Burroughs y las canciones de los Beatles, Iggy Pop y Gil Scott Heron (“La revolución no será televisada”) de fondo (Franck, 2011; 24)⁴.

17. Apple, IBM y Microsoft, Starbucks, Columbia Records y muchas otras empresas se han lanzado a la explotación del imaginario contracultural. Y, como es la tesis del libro de Franck,

no solo porque estuvieran planeando subvertirla, ni siquiera porque creyeran que esto les permitiría explotar un mercado joven de unas proporciones gigantescas (aunque no cabe duda de que fue un factor decisivo), sino porque vieron en ella a unos camaradas que pugnaban por revitalizar la industria estadounidense y, en general, el orden consumista. [...] el capitalismo norteamericano [en los sesenta] ofreció autenticidad, individualidad, diferencia y rebelión (Franck, 2011; 32).

18. En el origen de los movimientos contraculturales, por tanto, existió una actitud anticapitalista que fue pronto asimilada por una industria y un sistema que se alimentaron de los nuevos valores como unos vampiros se

4 En un texto muy parecido, lo explica Lenore al hablar de la música post-Movida: “El pelotón de grupos *cool* no parece capaz de incomodar a nadie. Incluso seduce al mundo corporativo: las grandes agencias de publicidad recurren a divisas *indie* para vender los trapitos de Purificación García, la cerveza San Miguel o el Seat Ibiza Spotify [...] El antiguo *underground* se ha convertido en el nuevo *mainstream*” (Lenore, 2021; 121).

alimentan de sangre fresca. La pureza de una comuna hippy fue una idea que se demostró fracasada, pero la actitud que le dio origen denotaba inconformismo y voluntad de liberación de unas vidas encorsetadas. Y esto era un ideario que el sistema aprovechó⁵.

19. Es decir, la apropiación por parte del capitalismo del ideario contracultural o alternativo es inherente a todo el devenir occidental desde el final de la II Guerra Mundial. La Movida fue la versión española de esta constante. Su estudio resulta fácil y atractivo porque condensa en muy pocos años procesos que llevaban varias décadas produciéndose, en una dialéctica compleja, en Estados Unidos y Europa. Como dice Víctor Lenore: “Nos llegó todo de golpe” (Lenore, 2018; 25). Esta aparente ventaja no ha impedido a algunos ser poco receptivos al rasgo esencial de la Movida: que, como he mencionado, abandona todo antecedente nacional y busca una nueva tradición en el extranjero. Intentar emparentarla con los cantautores o los grupos de pop asimilados en el tardofranquismo (Brincos, Módulos, Fórmula V, etc.) es un error de concepto. Nada de lo nacional valía como ejemplo. El gusto de Fernando Márquez “El zurdo” y otros por Vainica Doble no dejó de ser nunca una rareza personal sin plasmación artística. Las referencias se buscaban fuera de nuestras fronteras. En el terreno musical, lo dice Santiago Auserón: “El rock y el soul eran nuestra cultura básica. Ni la jota ni el bolero ni el fandango de Huelva podían aspirar entre nosotros más que a convivir, si acaso, con la música heredada de los negros” (Auserón, 2021; 29).

20. Este sería verdaderamente el componente contracultural de la Movida: el alejarse de los modelos que suponían los cantautores y el compromiso en clave nacional para buscar nuevas formas de expresión en la historia y el momento musical de los países que estaban en la vanguardia de la música popular moderna (es decir, popular en el sentido *pop*, no *folk*). Por eso los enfoques de Labrador o de Lenore, fuertemente contextualiza-

5 “Lo que sucedió en realidad fue que el capitalismo pactó con la crítica de la sociedad de masas [...] Imperturbable ante cualquier crítica, y prácticamente sin memoria histórica, lo alternativo se ha convertido en aquello que Norman Mailer predijo: la filosofía pública de la edad de la acumulación de productos cambiantes” (Franck, 372). Concretando en la música, creemos, con Abad (147) que “la dimensión mercantil de la cultura del rock constituye el primer orden con dificultades para reconocer la ampliación de la dimensión cultural del rock a ámbitos ajenos al carácter autónomo de la cultura adolescente, del rock como arte y de la música popular como ocio”. El fracaso de los movimientos contraculturales de los 70, que no se puede ignorar a la hora de enjuiciar la Movida, es analizado por Gómez-Ullate (2009).

dos en el escenario político español, pierden de vista lo novedoso de los primeros tiempos de la Movida: la Liviandad del Imperdible y la formación de KK de Luxe en una ubicación tan poco elitista como el Rastro madrileño no se deja atrapar en el panorama del triunfo del mercado, por mucho que este acabara siendo su devenir. El rechazo de la tradición española y la ruptura en vestimenta y actitudes estaban fuera del programa de las élites socioeconómicas a las que ambos autores vinculan el movimiento.

21. De hecho, todos los protagonistas coinciden en que en un principio el dinero estaba muy alejado de sus ambiciones. “No conocíamos el precio de las cosas, ni pensábamos en el mercado. No teníamos memoria e imitábamos todo lo que nos gustaba, y disfrutábamos haciéndolo”, dice Pedro Almodóvar en la edición de 1991 de sus textos de los 80 (Almodóvar, 1991; 7). Ouka Lele afirma: “Era una pasión por hacer cosas. Nadie nos pagaba por hacerlo. No era ni un negocio ni era nada: era una explosión de necesidad de hacerlo” (Prada, 2009; minuto 3.11). Borja Cassani confiesa que

a ninguno de los integrantes activos de la historia les interesaba nada la economía [...] Y es por lo que creo que realmente teníamos razón: porque no había dinero por medio [...] En ese momento, nadie sabe qué significa el dinero. No se había pensado en ello. Se suponía que con la fuerza y la pasión se llegaría a alguna parte. No se calculó que todo pasaba por el dinero, que alguien lo tendría que repartir (Gallero, 1991; 22 y 23).

22. Se podría aducir que estos protagonistas están idealizando su propio pasado, pero creo que es más cierto considerar que el rapto del mercado tuvo lugar en un momento ya no contracultural de la Movida.
23. Ciertamente abducida esta por el capitalismo en un segundo momento, suele pasar inadvertido el hecho de que el apoyo de las discográficas a los grupos nuevaoleros fue muy renuente al principio. Los singles de éxitos como *Déjame* de Los Secretos o *Chicas de colegio* de Mamá empezaron con tiradas muy cortas y numeradas. Las ventas en general fueron discretas y, como dice Fernán del Val, “hasta el 85 las discográficas no vuelven a invertir” (Del Val, 2017; 340-341). Es precisamente el momento previo al que el consenso marca como fin de la Movida, el año 1985. Fanzines caseros y cassettes grabadas y pasadas a los amigos hablan de unas prácticas ajenas al mundo del dinero fácil y abundante que, ciertamente, corrió profusamente en unos tiempos ya de decadencia y que han cuajado en una imagen

de dinero fácil que no se puede retrotraer mucho sin falsear la génesis del movimiento⁶.

24. Y es que las barreras que separan contracultura y lucha contra el régimen son borrosas y contradictorias, sujetas a múltiples lecturas. Un ejemplo claro lo aduce precisamente Labrador: a la muerte de Franco, Eduardo Haro Ibars, uno de los personajes más nombrados en su libro, se presenta en la plaza de Oriente a despedir al caudillo con uñas verdes y lentejuelas. Para los falangistas “está muy claro qué es y cómo se viste un rojo: barbas, panas, bufandas, ciertos periódicos le permiten reconocer a su enemigo” (Labrador, 2017; 425). Incapaces de encuadrar a Haro en este arquetipo “le dejan marchar”. Cabe preguntarse si habrían hecho lo mismo con, digamos, Enrique Sierra o Eduardo Benavente. Los signos de ruptura podían ser lábiles y ambiguos en un caso, pero en los otros no habría habido duda: la bofetada estética ponía a un punki como evidente enemigo, no como un aliado del capitalismo, de la industria franquista o del neoliberalismo, tal y como lo presentan Labrador y Lenore.

25. Como estudió Américo Castro, los enemigos tienden a parecerse; aquello contra lo que combates te define. Por eso comunistas y franquistas comparten códigos de identificación: bigotito y traje frente a pana y barba; todos saben a qué atenerse. Se aceptan las reglas del juego de identificación simbólica para marcar distancias y definir el terreno de juego, al modo de los uniformes de cada equipo en un partido de fútbol. El contracultural aquí no es el banderizo: es el que rompe con las reglas aceptadas por los dos bandos (yo reprimo, tú haces huelgas) y se planta en el campo de fútbol vestido de jugador de hockey. El caso de Haro Ibars es un buen ejemplo de lo que José Luis Pardo denominó *off-beat* y que creo que resulta muy relevante para situar la Movida en el panorama de las luchas simbólicas: al ritmo, regular y cadencioso del *beat*, le pueden suceder espacios vacíos, retenciones del sonido, o bien aceleraciones o síncopas que produzcan un efecto relevante (Pardo, 2007; 357-361). Este ritmo fuera del ritmo sería en el terreno ideológico el “tercer partido” que quiebra los elementos comunes de representación de todo conflicto, los que ayudan a identificarse en una batalla que es la que se quiere abolir o refutar. Como apuntó Bataillon, los inquisidores y los protestantes eran simétricos: educados ambos en la

6 Lo hace paladinamente Labrador: “Nada que sea externo y anterior al hecho de su inserción comercial resulta relevante aquí” (2017; 576). El punto de partida determina las conclusiones.

escolástica, compartían las armas de la lógica y la dialéctica. Los erasmistas, en cambio, utilizaban otro lenguaje, el de la retórica, el de la sátira menipea, el que se escabullía sin definirse según los parámetros de los bandos enfrentados⁷.

26. Llevar la cuestión de la contracultura a la vertiente del lenguaje (es decir, el atuendo y los diversos modos expresivos) supone claramente reconocer que, contra Labrador y Lenore, “la movilización política no puede ser el único elemento que mida el grado de actividad en la sociedad ni de un individuo ni de un grupo” (Algaba, 2020; 326); o, en palabras de Auserón:

Los medios de comunicación no construyen comunidad, se limitan a administrar audiencias. Las canciones, en cambio, avanzan hacia su comunidad por venir en la medida en que son capaces de despertar las voces de los espíritus. El país perdido solamente revive en las canciones, que de esta suerte son un modelo político sin pretenderlo (Auserón, 2021; 58).

27. El efecto que la Movida tuvo como transformadora de los hábitos y de las prácticas sociales fue infinitamente mayor que el que pudo tener una articulación política más ortodoxa. En ese sentido, el fracaso de los partidos comunistas europeos, que despertaban de su sueño dogmático, era ya algo palpable en 1976, por ejemplo, cuando Lauzier publicaba sus vitriólicos y lúcidos cómics, perfectamente adecuados a los debates intelectuales del momento, como quiere Labrador, pero desde una perspectiva enormemente crítica con la izquierda⁸. Sobre esta derrota cultural de la izquierda edifica su discurso la Movida, absorbida primero por la estrategia del PSOE y luego por el Mercado, pero contracultural en sus primeros momentos. De esos momentos derivan aspectos como el cuestionamiento de la moral represiva y la aceptación de opciones sexuales no normativas, elementos cuya evidente carga política no puede ser negada.

7 En muchas páginas de sus obras, por ejemplo, en *Erasmus y España* (1983; 150 y ss.). La misma idea en Huizinga, (1989: 2, 289) para el que Erasmo está, con toda su indefinición, mucho más alejado de la Iglesia que Lutero.

8 Véanse, por ejemplo, “Por un puñado de almas muertas”, “La causa de las mujeres”, “Mi papá, mi mamá y mi comuna”, “De parte de Chan”, “El final del viaje”, “Los punks”, “Por fin, el grito”, “El nuevo filósofo”, o “Por un marxismo radiante”, incluidos en la serie *Las cosas de la vida* (1974-1986). El más claro ejemplo de la dialéctica de la que hablamos, no obstante, se encuentra en “Otra cena en la ciudad”, de la serie 4, episodio en el cual un representante del mitterrandismo (trasunto de Jacques Attali) se reúne para cenar con unos empresarios; otro invitado, el profesor Trucsman (a su vez transparente encarnación de André Glucksmann), hasta un determinado punto casi silente, interviene proclamando precisamente que capitalistas y socialistas hablan el mismo lenguaje, el del poder, y que es imperativo adoptar una tercera vía que renuncie a dicho poder y su plasmación lingüística.

3. Materializaciones del siglo de oro en la Movida

28. Como estamos sosteniendo, quizás no sea enteramente adecuado hablar, como se suele hacer, de “la función amnésica de la Movida” (Lenore, 2018; 137). Se trata más bien de una nueva memorización que cambia el foco de lo que se quiere recordar. A Cervantes le sucede Robert Smith; hoy podemos lamentarlo (inútilmente), pero la Movida no se edifica desde la ignorancia: un nuevo saber y unos nuevos nombres vienen a alterar el canon, desplazando de su sitio a los antiguos prohombres. Así, por ejemplo, cuando el grupo Mamá canta en 1981 los preparativos del chico que quiere *Ligarse a Vicky*, se afirma que su preparación para una brillante conversación consiste en lo siguiente:

Repasando toda la filosofía,
diccionarios y *El País*.
Irás con toda esa gran sabiduría
Y entrarás haciéndote importante
Se quedarán pasmados ante ti.
Al verte hablar no pensarán que sólo quieres
Ligarte a Vicky.

29. Es decir, cuando un joven de 1981 quiere convocar una sabiduría útil, claramente prefiere las cuestiones filosóficas, un buen vocabulario y, sobre todo, la actualidad, en la versión del periódico más moderno y progresista, sin lastres históricos. Es decir, un saber descontextualizado (pues así se le presenta el mero significado de las palabras, sin etimología, y los temas eternos de la metafísica) o estrictamente moderno. Hay muchas víctimas en esta nueva *paideia*, pero ciertamente la Historia es la gran sacrificada. El viejo adagio ciceroniano de *Historia magistra vitae* perdió toda vigencia, arrasado por las ansias de experiencia presente. En Gran Bretaña el punk podía aún beber de las luchas sindicales y de la oposición obrera al *establishment*, pero en España toda visión retrospectiva solo podía revivir un pasado de guerras civiles desde el siglo XIX, o al menos así se entendió. España siempre ha tenido una relación conflictiva con su propia historia, y la contracultura volvió la espalda a la perpetuación del enfrentamiento secular que seguían encarnando fachas y rojos⁹.

9 No podemos detenernos en esto ni especificar lo ya muy conocido. Desde que Masson de Morvillers publicara en la *Enciclopedia* el “Que doit-on à l’Espagne?” en 1783, los complejos y las revisiones sobre el sentido de la historia española se suceden. En el siglo XIX tomaron la forma de las dos polémicas sobre la ciencia española. Solo en el siglo XX las obras de Julián Juderías *La leyenda negra* (1914) y de Fidelino de Figueiredo *Las dos Españas* (1932); las teorías de Ortega sobre una *España invertebrada* (1921); o las

30. El rechazo a la Historia como fuente de conocimiento válido para la vida en la Transición no es algo que haya que achacar únicamente a la Movida. Su confluencia con el panorama político ha sido siempre puesta de relieve como algo básico en la articulación cultural del momento. La *entente* que formaron las hordas de cantantes y artistas con los políticos del PSOE se explica por una situación en la que cada bando ganaba: para los políticos, la Movida era la imagen que querían promover de una España democrática, alegre y actualizada; los nuevaoleros y diseñadores ganaron visibilidad y mucho dinero. La lógica histórica de tal alianza es evidente. Pero además ambos coincidían en volver la espalda a la Historia. Como dice Santos Juliá:

Quando se habla el lenguaje de la democracia resulta, más que embarazoso, ridículo remontarse a los orígenes eternos de la nación, a la grandeza del pasado, a las guerras contra invasores y traidores; [...] los relatos de decadencia, muerte y resurrección, las disquisiciones sobre España como problema o España sin problema se convierten en curiosidades de tiempos pasados. El lenguaje de democracia habla de Constitución, de derechos y libertades individuales, de separación y equilibrio de poderes y, entre españoles, de integración en el mundo occidental, de ser como los europeos: nada sobre lo que se pueda construir un gran relato (Juliá, 2004; 462).

31. En este paisaje que rechaza la recuperación de la Historia y que solo desde el punto de vista conservador y canónico se puede calificar de amnésico, ¿qué papel se le reserva al Siglo de Oro? ¿Es posible espigar alguna influencia o algún eco de una época tan fructífera intelectualmente? ¿Fue posible inventar una tradición con algún sustento en los siglos XVI y XVII?

3.1. LA LITERATURA ANTE LA MOVIDA

32. Hay que decirlo desde el principio: la huella literaria de la Movida es muy discreta, tanto en calidad como en cantidad. Como hemos explicado en el primer epígrafe, los autores españoles que se lanzan a publicar entre los 70 y los 80 están muy alejados del mundo contracultural. El rock les es absolutamente ajeno. No obstante, sí puede detectarse en algunos escritores de carácter más inconformista la actitud de amnesia histórica que se suele señalar como característica de la Movida. Así, en *La hora violeta*, de Mon-

polémicas entre Sánchez Albornoz y Américo Castro, paralelas a las seguidas en la península por Calvo Serer y Laín Entralgo... todas ellas ponen de manifiesto el carácter conflictivo de la autoimagen española y la dificultad de elaborar un dictamen histórico fuera de las intenciones acusatorias o absolutorias, muchas veces previas a cualquier estudio, sobre todo de los epígonos y seguidores de cada bando.

serrat Roig, se manifiesta una narradora que vuelve la espalda a su biografía, con palabras como estas: “La Historia es una pesadilla, pensaba, y tengo que librarme de ella” (1980; 270). “No recordaba dónde había leído que todos tenemos dos memorias: la pequeña memoria, que sirve para recordar lo que es pequeño, y la memoria grande, que sirve para olvidar lo que es grande” (1980; 276).

33. La Movida no tiene una vertiente literaria al modo de la pictórica, donde los neofigurativos madrileños tomaron el relevo de los informalistas y pusieron su arte al servicio de unas nuevas necesidades expresivas. No hubo una Movida literaria. Lo que sí hay es una serie de novelas, mayoritariamente publicadas ya bien entrado el nuevo siglo, de autores que, en general, intentan reflejar una visión memorialista de su experiencia en el Madrid ochentero. Es decir, se trata de autores que en su cuarentena vuelven la vista atrás y funden sus biografías con lo que suelen pretender que sea un fresco del ambiente nocturno y urbano de su juventud. Una enumeración provisional de obras de esta índole podría ser la siguiente:

- 1) Tim Parfitt, *Mucho toro. Tribulaciones de un inglés en la Movida* (2008)
- 2) Sabino Méndez, *Corre, rocker* (2000)
- 3) Juan Carlos de la Iglesia, *Ángeles de neón* (2003)
- 4) Juan Madrid, *Días contados* (1993)
- 5) David Valdehíta, *Euforia* (2012)
- 6) Enrique Llamas, *Todos estábamos vivos* (2020)
- 7) Germán Pose, *La mala fama* (2017)
- 8) Miguel Mena, *Foto movida* (2013)
- 9) Elena Figueras, *Creíamos que también era mentira* (2012)
- 10) Luis Antonio de Villena, *Madrid ha muerto* (1999)
- 11) Sonia Huertas, *La sonrisa de los peces de piedra* (2017)
- 12) Julio Llamazares, *El cielo de Madrid* (2005)
- 13) Fernando Márquez, *Todos los chicos y las chicas* (1980 y 1998)
- 14) José Jiménez Aguilar, *Terapias de la Movida* (2018)

15) Fernando Benzo, *Los viajeros de la Vía Láctea* (2021)

16) Gregorio Morales, *La Individuación* (2002)

17) Salvador Gutiérrez Solís, *Biografía autorizada* (2015)

18) Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa y otros textos* (1991)

34. Todavía no disponemos de estudios de conjunto de esta producción, aunque nos proponemos elaborar un primer acercamiento crítico de esta ya abundante veta literaria. Esta corriente temática incluye textos ya clásicos en nuestra novelística reciente, como el de Juan Madrid, obras premiadas, como la de Sonia Huertas, y textos redactados por protagonistas directos de aquellos años, como los de Fernando Márquez “El Zurdo”, Pedro Almodóvar y Sabino Méndez. Cuando algún autor consagrado, como Julio Llamazares, se acerca a los 80, no obstante, el panorama contracultural está tan ausente como hemos visto en los casos de Ana María Moix o Andrés Trapiello.

35. Todas estas obras, como hemos dicho, tienen en común su carácter memorialístico: aunque se trate de ficciones, la mayoría de ellas suponen una revisión de lo que los autores experimentaron biográficamente. Sin embargo, creo que la herencia de la Movida se puede plasmar mejor en otro género de obras que no versan temáticamente sobre ella. Ambientar una novela en los años y ambientes del Madrid malasañero es una forma de vincular el panorama contracultural con la literatura. Sin embargo, esta metodología no deja de suponer una clara herencia de las típicas revisiones de una época o ambiente vividos, con un soporte ficcional; pienso en obras del siglo XX como *La forja de un rebelde*, d’Arturo Barea, *La calle de Valverde*, de Max Aub o, coincidente con los años que nos ocupan, *Romanticismo* de Manuel Longares. Esta revisitación no necesariamente autobiográfica, pero sí experimentada, puede no trasladar el verdadero impacto de la Movida a la literatura, porque precisamente la forma narrativa es tradicional y consagrada ya en el canon. Es por ello que la producción narrativa sobre los 80 aporta poco en lo literario: acaba incurriendo en novelas costumbristas, de cronología lineal, con pretensiones de fresco de época y que por ello visitan con profusión el cliché.

36. La herencia literaria de la Movida hay que buscarla en la “generación” de la llamada Joven Narrativa (también se la ha denominado “Generación Kronen”): Ray Loriga, José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria, Pedro Maestre,

Benjamín Prado, Daniel Múgica, etc¹⁰. Sin ánimos de analizar exhaustivamente esta oleada de escritores, lo que aquí nos interesa es recalcar que su actitud hacia la Historia no es la de la revisitación. El narrador en sus novelas no es el que rememora su infancia, el de la vuelta a la casa del padre; dicho narrador o personaje es común a ciertas novelas, digamos, de Juan Goytisolo y a las canciones de Serrat. No, el narrador de la nueva hornada se centra en “el tránsito desnortado desde la juventud a la primera madurez” (Gracia, Ródenas, 2011; 929), es decir, en la esencia de lo que constituyó el público de la Movida, la toma del escenario por parte de una juventud sin guías ni antecedentes válidos, los que recibieron canciones como *Para ti*, *Chicas de colegio*, *Niño mimado*, *Nadie puede parar*, etc. Al escribir en los años 90, pasado el entusiasmo de la década anterior, estos autores ya no celebran el sujeto posmoderno, como sí hizo la Movida (Odartey-Wellington, 2008). Pero incluyen como experiencia vivida lo que no había tenido expresión en la literatura española anterior: el submundo de la noche, la cancelación de la responsabilidad y del tiempo por efecto de las drogas y el alcohol, la presencia abundante del rock and roll, el cambio de referentes culturales gracias a los medios de comunicación de masas, etc. La escritura oscila entre el lirismo del rock (Loriga) y el diálogo hiperrealista (Mañas) para mostrar que el impulso contracultural tuvo plasmación lingüística, no solo temática. Y entre esta elaboración idiomática la herencia siglodorista desaparece.

37. No podía ser de otra forma, toda vez que uno de sus mejores representantes, José Ángel Mañas, escribe en *Ajoblanco* en 1998 un virulento manifiesto contracultural que se titula “Literatura y punk. El legado de los Ramones” en el que desde el principio arremete contra los escritores que respetan la tradición. El mayor ejemplo es Juan Manuel de Prada “quien, tras algunas reticencias provocadas por la procacidad de su título *Coños*, al correrse la voz de que no, que aquello no era lo que parecía, que sí, Gómez de la Serna, el chico ha leído, sabe quiénes son Quevedo y Cansinos-Assens, fue jubilosamente aclamado por la Numancia literaria” (Mañas, 1998; 39). La mención de Quevedo asociado a lo que Mañas llama “la Contrarreforma casposa”, es sintomática de a qué tipo de escritor se asocia el Siglo de Oro.

10 La obra esencial es la de Luis Mancha (2006), que no incluye una nómina generacional propiamente dicha, pero que marca las directrices básicas de la Joven Narrativa. La bibliografía sobre el tema es ya abundante.

38. Mañas continúa con lo que puede entenderse perfectamente como una traslación literaria del espíritu contracultural del punk, hijo y padre de la Movida (mantenemos la ortografía voluntariamente alternativa del original):

De todas maneras, lo alucinante no es que Benet tuviera ese “gusto” ingenieril por el clasicismo —armonía, orden, equilibrio, etc.—, ni que en el 65 no tuviera ni puta idea de lo que era contracultura, al fin y al cabo el hombre tiró hacia su terreno y se lo montó bien: hablándonos de “purismo” literario nos vendió ingeniería. Lo alucinante, como digo, no es ni siquiera que muchos se hayan creído y se aferren todavía a un canon cada vez más reaccionario (eso es problema suyo); lo alucinante de verdad es que más de medio siglo después del dadá y los ready-made de Duchamp, de dos guerras mundiales, una guerra civil y Yugoslavia, después de veinte años de punk y cincuenta de contracultura haya quienes, pretendiendo entender de arte no entiendan el “gusto” de quienes sufrimos una fascinación nietzschiana por la imperfección y quiera seguir imponiendo criterios estilísticos más que dudosos, por no decir kadukos (Mañas, 1998; 41).

39. La proclamación de una nueva actitud ante la vida y la cultura chorrea por todas las páginas del texto de Mañas:

El punk es la legitimación de todo lo ke ha marginado a lo largo de muchos años el (buen) Estilo: “lo Otro” de la Literatura oficial y contrarreformista ke impera en este momento y cullos diskursos hace falta agredir para abrir kamino a diskursos alternativos. Parafraseando a un tío muy listo: sólo puedes apropiarte el lenguaje cuando lo utilizas para tus propias intenciones y con tu propio acento; hasta ese momento, las palabras están en boca de otras personas, en los contextos de esas otras personas y sirviendo a las intenciones de esas otras personas.

A la mierda su cultura, ke aprendan ellos la tuya.
Eso es todo, drugos (Mañas, 1998; 43).

40. La fuerza de ese “A la mierda su cultura, ke aprendan ellos la tuya” resume la herencia anticulturalista del punk que dio origen a la Movida, ese “dejar fuera de combate toda la memorización previa” que decía Cassani. Por ello esa es la frase que aparece en la portada de *Ajoblanco*, y no el título oficial del artículo o panfleto.

41. Este estallido contracultural, no obstante, no oculta el hecho de que la cultura de la Movida se encontraba conviviendo con otra cultura oficial que no le hacía ascos a la presentación más o menos novedosa de contenidos referidos al Siglo de Oro. Así, Torrente Ballester escribe su exitosa *Crónica del rey pasmado* (1989), luego llevada al cine por Imanol Uribe (1991). En la cinematografía los españoles encontramos un inesperado papel favorecedor en *Highlander* (1986), producción de Hollywood donde Sean Connery

interpretaba a un tal Juan Sánchez Villalobos Ramírez (i), espadero de Carlos V en la parte de la película ambientada en 1541; Ramírez es el gran amigo y mentor de Conner MacLeod, el protagonista. Al año siguiente otro español ficcionado por americanos alcanzó al menos tanta fama cinematográfica como el personaje de Connery: Íñigo Montoya, espadachín español interpretado por Mandy Patinkin, en la película *La princesa prometida* (1987), de Rob Reiner. Su parlamento “Hola. Me llamo Íñigo Montoya. Tú mataste a mi padre. Prepárate a morir”, que el personaje repite frecuentemente, forma parte del repertorio de frases inmortalizadas por el cine, lo que hace a Íñigo Montoya una figura importante de la “sabiduría friki”, como la llama Stephen H. Segal (2013; 11, 42, 73). Este personaje está formado claramente sobre la imagen de un espadachín español del XVII, aunque la película se sitúa en un cronotopo irreal. Desde luego, la cultura oficial no encontraba inconveniente alguno en la recreación de nuestro Siglo de Oro.

42. Mientras, en el teatro, *Alesio, una comedia de tiempos pasados* (1984) de Ignacio García May toma como base la picaresca para actualizar los ambientes de la Sevilla de 1620, puente entre Europa y las Américas, llena de actores, aventureros y perdularios de múltiples procedencias, para conseguir una comedia amable que fue galardonada con el premio Tirso de Molina en 1986 y estrenada en el Teatro María Guerrero en 1987. La figura esencial en este aspecto es la de Adolfo Marsillach, que fundó y dirigió el Centro Dramático Nacional (1978) y posteriormente la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1985). Sus producciones de textos como *La Celestina*, *Fuenteovejuna* o *Don Gil de las Calzas Verdes* contaron con un público burgués entusiasta de acceder de una forma sofisticada a la alta cultura.
43. En el panorama poético, sin embargo, la influencia del Siglo de Oro se hace más lábil y difícil de interpretar. En efecto, mientras que en música o en narrativa el elemento contracultural es de relativamente fácil detección, la poesía vive su propia temporalidad. En general, podríamos decir que en los años 80 predomina el espíritu de una llamada *transvanguardia*, o sea “la superación del vanguardismo como actitud rupturista con la tradición, la búsqueda del equilibrio entre tradición y novedad, el eclecticismo” (García Posada, 1996; 15). Con tal programa, es fácil pensar en una corriente mayoritaria que puede acoger favorablemente las huellas de los grandes poetas renacentistas y barrocos. García Posada, por ejemplo, recoge las aportaciones de los “neopuristas [...] que enlazan con Góngora y

la tradición mallarmeana a través de la lectura que de ellos hicieron los poetas del 27” (García Posada, 1996; 23); entre ellos se contarían Andrés Sánchez Robayna, Justo Navarro o Rosa Romojaro. Por otro lado, los poetas de la experiencia, claramente mayoritarios, participan de este espíritu respetuoso con la tradición. García Montero, su mayor representante, escribe en 1983 las “Coplas a la muerte de su colega”, homenajeando al prerrenacencista Manrique, recogidas luego en *Rimado de ciudad 1981-2005*, y, curiosamente, un ejemplo excepcional en el paisaje que estamos analizando, pues fueron musicadas por el grupo punk T.N.T. ese mismo año 1983, con resultado discutible. En “Garcilaso 1991”, de *Habitaciones separadas* (1994) muestra el salto temporal que realizan los versos del poeta hasta el momento en que el poeta prepara sus clases. Los ejemplos posteriores, una vez más, podrían multiplicarse, así como sería interesante realizar un panorama mucho más exhaustivo que estas notas.

44. Resulta sintomático, como ilustración y ejemplo, el tratamiento que encontramos en *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, la muy irónica recopilación del grupo en la que en 1995 Eligio Rabanera (pseudónimo de Felipe Benítez Reyes) reunió a una cincuentena de los miembros de la poesía de experiencia, desde los años 80 hasta la publicación. En ella encontramos, por ejemplo, “Variación sobre una metáfora barroca” de Vicente Gallego, donde se dice que “ahora miro esa flor / igual que la miraron los poetas barrocos, / cifrando una metáfora en su destino breve”. Junto a este, encontramos huellas claras de reelaboración del legado de la poesía antigua en Javier Almuzara, Amalia Bautista, José Julio Cabanillas, Luis Alberto de Cuenca, Alejandro Duque Amusco, Jon Juaristi, Juan Lamillar, Abelardo Linares, Julio Martínez Mesanza, Juan Luis Panero o Francesc Parcerisas. Solo un autor coquetea con la contracultura: Luis Antonio de Villena, que en “Héroes” comienza: “Diría hoy que salían de un libro prohibido / Pero –entonces- salían sobre todo de la vida”, donde el rock y las drogas usurpan el lugar que en otros ocupaban las referencias culturalistas. Recordemos que Villena había escrito en 1975 *La revolución cultural (desafío de una juventud)* en la editorial Planeta. Era irónico ver al atildado autor, con gafitas y corbata en la foto de cubierta, tratar sobre el hipismo, la sicodelia y los grupos de acción. No obstante, es innegable la mayor apertura de este autor entre sus compañeros de antología (con la excepción de Luis Alberto de Cuenca, cuyo papel en la Movida es conocido).

45. Los ecos del Siglo de Oro pueden advertirse, por lo tanto, entre las voces de las generaciones que conviven en los años 80 en el campo poético dominante, que bebe con respeto de las fuentes de la tradición. No obstante, el panorama es muy complejo. Paralelamente a las abundantes voces que se hacen cargo de una herencia cultural encontramos una serie de autores que, entre 1979 y 1981 (es decir, en el “momento contracultural” de la Movida) se desmarcan: hablamos de algunas obras de José Antonio Gabriel y Galán, Aníbal Núñez, Carlos Sahagún, Juan Luis Ramos y, especialmente, Blanca Andreu. Todos ellos conforman lo que Luis Quílez (2020) ha llamado la “Transición mágica”: una delgada línea de disidencia con la placidez cultural con la que se asocia la “nueva sentimentalidad” y sus adláteres. En general, para los cuatro primeros se hace presente una actitud claramente “política”, de más o menos desengaño con las circunstancias de la Transición. En *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) de Blanca Andreu, asistimos, sin embargo, a lo que Rafael Morales ha llamado “poética drogada” (Quílez 2020), una cabalgada a lomos del surrealismo que se convirtió en la presencia más revolucionaria del panorama poético de los primeros 80. La vinculación de Andreu con el panorama cultural de la Movida que estamos tratando no es fácil, pero tampoco es inconsistente: participa de la misma actitud de rechazo hacia la construcción de un discurso social decepcionante; y lo hace por la vía del absurdo onírico, pues parte de que “*words are incapable of representing this dream world in which meanings are at best arbitrary, if not absent. Words are in fact nothing more than opaque objects whose only significance resides in its names*” (Sherno, 1994; 538).
46. Todo ello supone un terreno común con el rock y, concretamente, con el punk. Recordemos que entre el año siguiente al de la aparición de la obra de Andreu y 1984 se da el periodo llamado por algunos el de las “stupid songs”, que suponen la dislocación del universo semántico social mediante el absurdo. Y que “aceptar la obligación de aprender el lenguaje de tu dueño con la intención de corromperlo no es en sus últimas consecuencias más que el rechazo radical de la dimensión significadora del lenguaje” (Abad, 2002; 131). Esa desarticulación del lenguaje funciona en la Movida más mediante el humor, la parodia, el kitsch y el pastiche que mediante la exploración surrealista, aunque esta también cuenta con variados ejemplos en la música del momento, que hace del sueño, la locura y los estados alterados de conciencia una fuente abundante de experiencias y de creación.

3.2. EL SIGLO DE ORO EN EL CÓMIC: ESPIGANDO EN *EL VÍBORA* Y *VÉRTIGO*

47. Muchas de las grandes cabeceras del cómic de los años 80 dirigían su atención hacia la ficción fantástica, lo que las deja fuera de esta revisión. *Cimoc* (1979 y 1981-1995), *1984* (1978-1984) y *Zona 84* (1984-1992) estaban casi totalmente dedicados a la ciencia ficción. Las aventuras que presentaban ambientaciones no encuadradas en la Ci-Fi, como *El mercenario* de Vicente Segrelles, en *Cimoc*, se situaban en mundos fantásticos de corte medieval (muy similares al mundo de *El señor de los anillos*). Otras revistas, como *Metal Hurlant* (1981-1987), *Totem* (1977-1994) y *Cómix Internacional* (1980-1986) eran de carácter más variado e incluían estilos, nacionalidades y referentes muy diversos. Finalmente, *El Víbora* (1979-2005), aportaba la versión española del cómic más *underground*, siendo al mismo tiempo el más longevo de los tebeos aparecidos en esta etapa llamada, con justicia, la edad de oro del cómic adulto.
48. La presencia de elementos referentes a la tradición de la historia o de la alta cultura no es difícil de espigar, por muy contracultural que sea el medio. Hay una presencia palpable de la mitología grecolatina, de la iconografía medieval, del mundo rococó o de la Ilustración, del siglo XIX y la Revolución Industrial o de todas las etapas del siglo XX. El peso de la tradición se hace notar en nombres propios con raíces en el mito o la historia, contextos, frases hechas, argumentos, etc. Nos proponemos aportar aquí algo menos exhaustivo: una exploración de los referentes claramente reconocibles de ambientaciones históricas de las diferentes épocas, precisamente para ver si los Siglos de Oro son un escenario aprovechado por los autores de cómic, espigando en varios números de *El Víbora* que abarquen una cantidad de material significativa, y en la totalidad de su publicación, en el caso de la revista *Vértigo*.
49. Empezando con *El Víbora*, nos encontramos con el hecho, algo contraintuitivo, de que los ámbitos temporales en los que sitúa la acción de sus historietas son muy amplios. La noción de que el *underground* de los 80 rompe con los referentes anteriores para centrarse en las miserias de la vida contemporánea debe ser matizada. Como hemos establecido antes, no debemos extremar el valor de la amnesia en la contracultura española.
50. A mediados de la década, por ejemplo, los números 82-90 de *El Víbora*, correspondientes a 1986 y 1987, recogían las siguientes grandes referencias a la tradición histórica:

- 1) las leyendas de la isla de Creta en la serie *El toro blanco* de Laura y Lo Duca (nº82-87);
 - 2) la tradición de los licántropos en *Peter Punk* de Max (nº82-85 y 87-88);
 - 3) el Kama Sutra en “Camasutra” de Carratalá (nº 83);
 - 4) las fábulas de Esopo en “El cigarrón y la hormiga” de Boada (nº84);
 - 5) la Córdoba medieval en “Yasmina” de Onliyou y Carratalá (nº84);
 - 6) el París de Picasso en “28 centímetros” de Rotundo;
 - 7) el cuento de “Hansel y Gretel” de Boada (nº 85);
 - 8) los casos del psiquiatra R. von Krafft-Ebing en “Psychopathia sexualis” de Robert Crumb (nº86);
 - 9) la sabiduría oriental en “Nasrudín” de Carratalá (nº86);
 - 10) el decadentismo sexual francés del XIX en “Gimnasio Audacia” de Rotundo (nº87);
 - 11) los *exempla* medievales en “El ahijado de la muerte” de Boada (nº87);
 - 12) el mito de Pigmalión invertido en “Atelier” de Rotundo (nº87);
 - 13) Fulcanelli y la alquimia en “Taxista” de Martí (nº 88);
 - 14) *El marqués de Sade* de Galiano y El César (nº88 y 89);
 - 15) el Surrealismo en “Sopa de letras” de Gallardo (nº89);
 - 16) historias del anarquismo ucraniano en 1905 en “Chornoe Znamia” de Burns (nº88);
 - 17) el cuento de Andersen “El patito feo” de Boada (nº90).
51. Como se puede observar, la contracultura no hace tabla rasa ni construye sobre el vacío. El autor más relevante del cómic *underground* norteamericano, Robert Crumb, acabará publicando en 2009 una respetuosa y documentada versión del *Libro del Génesis*. La nueva erudición no cancela, como es lógico en la dinámica cultural, la tradición preexistente, pues esta, aunque sea para ser destruida (y muchos de estas historietas transgreden, tergiversan, rehacen y parodian sus textos de origen), se hace presente en forma de disparador o fulminante de la dinamita crítica. No

obstante, ni un solo referente pertenece al Siglo de Oro español. Ni menciones, ni alusiones, ni parodias, ni reelaboraciones: la época áurea desaparece del universo referencial de los autores contraculturales españoles.

52. En cuanto a *Vértigo*, el motivo de su elección como ejemplo de la desaparición de referencias a los siglos áureos es, sobre todo, cronológico: editada entre diciembre de 1982 y noviembre de 1983 (con tres antologías que alargan su recorrido hasta junio de 1984), coincide con el momento de auge de una Movida aún lejos de su decadencia. El hecho de ser una versión española de la revista gala *Pilote*, que fue trascendental en el paso de la línea clara belga a un cómic francés más moderno y arriesgado, no quita importancia a su revisión porque, como hemos dicho, los referentes que se van imponiendo son todos extranjeros¹¹. Además, es importante notar que en *Vértigo* firmaban autores españoles tan importantes como Javier Coma (con su nombre o bajo el seudónimo de Aquiles Stampa), Carlos Semprún, Salvador Vázquez de Parga, Román Gubern o Carlos Sampayo.
53. Los márgenes temporales de las diferentes aventuras que presentaba *Vértigo* no eran muy amplios: abarcaban mayoritariamente el siglo XX, con aventuras como *Los comandos del orden negro*, de Enki Bilal o las *Crónicas de la Isla Grande*, de Lauzier y muchas otras; el siglo XIX, representado por el *Hombre de papel*, de Milo Manara, *Los misterios de Barcelona*, de Anne Goetzinger y Víctor Mora o *El río del viento*, de Blanc, Dumont y Harlé; y el futuro, con *Krane el guerrero*, de Brett y Gourmelen. Ninguna huella apreciable de ninguna tradición historiográfica, literaria o cultural de los Siglos de Oro se puede recoger. Curiosamente, una revista de carácter cosmopolita y muy abierta en la índole y procedencia de sus autores, se revela como más cerrada en su espectro cronológico que la contracultural *El Víbora*. A pesar de esta diferencia, ambas publicaciones de los años 80 presentan la misma ausencia, el mismo vacío historiográfico.
54. Los autores españoles que firmaban en *Vértigo* no tocaron la cuestión, pero su orientación era más historicista que la de los viñetistas. Eruditos de las nuevas orientaciones comunicativas, informaban sobre reediciones de cómics clásicos o pasaban revista a revisiones de viejas historias.

11 Hay que notar que los autores europeos sí podían prestar atención a las producciones de nuestro Siglo de Oro, como lo demuestra *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* (1980) de Claire Bretécher, publicada primero por entregas en *Le Nouvel Observateur* y posteriormente como álbum en francés y en español. La obra es abiertamente desmitificadora y humorística; *vid* Isabelle Touton (2012).

55. Así, en el número 5, Román Gubern trata sobre “La videoresurrección de los viejos mitos” (76-77), donde la única mención del siglo de oro se refiere a la infancia de cualquier contemporáneo. En el número 12, un texto de Salvador Vázquez de Parga sobre “El laberinto de las reediciones” (77-78) se lamenta de la escasez de reediciones de calidad y viables de los viejos cómics españoles de los años 40 y 50, y lo ilustra con una viñeta y una portada de *El capitán coraje*, cómic sí ambientado en el siglo XVII y publicado entre los años 1958 y 1959 (aunque empezado en 1946); es una de las pocas presencias de un cómic sobre la época áurea, si bien en un contexto en que se resalta su falta de actualidad. “Veterano sin vejez”, de Aquiles Stampa, en el nº6 (79-80), versa sobre la reedición de *El Cid*, de Hernández Palacios, premiado en el extranjero; como es obvio, la temática es medieval. También aparecen ilustraciones de la Edad Media para “Historiar los cómics” de Román Gubern (nº7, 76); en concreto de *El príncipe Valiente*, de Foster.
56. Es decir, el cómic, tanto en su versión más internacional y sofisticada como en la más contracultural y punk hace el vacío al Siglo de Oro. El lector de cómic en los 80 encajaba más con la figura del estudiante díscolo que denigraba a sus profesores, que le explicaban a Góngora y a Hernán Cortés, que con cualquier otro tipo humano más permeable al arte y la historia del glorioso pasado nacional. Porque esa identificación con lo marginal, lo peligroso, lo denostado por el sistema no podía sino arrasar con aquello que el propio sistema consideraba como más loable y modélico, la época del descubrimiento, del imperio y de las letras áureas.

Conclusión: la Movida ante el siglo de oro

57. La causa de que el mundo contracultural español se alejase del Siglo de Oro más de lo que lo hacía respecto de otras épocas históricas se debe, sin duda, a la identificación de la cultura promovida por el franquismo con el periodo áureo. En efecto, es casi unánime el reconocimiento de que los siglos XVI y, sobre todo, XVII configuraron el pasado ideal que debía alumbrar el presente del régimen; más incluso que la Edad Media, con su Cid, su Guzmán el Bueno y su Alfonso X¹². La vindicación de esta época conlleva,

12 Por ejemplo: “Dans les manuels scolaires et les livres de divulgation historique comme dans les salles de cours, on exalte les XVI^e et XVII^e siècles —l'époque impériale— et on glisse sur le XVIII^e où l'Espagne perd Gibraltar et adopte les Lumières à la française et le XIX^e où elle passe au second rang dans le concert européen et s'éloigne de l'Église par la

naturalmente, la execración de un siglo XVIII en el que las ideas ilustradas comenzaron, según el tradicionalismo nacionalcatólico, a envenenar el alma española; y de un siglo XIX del que se decía que lo mejor hubiera sido borrarlo de la historia del país¹³. El enaltecimiento de la época de los Austrias es replicado por su contraparte simétrica: a la constante exaltación sucede el silencio o la parodia (sería tópico aducir aquí “El imperio contraataca” de Los Nikis).

58. El Siglo de Oro actúa como lo que Venegas (2017; 266 y ss.) denomina un *retrolugar*: "Son hechos, objetos e ideas que aparecen repetidos con asiduidad en los medios de comunicación de masas y que tienden a evocar un momento histórico completo". Es decir, se trata de nociones que se construyen a base de imágenes y elementos que se entremezclan, borrando las diferencias cronológicas e incluso topológicas: son esas imágenes de Egipto o Grecia donde diferentes estilos se aúnan y superponen para hacer del resultado una amalgama bien reconocible. Basta con que haya unas columnas y unas túnicas para que el receptor se haga una idea de que está en la Grecia clásica, sin que importe si las columnas corintias se llevaban en ese momento concreto de la historia griega. El Siglo de Oro se compone de unas calzas y unas espadas, de unas vestimentas y unos escenarios¹⁴. Así, la ausencia o la presencia de esta etapa histórica en libros, canciones, pinturas, no se puede entender como producto de un programa estético o de un repudio movilizador: opera más bien en un nivel de elecciones instintivas. Por ello la utilización que el Régimen hizo del Siglo de Oro actúa como una vacuna sentimental contra su reutilización por la contracultura. Un razonamiento similar lo expresaba recientemente Luis Gordillo (1935), quien afirma en una entrevista en *Babelia* (23 enero 2021, 11), al ser preguntado sobre Velázquez: “No me entusiasma... Se me mezcla con la dictadura, que jugó con él y con Murillo. Es como la bandera española. Juegan tanto con su imagen que al final la dejan infectada”. Lo que cuenta aquí es que Gordillo

faute du libéralisme” (Pérez Picazo y Lemeunier, 1994; 171).

13 Según un discurso de Franco el 21 de junio de 1950, “El siglo XIX, que nosotros hubiéramos querido borrar de nuestra historia, es la negación del espíritu español” (Tuñón de Lara, 1977; 23)

14 El concepto de *retrolugar* se emparenta claramente con el de *lugar de memoria* de Pierre Nora, o el de *memoria cultural* de Jan Assmann. Este la define como el conjunto de textos, imágenes, rituales o representaciones del pasado en general que una sociedad utiliza para crearse una identidad colectiva más o menos estable (Ehrlicher, Schreckenber, 2011; 13). Preferimos el término de Venegas porque es el más abierto a su vertiente pop, formada por los medios de comunicación.

salta por encima de las virtudes pictóricas de Velázquez y, en una respuesta puramente sentimental, reniega de su figura, contaminada por un futuro que Velázquez no podía prever. Es el mismo género de respuestas culturales que motivan la animadversión de muchos hacia Nietzsche o Wagner debido a su utilización por los nazis.

59. Curiosamente, las huestes contraculturales acabarán haciendo las paces con el legado del Siglo de Oro con el tiempo. El agotamiento de las fórmulas fáciles y desmemoriadas que consiguieron entusiasmar a una generación acabó encauzando a los autores más inquietos hacia campos que no volvían la espalda al legado áureo. El caso más importante es el de Santiago Auserón. Estudiante de doctorado en la Sorbona, Auserón vivió los años del desenfreno con un bagaje cultural mucho mayor que el de sus compinches. Ello le ha llevado a compaginar sus canciones con una producción intelectual de análisis e investigación en las raíces de la canción y el folklore español que se hace eco de los grandes logros de la filología y la musicología histórica. El conocimiento técnico de la música otorga a Auserón una sensibilidad especial para detectar patrones, símbolos, estructuras y paralelismos en los géneros melódicos y en la poesía de la Edad Media y los Siglos de Oro. Y lo hace utilizando las armas académicas de la erudición más exigente en obras como *Semillas del son* y *El ritmo perdido*, que acaban visitando jácaras y mojíngangas, jergas y ritmos de nuestra antigüedad más lejana y menos punk.
60. A partir de los 90 estas prevenciones contra los siglos XVI y XVII van cayendo y podemos encontrar cómo los Ilegales musican *El caballero de Olmedo* (1995) o Los Planetas cantan a “San Juan de la Cruz”, ocho años antes de que Amancio Prada revisara en 2010 su *Cántico espiritual* de 1977. Ray Loriga dirige *Teresa: el cuerpo de Cristo* en 2007.
61. La identificación que algunos autores realizan entre la cultura de los años 80 (común a la Europa occidental y a EEUU), la CT (Cultura de la Transición, término acuñado por Guillem Martínez) y la Movida precisa de muchos deslindes. Tratarlos como pseudosinónimos lastra ciertos análisis, pues desdibuja límites entre lo general, lo particular y lo novedoso. Se ignora, por ejemplo, cómo el poder político, al tiempo que favorecía la visión de mundo juvenil próspero y alegre como cara visible de la Transición, recurría a mecanismos censores y limitadores como los horarios de cierre de los bares, las presiones sobre los medios de comunicación en rela-

ción con la música (los casos más evidentes son los de las Vulpess y *La bola de cristal*), la represión policial, etc. Y especialmente, se hace necesario repensar la Movida aparte del contexto español, pues supone una radical inversión de los referentes, que pasan a desplazarse fuera de nuestras fronteras tanto cronológicas como espaciales: se ignora la historia, se privilegia lo novedoso del presente y se indaga en las tradiciones musicales y artísticas de Inglaterra y Estados Unidos. Esta reorientación afecta de forma destructiva a la herencia de los Siglos de Oro en nuestra contracultura. El vacío que la Movida hace a la herencia áurea es su contribución al hecho innegable de que “las luchas ideológicas a lo largo del siglo XX han demostrado que la construcción de una identidad moderna en España conllevaba también procesos de reinterpretación del Siglo de Oro como referente tradicional obligatorio” (Ehrlicher, Schreckenber, 2011; 13). El silencio se erige así en un proceso de reinterpretación estruendoso.

Bibliografía

ABAD Luis Ángel, *Rock contra cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

ALGABA PÉREZ Blanca, «A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia», in *Pasado y cultura. Revista de Historia contemporánea*, 21, 2020, p.319-329.

ALMODÓVAR Pedro, *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona, Anagrama, 1991.

ARCE CORTÉS Tania, «Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?», *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6/11, 2008, p.257-271.

AUSERÓN Santiago, *El ritmo perdido. El influjo negro en la canción española*, Madrid, Anagrama, 2021.

BAGUÉ QUÍLEZ Luis, «¿Una Transición mágica? Entre la alegoría política y el discurso marginal», in *Olivar*, vol. 20, 31, 2020; última recuperación: septiembre 2022, de: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLle072>

BATAILLON Marcel, *Erasmus y España [Érasme et l'Espagne, 1937]*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

EHRLICHER Hanno, SCHRECKENBERG Stefan (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

FOUCE Héctor, *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Madrid, Velecio Editores, 2006.

_____, «La movida madrileña: el rock como articulador del cambio cultural», en AIATS Jaume y SÁNCHEZ EKIZA Carlos (dir.), *Actas del V y VI Congresos de la SIBE*, Rentería, marzo 1999, Faro, julio 2000, p.323-334.

_____, «La cultura juvenil como fenómeno dialógico. Reflexiones en torno a la movida madrileña», in *Actas del V y VI Congresos de la SIBE (Rentería, marzo 1999; Faro, julio 2000)*, AIATS Jaume y SÁNCHEZ EKIZA Karlos (dir.), SIBE, 2002, p.323-334.

FRANCK Thomas, *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno (The Conquest of Cool, 1997)*, Barcelona, Alpha Decay, 2011.

GALLERO José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

GARCÉS Marcela Theresa, *(Re)membering the Madrid Movida: Life, Death, and Legacy in the Contemporary Corpus*, Minneapolis, University of Minnesota, 2010.

GARCÍA MONTERO Luis, *Poesía (1980-2005)*, Madrid, Círculo de Lectores, 2006.

GARCÍA POSADA Miguel, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Fausto (Faust, 1832)*, ed. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1991.

GÓMEZ-ULLATE Martín, *La comunidad soñada. Antropología social de la contracultura*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009.

GRACIA Jordi, RÓDENAS Domingo, *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.

HUIZINGA Johan, *Erasmus* (2 vols.) (*Erasmus*, 1924), Barcelona, Salvat, 1989.

JULIÁ Santos, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.

LABRADOR MÉNDEZ Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*, Madrid, Akal, 2017.

LAUZIER Gérard, *Las cosas de la vida (Integral) (Tranches de vie, 1975-1986)*, [s.l.] Fulgencio Pimentel, 2014.

LECHADO José Manuel, *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.

_____, *La Movida, y no solo madrileña*, Madrid, Sílex, 2013.

LENORE Víctor, *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*, Madrid, Akal, 2018.

_____, «Música en la CT: los sonidos del silencio», en ACEVEDO Carlos et al. (dir.), in *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, ACEVEDO Carlos et al. (dir.), Barcelona, Debolsillo, 2012, p.115-123.

MANCHA Luis, *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*, Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 2009.

MAÑAS José Ángel, «Literatura punk», *Ajoblanco*, 108, 1998, p.38-43.

MANZANARES Julio P., *Costus, you are a star. Kitsch, movida, 80's y otros mitos "typical spanish"*, Madrid, Neverland, 2008.

MARÍ Jorge, «La Movida como debate», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 2009, p.127-141.

MÁRQUEZ Fernando, *Música moderna*, Madrid, Nuevo Sendero y Ediciones de La Banda de Moebius, 1981.

NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia (Die Geburt der Tragödie, 1872)*, Madrid, Alianza, 2004.

ODARTEY-WELLINGTON Dorothy, *Contemporary Spanish Fiction. Generation X*. Newark: University of Delaware Press, 2008.

ORDOVÁS Jesús, *La revolución pop*, Madrid, Calamar Eds., 2003.

PÉREZ PICAZO María Teresa, LEMEUNIER Guy, *L'Espagne au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

PRADA Antonio, *Rock Ola: una noche en la Movida*, 2009.

ROIG Monserrat, *La hora violeta*, Barcelona, Argos Vergara, 1980.

SEGAL Stephen H., *Sabiduría friki. Las sagradas enseñanzas de la cultura pop*, [s.l.=Madrid], Colmena Ediciones, 2013.

SHERNO Silvia, «Between water and fire: Blanca Andreu's dream landscapes», *Revista Hispánica Moderna*, 47, 1994, p.533-542.

TOUTON Isabelle, «El discurso político del cómic sobre el pasado nacional; tres lecturas del Siglo de Oro», *Icono 14*, 10/2, 2012, p.84-101.

TUÑÓN DE LARA Manuel, «Historia», en CASTILLA DEL PINO Carlos *et al.* (dir.), *La cultura bajo el franquismo*, CASTILLA DEL PINO Carlos *et al.* (dir.), Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.

USÓ Joan-Carles, «Historia de la psicodelia», *Ajoblanco*, 50, 1993, p.38-45.

VAL RIPOLLÉS, Fernán del, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*, Madrid, Fundación SGAE, 2017.

VENEGAS Alberto, «Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginadas del pasado en la cultura popular y el videojuego», *Revista de historiografía*, 28, 2018, p.323-346.

Vértigo (12 números), Madrid, Editorial Nueva Frontera, XII 1982-XI 1983.