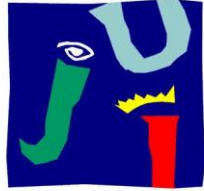


Departamento de Historia, Geografía y Arte
Historia Social Comparada

Máster Universitario en Estudios Contemporáneos e Investigación Avanzada



UNIVERSITAT
JAUME·I

EL CINE DE CARLES MIRA ANTE LA CULTURA
***UNDERGROUND* DE LA TRANSICIÓN**
FIESTA, CONTESTACIÓN Y EXALTACIÓN POPULAR EN SUS
PRIMEROS LARGOMETRAJES

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Presentado por:
Adriana García García- Arquimbau

Dirigido por:
Vicente J. Benet Ferrando

Castellón de la Plana, 29/X/2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. EL INICIO DE LA CONTRACULTURA	13
1. DESPUÉS DEL '68: NUEVAS IDEOLOGÍAS Y FILOSOFÍA DEL <i>UNDERGROUND</i>	17
2. LA <i>VIEJA</i> CONTRA LA <i>NUEVA</i> IZQUIERDA: EL INICIO DE NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES.....	20
CAPÍTULO II. LA DIFUSIÓN DE LA CONTRACULTURA EN CATALUÑA Y EL PAÍS VALENCIANO	29
1. EL CÓMIX COMO PROPAGADOR DE LA CULTURA <i>UNDERGROUND</i>	30
2. <i>STAR</i> Y <i>AJOBLANCO</i> : LA CONTRACULTURA EN SU ESTAPA MÁS MADURA.....	40
3. <i>EL VÍBORA</i> O LA METÁFORA DE (ANTI) DESENCANTO.....	50
4. EL CINE DE LA ÉPOCA. PRINCIPALES FILMS MARGINALES.....	53
5. EL CINE INDEPENDIENTE VALENCIANO.....	56
CAPÍTULO III. CARLES MIRA Y EL CINE POPULAR	63
1. <i>LA PORTENTOSA VIDA DEL PARE VICENT</i> : MIRA HABLA DE UN SANTO.....	66
2. RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA: EL <i>BUNKER- BARRAQUETA</i> RESPONDE....	75
3. EL (ANTI)DESENCANTO EN MIRA: <i>CON EL CULO AL AIRE</i>	78
CONCLUSIONES	91
FUENTES Y BIBLIOGRAFIA	101
ANEXO	105

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación que vamos a presentar abarcará el análisis de dos películas dirigidas por el valenciano Carles Mira, *La portentosa vida del Pare Vicent* (1978) y *Con el culo al aire* (1980). Trataremos de demostrar a través del análisis de dichas películas (así como de la trayectoria de Mira) que el cine que éste proponía respondía a un tipo de mentalidad surgida a finales de los sesenta y que se alargaría aproximadamente una década: el pensamiento contracultural o “*underground*” como realmente gustaba que se llamara a los que formaron parte de este movimiento. No sólo respondían las películas que analizaremos a la nueva mentalidad y valores defendidos por los *underground* y marginales, sino que podemos afirmar que tanto el argumento de los largometrajes como las diferentes reacciones que sus proyecciones supusieron nos muestran de forma lúcida algunos rasgos que definen a la sociedad española de la Transición. Con ello, también defenderemos e intentaremos rebatir el argumento generalizado, convertido ya en cliché, que define a los marginales como “pasotas” a los cuales únicamente se les atribuyen connotaciones negativas relacionadas con las drogas, amén de posturas individualistas que no reflejan una realidad mucho más compleja en la que se hicieron auténticos esfuerzos por impulsar una cultura diferente, contraria a la heredada por el régimen franquista.

Es por ello que la motivación a la hora de presentar esta investigación (la cual abarca cronológicamente desde Mayo del 68 hasta 1980) es doble: por una parte queremos reivindicar la figura de Carles Mira por ser un director hoy en día bastante olvidado (sobre todo por las generaciones más jóvenes), y por otra, queremos desmontar el estereotipo de que la juventud *underground* y marginal de los setenta, por el hecho de diferenciarse de la izquierda ortodoxa (ya fuera porque ésta seguía la férrea dirección del partido, como sería el caso del Partido Comunista de España, o en extremo moralista propia de los viejos anarquistas agrupados dentro de la Confederación Nacional del Trabajo) no tenía por qué estar menos politizada o ser más “pasota”. De hecho, pensamos que al proponer un cambio de cultura, una contracultura que pusiera en jaque el sistema de valores franquista, se estaba proponiendo un cambio revolucionario entendiendo siempre que si se aspiraba a un cambio de sociedad, el primer paso consistía en el replanteamiento de todos los valores sociales del franquismo.

Para desarrollar nuestra primera idea, cabe decir que Carles Mira, nacido en Valencia en 1947 y prematuramente muerto a causa de una leucemia en 1993, fue un director y guionista que se salió de los cánones y corrientes principales dentro del mundo del cine (aunque estuvo evidentemente influenciado por algunos de ellos) siendo fiel a su propia concepción del cine, que para él tenía tres vértices: las raíces, el sentido de la fiesta y lo que entendía por lo “popular”. Así, Mira trató de reflejar en la pantalla su identidad mediterránea absolutamente ligada a la fiesta pero también a lo exuberante, excesivo, satírico y grotesco. Al goce del cuerpo y de los sentidos en suma, sin renunciar a la crítica social que ello comportaba y que, en la mayoría de ocasiones era más profunda y meditada de lo que podría parecer en un primer momento. Así sus influencias son bastante claras: los directores italianos. Aunque Berlanga y Buñuel, maestros de nuestro país, ejercieron una reconocida influencia -la película de *Calabuch* (1956) realizada por Berlanga podría considerarse ejemplo de ello-, fue en los italianos, con una cultura mediterránea (y con ello excéntrica y excesiva) compartida, en quien Mira se fijó para llevar a cabo sus películas. Debemos señalar, especialmente a dos maestros donde la influencia es más que notable (aunque con evidentes diferencias). Uno es Federico Fellini, de quien Mira adoptaría a sus personajes excéntricos, exuberantes y grotescos así como la frase que en su momento diría el italiano: “*lo verosímil me interesa cada vez menos*”, con la intención de forzar los ejes espacio temporales hasta el límite del absurdo, y que Mira adoptaría, produciendo así películas absolutamente desacomplejadas con personajes que, siendo ridículos y en su mayoría perdedores, resultaban sinceros, entrañables y creíbles que estaban destinados a moverse en un baile de máscaras continuo. En ocasiones para forzar al pueblo a ponerlas (el caso del Pare Vicent Ferrer, protagonista de *La portentosa vida del Pare Vicent*), en ocasiones como única vía de supervivencia (los internos en el manicomio de *Con el culo al aire*).

Además de por Fellini, Mira también mostró interés y admiración por Pier Paolo Pasolini, quien en los setenta había empezado a plantearse teóricamente qué era “lo popular” siguiendo las teorías de Antonio Gramsci. Sus planteamientos se plasmaron en el cine a través de su “trilogía de vida” compuesta por las películas *El decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). Estos tres filmes tienen en común que son historias eróticas, y con esta trilogía Pasolini proponía, a través de novelas compiladas gracias a la tradición oral y popular, hacer una celebración y recreación de la vida, el sexo y la muerte. Es innegable la influencia de

estas películas para Carles Mira, quien optó por la época medieval como tiempo histórico de su primer largometraje y luego volvió a dicha época, aunque metafóricamente hablando, en *Con el culo al aire*.

Por otro lado, creemos que la cosmovisión que Carles Mira nos presentaba a través de sus películas es muy difícil de entender si no examinamos los cambios que a nivel cultural se estaban viviendo en el país desde hacía aproximadamente una década. Mira utilizaba mucho su propia experiencia vital en su pueblo (Benimantell, ubicado en la sierra de Aitana de Alicante) para reflejarla en la cotidianidad de sus películas - recordando a la película *Amarcord* (1973) de Fellini, en la que el italiano mezclaba de forma onírica recuerdos de su infancia en un film autobiográfico sobre la sociedad italiana de los años treinta-. Pero lo cierto es que, a partir de mayo del 68, un nuevo tipo de mentalidad había empezado a calar en la juventud española. Una juventud diferente que ya no había vivido las miserias de la guerra y postguerra y a la que los férreos principios morales que el franquismo exigía no podía satisfacer de ninguna de las maneras. Así, estos jóvenes que se impregnaron de nuevas ideas que desafiaban la cultura impuesta (ideas que se fraguaron sobre todo en los Estados Unidos), pronto adquirieron nuevas filosofías de vida absolutamente rompedoras con las maneras oficiales de relacionarse y pensar, siendo los primeros en hablar de temas tan silenciados como feminismo, diferentes sexualidades, antipsiquiatría, ecología... de una forma descarada, sin tapujos y en muchas ocasiones visceral y directa. Los nuevos temas que trajeron a colación los *underground* (que en muchas ocasiones les enfrentarían con los militantes antifranquistas más mayores y ortodoxos) se completaban, además, con una nueva forma de vivir la vida, dando más importancia a eso mismo: a vivir antes que a teorizar. La contracultura se germinó, pues, como un movimiento contestatario que no solo proponía nuevos temas a debate y análisis sino que concebía la vida desde un punto de vista hedonista y, por consiguiente, la necesidad de vivir el presente era un imperativo. Para ello no renunciaron (más que eso, apelaron) al consumo de drogas -aunque un determinado tipo, las alucinógenas de origen natural como el hachís, la marihuana o el ácido- como forma de autoconocimiento alternativa. También el amor libre fue un punto clave que intentaron defender con más o menos éxito. Las vidas en las comunas se presentaron como otra forma de romper con la familia nuclear que el franquismo de corte tan católico había impuesto (aunque también muchos militantes con aspiraciones revolucionarias) existiendo, de hecho, muchas de

ellas en todo el territorio nacional. Es por ello que, en suma, podemos relacionar la mentalidad *underground* con el anarquismo; más exactamente con la ideología ácrata, la cual repudiaba cualquier tipo de autoridad viniera de donde viniese.

Además, en orden de intentar propagar todos estos nuevos puntos de vista, los marginales crearon y (auto)gestionaron muchos medios de comunicación que, de forma más o menos precaria llegaron a una gran multitud de personas quienes se sintieron atraídas por estas formas tan emancipatorias de actuar, donde se consideraba que la existencia debía ser cuan más lúdica posible, en resumen: una gran fiesta. Para ello, los *underground* se sirvieron de medios de comunicación como los cómics, a los cuales llamaremos cómix, como ellos hicieran. Además, diferentes revistas de una calidad envidiable fueron creadas y gestionadas por ellos siendo las más emblemáticas *Star* y *Ajoblanco* y, posteriormente, *El Víbora*. Y ello sin contar otras revistas de mayor o menor tirada pero con una mirada crítica y ácida hacia el franquismo. Entre tales publicaciones debemos destacar, *El Papus*, *El viejo topo* u *Ozono* sin olvidarnos de otras con mayor proyección y tirada como *Triunfo*, *Destino* o *Interviú* algunas de las cuales, a causa de su valentía y sus contenidos críticos, sufrieron la censura de las autoridades o los ataques de la extrema derecha del país en un contexto socio-político extremadamente tenso como fueron los años de la Transición. No solo el formato papel es testigo de las inquietudes culturales de los jóvenes; al fusionar necesariamente la política con cualquier aspecto de la vida, y sobre todo con el arte, nacieron nuevas compañías de teatro (*Els joglars* es un ejemplo); nuevos grupos de música psicodélica y de rock progresivo (los Smash, pero también cantautores inclasificables como Pau Riba o Jaume Sisa) y nuevos cineastas vinculados a un cine clandestino e independiente que dirigían películas ácidas, desenfadadas, escépticas y alocadas -*Hic Digitur Dei* (1976), de Antoní Martí o *Folle folle fólleme Tim* (1978) de Pedro Almodóvar son claro ejemplo de ello. Así, como escribe Vicente Benet, el cine *underground*, al igual que el cine de Carles Mira se caracterizó porque “su posición ante los 'modos de representación dominantes' tampoco fue necesariamente la de rechazo, sino la de reapropiación para la parodia, el exceso y el pastiche, forzándolos hasta descoyuntarlos en fórmulas caricaturescas¹”.

¹ Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 355.

Hemos estructurado nuestro trabajo en tres capítulos diferenciados pero complementarios entre ellos en los que analizaremos diferentes facetas de una misma cara: una cultura creada por unas generaciones más jóvenes que querían subvertir el orden moral heredado del franquismo y su influencia en los dos primeros largometrajes de Carles Mira.

Para entender de dónde surgen estos cambios hablaremos, en el primer capítulo, de la contracultura como fenómeno nacido sobre todo en los EEUU, fraguado en la década de los cincuenta y cristalizado a partir de mayo del 68. En el mismo capítulo también explicaremos las principales filosofías que defendían los *underground* en el Estado español y cómo estas filosofías en la mayoría de ocasiones supusieron una ruptura con los representantes de la izquierda revolucionaria más ortodoxa puesto que, si ambos grupos defendían en última instancia la revolución social, la manera de llegar a ella era radicalmente diferente. De este modo, expondremos la importancia que la fiesta, las drogas o las grandes celebraciones (el mítico festival de música Canet rock de 1975 o las Jornadas Libertarias de Barcelona en 1977) tenían para estos jóvenes y cómo ello los fragmentaba irremediabilmente de los militantes de *la vieja escuela*.

En el segundo capítulo analizaremos cómo se difundió la cultura *underground* en todo el territorio español poniendo especial énfasis en los cómix, las revistas y el cine independiente por ser éstos canales comunicativos de gran proyección y calidad. Así, personas que pertenecían al mundo de los fanzines (como los integrantes de la comuna de “El Rollo”, a saber los dibujantes Nazario, Mariscal y Pepichek) estuvieron en estrecho contacto con los fundadores y redactores de *Star*, *Ajoblanco* o *El Víbora*, entre otras publicaciones, ayudando a crear una visión coherente y compleja de lo que era la cultura *underground* y llegando a salir en películas de corte independiente, como es el caso de la aparición de Nazario al lado del artista fallecido Ocaña en las calles del Raval en el film de Ventura Pons, *Ocaña: retrat intermitent* (1978). Además, a través del análisis de las editoriales y manifiestos de las revistas anteriormente mencionadas entenderemos el cambio de mentalidad de los jóvenes identificados con la contracultura. Si en los setenta aún veían con esperanza un cambio radical de sistema, en las puertas de los ochenta eran conscientes de que la única vía de escape consistía en reírse de unos fantasmas que jamás desaparecerían.

El tercer capítulo es el dedicado exclusivamente a Carles Mira así como al análisis de sus dos primeros largometrajes. Primero, explicaremos de forma detallada la peculiar manera que tenía el valenciano de entender el cine, que era básicamente la forma que tenía de ver la vida y que tan bien entroncaba con el defendido *carpe diem* de los *underground*. Aunque, ciertamente, Mira no pertenecía al cine independiente *underground*, pues este tipo de cine era necesariamente clandestino y Mira tenía una clara vocación comercial, con interés de llegar a un público lo más amplio posible, en sus películas observamos situaciones hilarantes que ridiculizan mordazmente a los grandes personajes defendidos y promovidos por la historia oficial del franquismo. Mientras tanto, estas películas intentan hacernos reír (dado que las posibilidades de un cambio real se han perdido con el triunfo de la Unión de Centro Democrático en 1977) para dar a entender a los que ostentan el poder que siempre quedará ese espíritu carnavalesco, orgiástico y *rabelaisano* que jamás podrán controlar.

Además, es menester remarcar la valentía del director puesto que dirigió sus películas en el País Valenciano, donde el contexto socio-político era especialmente tenso. En plena “Batalla de Valencia” (la batalla por apoderarse del significado de los símbolos que dividió a la izquierda catalanista representada sobre todo por Joan Fuster y a la derecha regionalista valenciana, a través de la que acabó apareciendo el fenómeno del *blaverismo* o *bunker barraqueta*), Carles Mira se atrevió a hablar de un símbolo con un peso cultural e ideológico poco comparable -como es Vicente Ferrer- y la derecha valenciana se lo hizo pagar colocando una bomba en los cines de Alcoy donde se iba a proyectar el largometraje. Sin embargo, después de esto, Mira siguió haciendo el cine que deseaba y en la siguiente película, además de criticar muchos elementos religiosos también se permitió *tocar* a las falleras, a Jaume I o a Agustina de Aragón entre muchos otros personajes considerados gloriosos por la historia oficial.

Conviene decir que, a nivel bibliográfico ha sido en ocasiones fácil, en ocasiones complicado conseguir material con el que proceder a nuestro análisis: en lo concerniente al estudio de la contracultura de la Transición creemos que es un tema que ha vuelto a suscitar el interés de los investigadores, puesto que actualmente sí se están haciendo libros, estudios y trabajos serios sobre el tema. Por poner un ejemplo ilustrativo, durante

el verano de 2014 se ha hecho una exposición² dedicada enteramente a la revista *Ajoblanco*, reuniendo todas las revistas publicadas y proyectando unos vídeos de entrevistas a los que fueron sus redactores que nos han sido de gran ayuda en nuestra investigación. También, recientemente, la publicación *Quimera. Revista de literatura*³ dedicó un número entero a la contracultura *underground* de los setenta con numerosas entrevistas a algunas de sus caras visibles evidenciando el interés actual por este tema. La tesis doctoral de Pablo Cesar Carmona⁴ ha sido de gran valor para nosotros pues trata de forma mucho más amplia todo el movimiento contracultural de la Transición y su fabulosa panorámica nos ha ayudado a ordenar y esquematizar todos los nuevos valores surgidos del movimiento *underground*. De forma parecida, el estudio de Pablo Dopico⁵ sobre el cómic de la época nos ha ayudado enormemente puesto que el autor del libro, de forma argumentada y crítica, hace un recorrido riguroso por todos los fanzines surgidos de manos de los marginales en todo el Estado Español. Para entender mejor los valores surgidos de la contracultura, además de los dos estudios que acabamos de mencionar, también hemos consultado el libro de Luís Racionero *Filosofías del underground*⁶, aunque hemos sido más cautos ya que Racionero fue uno de los redactores de *Ajoblanco*, vinculado en primera persona a dicho movimiento y por tanto su visión nos presenta una subjetividad estimulante pero poco rigurosa científicamente. Igualmente, pensamos que dicho libro refleja de forma fidedigna los principios éticos que todo *underground* debía, mínimo, plantearse y por ello pensamos que debe tener cabida en nuestra investigación. En esa misma línea, el libro autobiográfico de Pepe Ribas⁷, uno de los creadores de *Ajoblanco*, nos ha servido para reflejar anécdotas personales que aportan un testimonio a nuestro trabajo y que nos ayudan a completar el

² La exposición se celebró en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, entre los días 28 de Mayo y 21 de Septiembre bajo el nombre *Ajoblanco. Ruptura, contestación y vitalismo*.

³ *Quimera. Revista de literatura*: “Dossier: contracultura ‘70”, nº 368- 369, Julio- Agosto, 2014.

⁴ Pablo César Carmona Pascual: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la Sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid (1965- 1979)*. Dirigida por Luís Enrique Otero Carvajal. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Historia, 2012.

⁵ Pablo Dopico: *El cómic underground español, 1970- 1980*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2005.

⁶ Luís Racionero: *Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona, 2002.

⁷ Pepe Ribas: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.

capítulo dedicado a tal publicación. Volviendo a los estudios actuales e interesantes sobre esta época, debemos citar al sociólogo Fernán del Val Ripollés⁸, quien afirma a través de datos contrastados que los jóvenes contraculturales eran dinámicos, críticos y con un alto grado de organización, alejándose de la idea del “pasotismo” más propio de los ochenta. Además, la obra del catedrático Josep Fontana sobre el siglo XX⁹ en la que explica las causas y consecuencias de Mayo del '68 nos ha resultado determinante para contextualizar la primera parte de nuestro trabajo.

Entrando en el ámbito cinematográfico, hemos escogido el libro de Vicente Benet *El cine español. Una historia cultural*¹⁰, como una de las guías para darnos una cosmovisión de los cambios reproducidos en el cine, síntoma del surgimiento de nuevos valores en un contexto determinado. Junto a éste, la misma función ha tenido el estudio de Manuel Trenzado Romero¹¹ sobre la influencia de la política en el cine y vice-versa. Focalizando dentro del País Valenciano, para poder contextualizar a Carles Mira, hemos hablado del Cine Independiente Valenciano, escuela en la que éste se podría haber enmarcado, y para ello hemos utilizado el libro de Abelardo Muñoz, *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967- 1975)*¹², el cual oscila entre el estudio y el testimonio, aunque es innegable que nos ha servido de ayuda para documentarnos sobre los directores marginales valencianos, ya que no hay apenas bibliografía especializada sobre el tema. Esto mismo nos ha sucedido con Carles Mira. Nos hemos encontrado con el *handicap* de que hay poco material escrito sobre él, lo cual hasta cierto punto resulta estimulante si pensamos en este director como un tema poco tratado del que hay mucho material (y muy interesante) que sacar. Por ello, el único libro que hemos encontrado que trata sobre él nos ha servido de gran ayuda: *Carles Mira. Plateas*

⁸ Fernán del Val Ripollés: “Pasotismo, cultura *underground* y música pop. Culturas juveniles en la transición española”, *Revista de Estudios de Juventud*, n°95, 2011.

⁹ Josep Fontana: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Pasado y presente, Barcelona, 2011, p. 377.

¹⁰ Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.

¹¹ Manuel Trenzado Romero: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.

¹² Abelardo Muñoz: *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967- 1975)*, Ediciones Textos Fílmoteca, Valencia, 1999.

*en llamas*¹³, del director y crítico de cine Jordi Costa. Además y dado que Mira donó todo su legado a la Filmoteca Valenciana, hemos visitado los archivos donde hemos encontrado muchísimo material interesante (sobre todo hemos aprovechado los recortes de revistas y alguna que otra correspondencia) con el que hemos completado el tercer capítulo. Aunque esta es la bibliografía principal, también hemos consultado otros libros de forma complementaria, así como artículos de revistas, películas y documentales entre los que destacaremos *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*, de Morrosko Vila-Sanjuan y toda la filmografía de Carles Mira, con la intención de hacernos una idea a nivel global de su cine y comprender su evolución.

Así, introducimos el estudio de dos películas de Carles Mira como una aproximación parcial a su cine y a su legado y pensamos que éste es un campo interesante de estudio, defendiendo que hay que reivindicar el cine popular y festivo que proponía y que, bajo la apariencia de películas ingenuas se ocultaban críticas extremadamente irónicas y lúcidas, extrapolables a los momentos de incertidumbre que vivimos actualmente y que constituyen lo que en su momento el escritor Ferran Torrent defendería: “*Si existe o ha existido el cine valenciano, Carles Mira es el que mejor ha sabido expresarlo*”.

¹³ Jordi Costa: *Carles Mira. Plateas en llamas*, Fundación Municipal del Cine, Valencia, 2001.

CAPÍTULO I. EL INICIO DE LA CONTRACULTURA

“Nuestros valores no eran apoderarnos del poder cultural, ni apoderarnos del poder político (...). Nosotros lo que queríamos era pasárnoslo bien: cambiar una serie de valores. Ser más lúdicos, más solidarios, más pacíficos, más eróticos...”

Luís Racionero

Es difícil establecer una fecha concreta que nos indique exactamente cuándo surgió el pensamiento contracultural. Lo que sí podemos establecer es que durante la década de los sesenta muchos jóvenes estadounidenses (la mayoría de ellos universitarios), se sentían insatisfechos con el modelo de vida que se les proponía centrado en la lógica consumista (hay que recordar que se encontraban en la gran potencia defensora del modelo capitalista en plena Guerra Fría) desaprobando el modo de vida que proponía Occidente. Luís Racionero, periodista vinculado a la revista *underground Ajoblanco*, de la que hablaremos en el siguiente capítulo, (quien había viajado a Berkeley y había conocido a los representantes del movimiento *beatnik*) escribía en 1977 que para estos jóvenes la filosofía racionalista occidental había fracasado a la hora de dar un propósito a la sociedad, a la vez que unos valores, en los que los medios tecnológicos debían estar subordinados a los fines humanos para avanzar hacia una sociedad donde el progreso científico acompañara al proceso moral. La concepción generalizada de que había sido precisamente al revés¹⁴ como habían sucedido los acontecimientos hizo que muchos

¹⁴ Hay una serie de historiadores que afirman esto. Uno es Eric Hobsbawm: “Desde 1914, la catástrofe masiva y los métodos salvajes pasaron a ser un aspecto pleno y esperado del mundo civilizado, hasta el punto de que enmascararon los procesos constantes y sorprendentes de la tecnología y de la capacidad humana para producir, incluso el innegable perfeccionamiento de la organización humana ocurridos en muchas partes del mundo, hasta que fueron imposibles de ignorar durante el gran salto hacia delante de la economía mundial en el tercer cuarto del siglo XX”. Eric Hobsbaw: *La era del imperio, 1875- 1914*, Editorial Crítica, Barcelona, 2012, p. 1001. También Georg Iggers lo menciona: “El profundo cambio estructural que viene sufriendo la sociedad moderna va acompañado de un escepticismo ante la ciencia (...). En las disputas políticas de la segunda mitad de los años sesenta, desencadenadas en los EEUU por los conflictos suscitados en torno a los derechos civiles y a la guerra de Vietnam, lo que importa no es solo la crítica a las condiciones políticas y sociales reinantes, sino también la crítica a la calidad de vida en una sociedad altamente industrializada. La fe en el progreso y en la ciencia (...), resultaba cada vez más cuestionable en vista de los peligros y de la brutalidad que acarrea el proceso de tecnificación en el Primer y Tercer Mundo. Es importante tener claro que los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta en Berkeley, París, Berlín o Praga estaban dirigidos al mismo tiempo contra el capitalismo realmente existente y contra el marxismo ortodoxo”.

jóvenes buscaran otros métodos de utilización de la mente diferentes al racionalismo. Esto cuajó en los sesenta dentro del movimiento bautizado como *underground*. Sin embargo, conviene entender qué es exactamente este movimiento y en qué se basaba, ya que a lo largo de nuestro trabajo utilizaremos este término en muchas ocasiones. Así, como Racionero expondría:

“En su dinámica actual, esta Gran Tradición *underground* se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidaridad mundial y el cortocircuitaje de las líneas de poder, distribución, producción e información de las organizaciones autoritarias. La tendencia a crear una solidaridad mundial implica que el *underground* favorece las posturas de ayuda mutua, asociación voluntaria, cooperación, descentralización y federalismo. (...) La otra característica distintiva del *underground* es su tendencia a cortocircuitar los sistemas y organizaciones autoritarios, ensayando las comunas como medio de producción, las cooperativas como medio de distribución, la prensa y el arte *underground* como medio de información¹⁵”.

Podemos observar cómo esta nueva cosmovisión de la existencia donde se criticaba por encima de todo la autoridad y la sociedad occidental capitalista y consumista tenía mucho que ver con las ideas anarquistas surgidas aproximadamente un siglo y medio antes y que parecía, en la década de los sesenta estaban extintas. Además, la crítica social y política venía acompañada de una brutal crítica cultural a todo el sistema de valores que las sociedades occidentales encarnaban y por ello la mayoría de quienes se definirían como *underground*, se fijaron en las filosofías orientales como exponremos en el siguiente apartado.

Conviene matizar que esta nueva cultura *underground* se amparaba dentro de la llamada "contracultura", término bautizado en 1968 por el periodista norteamericano Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de la contracultura*¹⁶. La contracultura a grandes rasgos representaba una alternativa a la cultura dominante o hegemónica que contravenía los valores de ésta y se manifestaba a través de la elaboración y adopción de expresiones culturales como el lenguaje o la vestimenta con características propias, la cual al erigirse como una alternativa cultural trascendía y ponía en evidencia su animadversión a la cultura dominante o hegemónica, rompiendo con la idea de que era

Georg Iggers: *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Idea Books S.A, Barcelona, 1998, p. 60.

¹⁵ Luís Racionero: *Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 10.

¹⁶ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*: 1968; en español, Kairós, 2005.

difícil crear propuestas culturales al margen, o incluso opuestas, a la socialización de la cultura dominante¹⁷.

Así, también creemos interesante la propuesta del filósofo José Luís Herrera Zavaleta, quien afirma que la contracultura no es únicamente un "concepto" traducido del inglés e importado de los EEUU, sino que deberíamos referirnos a ella como un "paradigma":

“La Contracultura se funda en el hecho de que el hombre desde siempre fue capaz de una comprensión e interpretación de la Cultura y del Universo; se puede comprender, interpretar y descifrar creencias y valores dominantes que afectan al individuo y a la sociedad en una época determinada; en este sentido el hombre es el lugar de la hermenéutica. La Contracultura aparece muchas veces sumergida y marginal por la enorme fuerza del imaginario social del sistema que establece creencias, gustos, morales, patrones anquilosados, los que a su vez crean modelos de conducta y de "comportamientos correctos" que originan represiones muchas veces feroces y terribles que no sólo pertenecen al pasado. Es al interior de este infierno que la Contracultura se mueve para marcar nuevas tendencias y lograr cambios; no solo en el sistema que asfixia y oprime, sino lograr que ese caminante que es el hombre se encuentre algún día a sí mismo¹⁸”.

Nos parece necesario remarcar el carácter rebelde de la contracultura en oposición a los valores hegemónicos y oficiales como un acto extremadamente creativo y valiente: *creativo* porque al proponer una visión diferente de la existencia, se están sacando a relucir temas, en algunas ocasiones, por primera vez; y *valiente* porque implica dar la vuelta a todos los valores a través de los que se socializa a las personas subvirtiendo, pues, los significados entre lo que es moralmente reprochable y lo que no.

Conviene contextualizar, pues, este espíritu crítico en una serie de personas y en un momento histórico determinado y matizar que fue en la década de los 50 cuando los fundadores de la Generación Beat (considerados los padres de la contracultura en los EEUU) empezaron a publicar sus obras: Allen Ginsberg publicaba *Aullido (Howl)* en 1956, Jack Kerouac veía su novela *En el camino (On the road)* a la venta en 1957, aunque había terminado de escribirla en 1951 y William S. Burroughs también veía su libro *El almuerzo desnudo (Naked lunch)* editado en París en 1959; y todo ello sin contar que en ninguno de los tres casos estos libros eran sus óperas primas. Así,

¹⁷ Ricardo García López: "Contracultura y anarquismo. De los hippies a los indignados", *Replicante* [en línea], año 2012. [Fecha de consulta: 10 de Agosto de 2014]. Disponible en: <http://revistareplicante.com/contracultura-y-anarquismo/>.

¹⁸ José Luís Herrera Zavaleta: "Filosofía y contracultura", *Quaderns de filosofia i ciència*, nº39, 2009, p. 74.

podemos asegurar que, aunque fue en los sesenta cuando las ideas contraculturales que estos tres autores (entre otros) proponían, cristalizaron con fuerza, lo cierto es que la crítica al sistema occidental de valores venía de largo. Josep Fontana enfatiza esto:

“La literatura que se da por supuesto que expresaba esta visión del mundo en los Estados Unidos, la de los escritores de la generación beat, era anterior a las revueltas juveniles de los sesenta y expresaba la desilusión producida por la realidad social de la Norteamérica contemporánea, cuyas miserias denunciaban, lo cual explica que no se les pudiera utilizar en las campañas de la guerra fría cultural¹⁹”.

Sin embargo, la década de los 60 se presentaba especialmente fecunda para que un gran número de jóvenes adoptara una crítica radical al sistema de valores engendrándose así el movimiento *hippie* ya que en ella se mezclaron diferentes aspectos trascendentales tanto en los EEUU como en la Europa Occidental: por una parte el sistema de bienestar vinculado al keynesianismo a través de la cual muchas familias habían alcanzado un nivel de vida nunca antes visto. Esto proporcionó que los hijos de estos matrimonios pudieran ir a la universidad auspiciando la llegada en masa de las clases populares que contribuyó a una radicalización de las mismas. Además, el país vivía tensos momentos de lucha por las libertades civiles demandadas por los afroamericanos. Por otra parte, la guerra de Vietnam, que poco a poco se fue volviendo muy impopular, acabó de sacudir los cimientos sobre los que se asentaba la mayor potencia capitalista. Jorge Semprún reconocía la importancia del conflicto bélico:

“Dans les années soixante, tout a changé. Nous sommes en train de sortir de la Guerre Froide et de la révolution du '17 appartenions aux musées. Les plus brillants esprits pensaient que nous avons enfin atteint l'âge de la raison et le seul problème était de savoir quand et comment l'humanité pourrait atteindre un standard universel de la civilisation. Et tout s'est effondré... à Cuba, en Chine... Mais si je devais résumer en un seul mot, ce serait Vietnam²⁰”.

¹⁹ Josep Fontana: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Pasado y presente, Barcelona, 2011, p. 397.

²⁰ Declaraciones de Jorge Semprún: “En los sesenta todo cambió. Estábamos saliendo de la Guerra Fría y la Revolución del 17 pertenecía a los museos. Las mentes más brillantes creían que habíamos, por fin, alcanzado la edad de la razón y el único problema era averiguar cuándo y cómo la humanidad alcanzaría un estándar universal de civilización. Y todo se vino abajo: en Cuba, en China... pero si hubiera que resumirlo en una sola palabra, esa sería Vietnam” Chris Marker (dir.), *Le found de l'air est rouge*, 1977. Igual que Semprún, Josep Fontana enfatiza la importancia del conflicto bélico como detonante principal de las protestas estudiantiles en los EEUU: “En los Estados Unidos las protestas de los estudiantes, que inicialmente habían prestado apoyo a la causa de los derechos civiles, tomaron nueva fuerza por su oposición a la guerra de Vietnam”, Josep Fontana: *Por el bien*

Creemos importante puntualizar la trascendencia de este conflicto bélico porque según Josep Fontana fue a partir de la organización estudiantil contraria a éste, cuando surgió la “nueva izquierda” encabezada por jóvenes que mezclaban elementos marxistas y libertarios con los de la contracultura y “propugnaban una evolución social, no revolución; se oponían tanto al papel de los Estados Unidos en la guerra fría como al comunismo, y estaban muy lejos de simpatizar con unos sindicatos que desde 1945 se habían burocratizado y se limitaban a negociar sus beneficios²¹”.

En Europa también se estaban produciendo muchas protestas protagonizadas por los jóvenes que criticaban el legado de sus padres, quienes habían dividido el mundo en dos bloques antagónicos donde las reglas del juego ya estaban escritas y dónde ellos no tenían apenas capacidad de decisión sobre sus vidas. Empezando por la experiencia de Rudi Dutschke en Alemania Occidental²², pasando por las protestas en las universidades italianas debido al encarecimiento de las matriculas (que se contagió a los institutos y sindicatos), y llegando a Francia, donde las revueltas alcanzaron un grado de radicalidad nunca visto y desembocando en la mayor huelga general de la historia de Francia con nueve millones de seguidores, ya que al poco de generarse las protestas universitarias, institutos y sindicatos obreros empezaron a mantener contactos con vistas a actuaciones conjuntas.

1. DESPUÉS DEL '68: NUEVAS IDEOLOGÍAS Y FILOSOFÍA DEL UNDERGROUND

La sacudida general que representaron todas estas luchas estudiantiles y obreras en 1968 en las realidades de cada país crearon una serie de demandas así como una nueva forma

del imperio. Una historia del mundo desde 1945, Pasado y presente, Barcelona, 2011, p. 376.

²¹ Josep Fontana: *Por el bien del imperio...*p. 377.

²² Dutschke fue un líder estudiantil que, debido a su negativa a prestar el servicio militar, no pudo entrar en la universidad de Berlín Oriental con lo que se trasladó (y después de la construcción del Muro de Berlín tuvo que quedarse) a la zona Occidental, la cual tampoco le convenía. Por ello propuso una tercera vía revolucionaria de emancipación social y nacional y participó en un gran número de acciones entendiéndolo que debía provocar a un público apático. Durante una protesta fue gravemente herido por un perturbado, hecho que contribuyó a echar más leña al fuego al ambiente ya de por sí caldeado en el que se movían los estudiantes.

de analizar el presente diferente de la que hasta entonces había habido. Eric Hobsbawm reconocía la importancia que un hecho histórico como Mayo del '68 tuvo en su momento, así como la importancia a nivel socio-político y cultural que los jóvenes tendrían durante la segunda mitad del siglo XX y es que la década de los sesenta, perteneció a los estudiantes:

“Tal como nos revelaron los años sesenta, no sólo eran políticamente radicales y explosivos, sino de una eficacia única a la hora de dar una expresión nacional e incluso internacional al descontento político y social. (...) Si hubo algún momento en los años dorados posteriores a 1945 que correspondiese al estallido mundial simultáneo con que habían soñado los revolucionarios desde 1917, fue en 1968, cuando los estudiantes se rebelaron desde los Estados Unidos y México en Occidente, a Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia en el bloque socialista, estimulados en gran medida por la extraordinaria erupción de mayo de 1968 en París (...). Distó mucho de ser una revolución, pero fue mucho más que el “psicodrama” o el “teatro callejero” desdeñado por observadores poco afectos... Al fin y al cabo, 1968 marcó el fin de la época del general De Gaulle en Francia, de la época de los presidentes demócratas en los Estados Unidos, de las esperanzas de los comunistas liberales en el comunismo centroeuropeo y (mediante los silenciosos efectos posteriores de la matanza estudiantil de Tlatelolco) el principio de una nueva época de la política mexicana²³”.

Todo ello nos hace afirmar que los cambios de Mayo del '68 fueron bastante más hondos e intensos de lo que se ha querido recordar por parte de muchos autores. No solo a nivel práctico y político, sino evidentemente a nivel cultural. Un ejemplo fue el auge de los situacionistas²⁴, quienes durante el Mayo francés tuvieron un peso importante, (repartiendo panfletos que propugnaban la agresión física, sostenían que “la contestación a la universidad burguesa es insignificante, porque es toda la sociedad burguesa lo que hay que destruir”), como evidencia de que desde la “nueva izquierda” se estaban empezando a cuestionar las formas de pensamiento y organización de los movimientos revolucionarios tradicionales. Por ello, y enmarcado dentro del despertar del movimiento contracultural, podemos afirmar, como dice Pablo César Carmona, que

²³ Eric Hobsbawm: *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 2012, p. 300.

²⁴ En palabras de Fontana, el movimiento situacionista “se había iniciado hacia 1957 como una manifestación artística de vanguardia inspirada por Guy Debord, autor de *La sociedad del espectáculo*. Hacia 1961 hicieron un viraje político y proclamaron la contestación 'total' al mundo moderno. Se oponían al capitalismo, que querían abolir revolucionariamente, pero también a sus alternativas: Marx estaba lleno de errores, los anarquistas carecían de conciencia histórica y todos los movimientos más recientes, desde el comunismo, ortodoxo o heterodoxo, al castro- guevarismo, el nasserismo o el maoísmo, no eran más que la apropiación de ideas revolucionarias por minorías burocráticas pequeñoburguesas. Buscaban crear 'situaciones', momentos en el espacio y el tiempo que mostrasen lo absurdo de la vida tal como estaba organizada”. Josep Fontana: *Por el bien del imperio...* p. 380.

“el hecho *underground* devino contracultura precisamente en el momento en el que tomó una dimensión pública y expresiva importante²⁵”. Todo el entramado de diferentes formas de pensar que cristalizó a partir de Mayo del '68 y que componía el corpus teórico de la contracultura eran una serie de valores y de nuevas formas de entender el sentido de la vida que, según Luís Racionero se agrupaban en tres ejes fundamentales: el primero tenía que ver con una defensa del individualismo romántico y anarquista que culminaba en la figura de Herman Hesse y de toda su literatura; el segundo era la aproximación a las filosofías e ideas orientales (como crítica a la razón Ilustrada occidental) que más allá de collares y poses, influirían seriamente en el *underground* al darle una visión alternativa del mundo, basada en flujo y transformación en vez de la inmutabilidad griega y las dualidades judeocristianas. Por último, nacidas de los experimentos realizados con sustancias que cambian las conexiones cerebrales y que confirmaban la existencia de diferentes estados de consciencia, planteando un relativismo de la realidad en contra del dogma positivista de la immaculada percepción, estaba la defensa a las culturas psicodélicas así como la justificación del consumo de dichas drogas como la marihuana, el hachís o el LSD, muy populares en esa época.

“Las tres partes tienen un tema unificador de fondo: tanto las filosofías individualistas como las orientales y las psicodélicas coinciden en negar al racionalismo el monopolio de las formas de conocimiento que le ha otorgado la cultura burguesa. Sin rechazar el racionalismo en sus aplicaciones a la ciencia y la tecnología, ni negar su utilidad como uso sistemático de la mente, las corrientes del *underground* se rebelan contra el dogma de considerar el modo racional como la única forma correcta y válida de usar el cerebro. El *underground* propone y practica, contra ese autoritarismo mental, unas filosofías irracionales (...) porque no cumplen ni las reglas del juego, ni las hipótesis de partida de la filosofía racional; pero que, dentro de su propia lógica, son tan coherentes, eficaces, e inteligentes como la filosofía racional²⁶”.

Para sintetizar el impacto de la contracultura en el país, así como para dignificarla (alejándonos una vez más del cliché del “pasotismo”), conviene remarcar pues, que el movimiento *underground* fue una mezcla por una parte artística y expresiva (con la popularización de cómic, grupos de teatro, de música o de directores de cine marginales, como veremos en el siguiente capítulo), y por otra comprometida con nuevas formas de lucha que englobaban colectivos hasta entonces marginados en la

²⁵ Pablo César Carmona Pascual: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid (1965- 1979)*. Tesis doctoral dirigida por Luís Enrique Otero Carvajal, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Historia, p. 254.

²⁶ Luís Racionero: *Filosofías del underground*, p. 18.

sociedad (las mujeres, los presos, los psiquiatrizados o las personas que no respondían a los cánones de la heteronormatividad), visibilizándolos y abriendo, pues, un nuevo campo de luchas sociales hasta entonces jamás planteadas que, en más de una ocasión fueron motivo de disputa y enfrentamiento entre los jóvenes contraculturales y los viejos militantes de izquierdas.

2. LA VIEJA CONTRA LA NUEVA IZQUIERDA: EL INICIO DE NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Por todo lo anteriormente mencionado, podemos asegurar que la llegada al país de la contracultura fraguada en los EEUU y politizada, sobre todo, en Europa se tradujo en una contestación absoluta a los valores que respondían a los intereses del nacionalcatolicismo. Por ello, los movimientos antidisciplinarios y antiautoritarios de corte *underground* se dedicaron a destacar y criticar las contradicciones y tabúes existentes en las formas de socialización institucional. Por ello, la familia, la fábrica, la cárcel, los manicomios, el ejército o la iglesia fueron atacados mordazmente para visibilizar precisamente a las personas que no encajaban en el sistema establecido y que estos espacios institucionales se dedicaban en esconder y marginar.

“Sin duda, estas formas de poder de corte disciplinario tuvieron en la España franquista una traducción muy apegada a la propia realidad de la dictadura, pero no cabe duda de que en la década de los setenta crecieron los movimientos que, en la línea de los análisis antidisciplinarios, trataron de luchar contra la normalización de un perfil social determinado en los parámetros del varón de clase media, blanco, heterosexual, católico y padre de familia o de mujer, ama de casa, madre temerosa de Dios y de su marido y buena esposa²⁷”.

Por ello, nuevos movimientos sociales cogieron fuerza a partir de los setenta, entre los que cabría destacar el feminismo, el ecologismo y la crítica a la psiquiatría tradicional. La comercialización de la píldora anticonceptiva a partir de 1960 constituyó un avance muy importante para respaldar las luchas por la liberación sexual y de la mujer así como las nuevas discusiones en torno al concepto de “género” apoyadas por la magna obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (publicada en 1949). Estos dos factores contribuyeron a poner sobre la mesa cuestiones nunca antes planteadas que ayudaron a

²⁷ Pablo César Carmona: *Libertarias y contraculturales...* p. 366.

visibilizar, además, a colectivos deliberadamente marginados y silenciados como los homosexuales, travestidos o transexuales. Sin duda, las luchas feministas fueron capitalizadas por los *underground*, quienes reflejaron en sus medios de comunicación su preocupación por estos temas. Por otra parte, y muy vinculado a lo que posteriormente el movimiento *hippie* defendería con ahínco, la concienciación de que el planeta Tierra tenía unos recursos finitos incompatibles con el modo de producción capitalista así como los primeros estudios serios al respecto (por ejemplo, el estudio de Rachel Carson, *Primavera silenciosa*, publicado en 1962) alertaron a una juventud inquieta, heredera del planeta que sus padres les legaban, de que debían emprenderse acciones para proteger la naturaleza de forma contundente. Este interés, que hasta entonces no se había tenido demasiado en cuenta por la izquierda tradicional, fue incluso criticado por los marxistas de la *vieja escuela*, como relata Fernando Mir²⁸ cuando Vázquez Montalbán tildó a la revista *Ajoblanco* de pequeño-burguesa por publicar un artículo en el que hablaba de ecologismo²⁹.

La antipsiquiatría también fue un tema que los *underground* abordaron y defendieron como crítica al sistema psiquiátrico oficial. Consideraban que muchas de las enfermedades mentales normativizadas por el sistema elaboraban un mapa conceptual de la norma social y la desviación y, como ellos divergían en casi todas las normas socialmente aceptadas y promovidas por el franquismo, estaban automáticamente en contra de la psiquiatría hegemónica. No solo eso, sino que también criticaban a los manicomios porque consideraban que la función real que tenían era la de separar a los enfermos mentales del resto de la sociedad, convirtiéndose, pues, en centros penitenciarios, a los cuales también criticaban. Cabe decir que esta crítica también la llevó Carles Mira a su película *Con el culo al aire*, la cual transcurría en un manicomio.

Todas estos nuevos motivos de crítica que diferían de los tradicionalmente promovidos por los viejos militantes de izquierdas provocaron una brecha generacional (en muchos casos insalvable) entre los que habían vivido la guerra y los que no. De hecho, Vázquez Montalbán (siendo él uno de los afiliados al PSUC más heterodoxos del partido), les

²⁸ Fernando Mir fue uno de los fundadores de la revista *Ajoblanco*.

²⁹ Esta anécdota está recogida en los videos proyectados en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, dentro de la exposición dedicada a la revista y titulada *Ajoblanco. Ruptura, contestación y vitalismo*.

llegó a ningunear en varias ocasiones, también llegó a destacar el relajamiento de modales que los jóvenes encarnaban. El dibujante de cómic Montesol así lo expone en el documental *Barcelona era una fiesta underground (1970- 1980)*:

“Una tarde fuimos al *Por favor* a presentar unos originales y estaban Vázquez Montalbán y Rosa Regàs. Entonces Vázquez Montalbán nos despreció automáticamente porque era un stalinista (...). Ni se dignó a mirar el original porque había unas pollas gigantes y la gente hablaba de drogas... y ellos estaban por otra labor, que la labor era ocupar el poder, repartirse el poder y entrar en la tarta del poder que es lo que, en el fondo interesaba a la izquierda”.

Con esta anécdota vemos claramente, cómo los jóvenes *underground* y marginales criticaban frontalmente a la izquierda tradicional. Los viejos comunistas que aspiraban a un cambio revolucionario de sociedad a través de la organización desde el partido o el sindicato (los anarquistas) a partir de Mayo del 68 empezaron a verse como demasiado ortodoxos. Y no solo por las protestas ubicadas en París o en Praga, sino por la forma en cómo el PCE en España analizó (o mejor, banalizó) las luchas de los estudiantes, creando así una brecha entre los más mayores y más jóvenes aún más grande:

“Tanto el PCE como los demás Partidos comunistas de la época se negaron a ver la oportunidad que se abría con unas luchas de tal envergadura, desconfiaron sistemáticamente de todo lo que estuviera a su izquierda y se encasillaron en la obsesión de seguir siendo el “único representante legítimo de la clase obrera”, cuando, en contra de lo que tal vez muchos militantes esperaban o deseaban, su política estaba siendo completamente inoperante políticamente y sólo respondía a su enorme preocupación por mantener la paz social. En consecuencia, puede decirse que el 68 representa el comienzo del fin de la hegemonía de los Partidos comunistas³⁰”.

Por ello, podemos asegurar que el movimiento marginal español era radicalmente opuesto a la izquierda tradicional marxista. Sí se identificaban, en cambio, con el talante antiautoritario y ácrata que era característico de las posturas anarquistas (*Ajoblanco* incluso cubrió las jornadas libertarias de 1977 celebradas en Barcelona como explicamos en el capítulo segundo), pero ello no quiere decir que respondieran al militante anarquista de la *vieja escuela*: si algo caracterizaba a los mayores, era su profunda rigidez moral llegando a reproducir estereotipos de conducta despreciados por los marginales (por ejemplo, la defensa a la familia convencional prototípica del franquismo) que los jóvenes, defensores de las vidas en las comunas y en el contexto de la liberación de la mujer, no podían tolerar.

³⁰ Montserrat Galcerán Huguet: “El Mayo del 68 francés y su repercusión en España”, *Dossiers feministes*, nº12, 2008, p. 86.

La visión, pues, que los *underground* tenían de los viejos militantes de izquierdas (bien recogida en la declaración anteriormente reproducida de Montesol, cuando afirma que lo único que buscaban desde el PSUC (partido en el que militaba Vázquez Montalbán) era conseguir el poder para quedarse en él) abrió una enorme brecha generacional con los jóvenes que buscaban pasarlo bien cambiando una serie de valores establecidos que les ayudaran a ser mejores personas o *más humanos*. Uno de estos valores, absolutamente defendido por los *underground* y que más les alejó de los militantes más ortodoxos fue la defensa acérrima de la fiesta así como la visión hedonista de la vida. No es difícil imaginar que estos jóvenes, que fumaban canutos, consumían LSD y tenían llamativos pelos largos, no eran del gusto de sus padres (por muy de izquierdas que fueran), ya que por primera vez en el país, tales actitudes absolutamente despreocupadas salían a la luz sin el menor tapujo. Así lo recuerda Racionero: “*Nosotros éramos otra cosa, éramos unos mutantes. Íbamos desarreglados y con los pelos largos y vestidos de cualquier manera, y todos aquellos abalorios les molestaban un poco y te miraban así con asombro y un deje de desdén*”³¹. Pepe Ribas, quien enfatiza la prioridad de “*llenar de vitalidad, de pasión, de sensación, el presente*”³² fue uno de los máximos defensores del poder subversivo de la fiesta (a la que los viejos militantes despreciaban por considerarla totalmente alienante, enemiga, en suma, de la lucha comprometida) y en las páginas de *Ajoblanco* se encargó, junto al valenciano Javier Valenzuela, de argumentar por qué las fiestas populares eran necesarias. Ya escribía Racionero un artículo quejándose de la amarga existencia a la que la población debía soportar, instando al goce de los sentidos y a la necesidad de vivir el presente como un requisito para alcanzar una sociedad más justa e igualitaria:

“¿Alguien ha oído alguna vez a un político prometiendo un maravilloso carnaval, 150 días de fiesta al año, un día nacional de la alegría, una celebración de la abundancia? No, claro que no. Todo lo que se oye por las noticias es que el primer ministro italiano ha dicho que hay que apretarse los cinturones (...). Siempre la nefasta moral judeo-cristiana del valle de lágrimas el sacrificio y el esfuerzo. ¿Cómo vamos a evitar las guerras y la violencia mientras vivamos inmersos en ideales de trabajo, represión y esfuerzo? (...) ¿Cuándo vamos a recuperar socialmente la belleza y la alegría de la vida? Esos son los ideales por los que vale la pena vivir y no el viaje sadomasoquista del trabajo y el sacrificio (...). ¿Cuál es el único programa político civilizado sino el de buscar en común la belleza y la alegría de la vida? Y para lograrlo, cambiar todo lo

³¹ Declaraciones de Luís Racionero en el documental de Morosko Vila-Sanjuan, *Barcelona era una fiesta underground (1970- 1980)*.

³² *Íbid*

que sea necesario cambiar que, desde luego, no son unos cuantos días de fiesta al año más o menos³³”.

Es evidente que esta visión lúdica de la vida, con una clara percepción peyorativa hacia el trabajo (el cual, había sido hasta entonces el orgullo de la clase obrera) se debía en gran parte a que quienes la defendían eran jóvenes con recursos económicos aceptables que habían podido acceder a la universidad y, además, habían viajado. Esto quiere decir que había jóvenes de clase trabajadora que no podían concordar con la visión despectiva hacia el trabajo porque lo necesitaban para vivir. Sin embargo, los “portavoces” *underground* trataron de hacer pedagogía explicando por qué la fiesta podía llegar a ser subversiva recordando que el franquismo se había preocupado de instrumentalizar rápidamente todo tipo de celebraciones populares, como también destaca José Antonio Piqueras al analizar la huella que el nacionalcatolicismo había dejado en las fiestas, sobre todo en territorio valenciano, imponiendo la exaltación del culto y la manifestación pública de la religiosidad en unas fiestas que, antes de la guerra, estaban bastante secularizadas:

“Novenaris, misses majors de solemnitat vaticana, processons, clavariesses i portaestandards o banderes van ser el tribut satisfet per a poder recuperar els balls, els focs d'artifici, i la solta de vaquetes. La festa gran de la ciutat de València, les Falles, va introduir el 1945 en el cor de la celebració l'ofrena a la “Mare de Déu dels Desamparats (sic)”(...). L'ofrena, empelt nacionalcatòlic en un festeig popular dominat en el seu origen per l'enginy i la crítica, la música i el foc, va passar a convertir-se en un element essencial del ritus faller, implantat a totes les poblacions per les quals es va anar estenent aquesta festa³⁴”.

Por ello, los *Ajoblanquistas* dedicaron casi exclusivamente uno de sus números a las fiestas populares, entendidas estas como fiestas seculares y subversivas hechas por y para el pueblo, donde las élites no debían entrar bajo peligro de domesticarlas. Y como hemos afirmado que para los *underground* la práctica tenía más peso que la teoría, los jóvenes intentaron defender la fiesta y el desmadre excesivo en cualquier contexto y hasta la última consecuencia. Por ejemplo, cuenta el prestigioso dibujante de cómic Nazario, cómo durante la celebración de las Jornadas Libertarias en Barcelona, mientras los viejos anarquistas vinculados a la CNT acudían a todos los actos y se escandalizaban

³³ Luís Racionero: “Los políticos y las fiestas”, *Ajoblanco*, nº 21, Abril de 1977, p. 10.

³⁴ José Antonio Piqueras: “La cultura” en Coord. Ernest Belenguer, *Història del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 2006, p. 349.

por el comportamiento de los jóvenes ácratas, ellos se dedicaron a practicar el amor libre con cuantas más personas mejor. Además, fue ese día donde el artista andaluz Ocaña ofreció una de sus *performances* haciendo un striptease (recogido en la película de Ventura Pons, *Ocaña: retrat intermitent*, de 1978), que molestó mucho a los viejos cenetistas.

Sin embargo, la defensa hacia las fiestas populares se hizo desde un punto de vista novedoso, crítico y casi antropológico. En el dossier que *Ajoblanco* dedicó al poder subversivo de las fiestas populares, en especial del carnaval, destacaban que estas fiestas paganas eran el único momento en que los sometidos podían, a través de la máscara, invertir las jerarquías establecidas desde el nacimiento. Por ello, la fiesta, con su procedente consumo de drogas blandas (a través de las cuales defendían ver otra realidad) fue piedra angular de los *underground* del país; y sin la cual no se entendería con la misma profundidad la contracultura. En el número dedicado a las fiestas populares, Javier Valenzuela escribía en *Ajoblanco* cuán importantes habían sido las fiestas populares en la zona del mediterráneo, analizando la cultura pagana de los antiguos griegos, pasando por la “no tan sombría edad sombría³⁵”, en referencia a la Edad Media (donde analizaba la obra de Mijaíl Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*), para acabar en el presente, dónde se quejaba del proceso de instrumentalización que había sufrido por los partidos políticos:

“La fiesta fue históricamente (...) la posibilidad de un momentáneo retorno a las bases de toda comunidad libre: fraternidad, abolición de la distinción entre sujeto y objeto, propiedad común... fue también la ocasión de burlarse del poder en sus representantes más impopulares: el cura y el patrón. Y por supuesto representaba la oportunidad idónea de cumplir temporalmente ese anhelo no histórico de afirmación total - dionisiaca- de la existencia. Pero el sistema moderno, bajo su forma capitalista y acumulativa, no puede permitir ninguna posibilidad gozosa de exceso improductivo. La fiesta en consecuencia ha ido languideciendo bajo todo un sistema represivo que, en su descaro ha intentado incluso integrarla en sus mecanismos (...). Aunque a decir verdad, el summum de la indignación ante esta enajenación me lo ha provocado la utilización electoralista de la fiesta: esas reuniones del PCE, PSUC, del PSOE, del PTE y de todos los demás que consisten en llevarse la tortilla de patatas, escuchar a cuatro cantantes testimoniales y tragarse un mitin. ¿Y a eso le llaman fiesta?, ¿Como si la fiesta fuera compatible con el proyecto político!³⁶”.

³⁵ Javier Valenzuela: “De la fiesta popular como forma de vida”, *Ajoblanco*, nº24, julio- agosto de 1977, p. 38.

³⁶ *Íbid*, p. 39.

Al defender una actitud vital diferente de la de sus padres, los espacios de socialización también fueron diferentes para los marginales. Por una parte, las salas de música, sobre todo la sala Zeleste en Barcelona (de la que hablaremos en el siguiente capítulo), sirvió de aglutinante para los *underground* catalanes y de ahí surgieron la mayoría de cantantes y grupos de la contracultura catalana como Pau Riba, Jaume Sisa, la Orquesta Platería o la Orquesta Elèctrica Dharma. Los conciertos y festivales de música también fueron un espacio primordial de socialización. Cabe destacar, sin duda, el Canet Rock, celebrado en 1975 (con Franco aún vivo), considerado como el Woodstock (1969) español. En este macro festival celebrado en Canet de Mar (cerca de Barcelona), se reunieron entre 15.000 y 30.000 personas³⁷ en un clima de paz nunca antes visto (los únicos incidentes eran los malos *viajes* provocados por el LSD). Fue la sala Zeleste la encargada de escoger los músicos que tocarían, los cuales fueron los anteriormente mencionados y algunos más. Bajo el lema “*dotze hores de música i follia*”, los contraculturales se dedicaron a escuchar a estos cantantes, los integrantes de la comuna de “El Rrollo” (como explicaremos en el siguiente capítulo) montaban paradetas para vender sus cómix y se practicaba el amor libre sin demasiados tapujos.

La defensa al amor libre, también fue un punto que marcó diferencias entre los jóvenes ácratas y los viejos anarquistas. Aunque, ciertamente, habían sido estos quienes por primera vez en la historia se habían atrevido a desafiar la institución del matrimonio, lo cierto era que a mitades de los setenta, la mayoría de los viejos anarquistas veía de forma despectiva el comportamiento libertino de los jóvenes. Sin embargo, para estos, la práctica del amor libre era vital como proceso de emancipación de la familia convencional y como primer paso para cambiar los modos de socialización del franquismo. Aunque Mariscal cuenta que la práctica de las orgías era tan frecuente como insatisfactoria, lo cierto es que la visibilización de la sexualidad ayudó mucho a romper con ciertos temas tabú en un país que Mira retrataría en sus films con una enorme miseria sexual.

En síntesis, podemos decir que esta concepción de la existencia ayudó a crear una nueva mentalidad en la que se anteponía el disfrute de los sentidos, la existencia sencilla (apoyada en una fuerte crítica al sistema de consumo occidental, en aquellos años muy

³⁷ Redacción: “Canet Rock. Els temps estan canviant”. *Enderrock*, nº224, Junio de 2014, p.38.

criticado por influyentes intelectuales como Pasolini), las ganas de provocar (que recordaban la necesidad de destapar los absurdos del sistema), el hedonismo y nuevas formas de vida en comunidad como las comunas y el amor libre ya mencionado. Así lo refleja la fotógrafa Marta Sentís al hablar de su juventud determinada y cohesionada por el movimiento *hippie*:

“La llibertat sexual d'aquella època, entre que erem hippies i que tots havíem estat despullats per Eivissa i que la cosa despullada era una cosa com normalíssima i que tots vivíem en pisos... Nois i noies i que no hi havia aquest problema de quedar-te embarassada si realment no volies. I que ningú volia res fixe. Jo no recorde mai, amb gent que vaig viure dos o tres anys, de fer cap plan de futur ni d'haver pensat tenir nens ni res de tot això. Ningú volia atadues. Ningú³⁸”.

Para poder cohesionar todo este movimiento y ayudar a los jóvenes a encontrarse con otras personas de querían cambiar la forma de vida organizada en torno a una familia de corte católico, *Ajoblanco* creó la O.D.A.F (Oficina de Intercomunicación Freak) en la que cualquier joven *freak*³⁹ podía ponerse en contacto con otros de todo el país para vivir en comunas, las cuales estaban en esos tiempos repartidas entre las Islas Baleares (sobre todo Ibiza y Formentera) y el interior de Cataluña. El músico Pau Riba estuvo algunos años viviendo en una comuna hippie de Formentera en la que, según cuenta en *Barcelona era una fiesta underground*, todo el mundo iba desnudo, había autogestión completa y se prescindía de fármacos (de hecho, cuenta cómo tuvo a sus dos hijos en la isla con sus propias manos, sin mediación de ningún tipo de personal médico).

Después de esta panorámica por las filosofías *underground* y su modo de practicarlas, constituyendo una nueva forma de pensar muy alejada de la izquierda convencional podemos establecer que, durante los cinco años “*locos, caóticos y por ello estimulantes*” (en palabras de Montesol) en los que el movimiento *underground* tuvo un peso más acentuado -entre 1972 y 1977- (antes de que la UCD llegara al poder) hubo muchos valores nuevos que estos marginales tuvieron que proponer, defender y vivir, bajo las continuas amenazas de la derecha y la autoridad y bajo las miradas de reproche de la izquierda tradicional. Sin embargo, a través de los propios medios de comunicación que

³⁸ Declaraciones de la fotógrafa Marta Sentís en el documental *Barcelona era una fiesta underground (1970- 1980)*.

³⁹ Un *freak* era una persona joven que se había independizado del núcleo familiar, que apostaba por vivir en comunidad y que viajaba con el fin de abrirse a otros mundos.

ellos mismos gestionaron (y que examinamos en el siguiente capítulo), consiguieron una gran difusión y extensión desde Barcelona (ciudad donde más se desarrolló esta contracultura de corte hippie) hasta Madrid (la cual divergió entre expresiones más asociadas con las duras condiciones de los jóvenes del extrarradio y lo que luego sería la Movida Madrileña) pasando por las grandes ciudades del país con especial énfasis en la zona levantina.

CAPÍTULO II. LA DIFUSIÓN DE LA CONTRACULTURA EN CATALUÑA Y EL PAÍS VALENCIANO

La puerta de entrada a las ideas y valores surgidos de la contracultura norteamericana en España fue la ciudad de Sevilla. Aunque pronto estas ideas se desarrollarían en Barcelona, lo cierto es que la ciudad hispalense supo emparejar, debido a su peculiar idiosincrasia, las ideas procedentes de la cultura *beatnik* con el flamenco llegando a formar interesantes mezclas musicales que darían inicio a una nueva subcultura a finales de los sesenta. Como expone Pablo Cesar Carmona:

“Todo comenzó con la mezcla impensable de la cultura americana traída por los militares de las bases de Estados Unidos, incluso la ideología de ascendencia hippie practicada por algunos de sus soldados y desertores (muchos de ellos hispanos y negros), y las culturas flamencas y callejeras que sobrevivían entre ciertas comunidades andaluzas, la mayoría de ellas gitanas. Esta mezcla, en la que el exotismo andaluz, aderezado por los encantos del cercano hachís de Marruecos, fue la que hizo que algunas comunidades *beatniks* se asentasen en el sur de España o pasasen por Andalucía camino del norte de África⁴⁰”.

Como hemos comentado, esta nueva cultura ubicada en el sur de España se fue desplazando a lo largo de la costa mediterránea del país, sembrando la semilla de la contracultura en ciudades como Valencia o las islas Baleares hasta llegar a Barcelona, lugar donde alcanzó su máxima expresión y difusión.

No es de extrañar que una ciudad como Barcelona, con marcado acento reivindicativo y con una apertura a nuevas olas provenientes sobre todo de Europa enseguida se impregnara de estas nuevas ideas que discutían el orden establecido, en un momento en que el franquismo empezaba a dar señales de debilidad (principios de los setenta) y con el aliciente del reciente Mayo del '68. Además, podemos afirmar que el talante cosmopolita y moderno de la ciudad condal permitía el desarrollo de una cultura *underground* de inspiración libertaria. “De algún modo, la contracultura barcelonesa surgió de un doble exilio, aquel que llevó a mucha gente a escapar de las normas morales del franquismo y a formar los primeros círculos bohemios de clase alta, como el caso de la *Gauche Divine*, y un segundo exilio que tuvo que escapar a un tiempo de la cultura política, ética y estética del franquismo y del antifranquismo de partido. Así nació una generación de malditos que vino a alumbrar al primer sujeto de la

⁴⁰ Pablo César Carmona Pascual: *Libertarias y contraculturales...* p.239.

contracultura catalana⁴¹”. Poco a poco se fueron creando espacios de socialización que aglutinarían a todas las personas que empezaban a sentirse insatisfechas con la tradicional izquierda. Sin duda fue la sala Zeleste, abierta en 1973, el espacio donde se inició esta contracultura catalana de la que poco a poco nacerían proyectos suscritos a esta filosofía. Así, un canal de comunicación que se empleó con gran éxito fue el comic *underground*, o “cómix”, como gustaba llamarlo a sus autores.

1. EL CÓMIX COMO PROPAGADOR DE LA CULTURA *UNDERGROUND*

Aunque la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 impulsada por el entonces ministro de información y turismo, Manuel Fraga Iribarne quería dar a entender una apertura por parte del régimen así como una imagen más moderna de la dictadura, lo cierto es que a nivel práctico fue muy complicado para los escritores y periodistas expresar sus opiniones abiertamente; prueba de ello fueron los múltiples secuestros que muchas de las cabeceras del país siguieron sufriendo ya que este método sancionatorio estaba contemplado en la ley⁴². Sin embargo, la promulgación de esta normativa es síntoma de que algo estaba cambiando en el país y de que los que ostentaban el poder se dieron cuenta de ello. Barcelona era la prueba más fehaciente de esta realidad y, aprovechando esta necesidad del régimen por mostrar una apertura más ficticia que real, por la capital catalana empezaron a circular numerosos fanzines, revistas, que en la mayoría de ocasiones subvertían el orden moral que proponía el franquismo y que, a su vez eran difíciles de controlar debido a su producción cuasi artesanal y su distribución por canales fuera de los legales que dificultaban enormemente su intercepción. De hecho,

“En diversos puntos del país comenzaron a surgir dibujantes que realizaban sus propias revistas de manera casi artesanal, con una estética feíta y grotesca en su interior, normalmente editadas en blanco y negro, con un papel barato, de poca calidad y bajo gramaje. Fanzines formados por un puñado de páginas que eran fotocopiadas, grapadas y dobladas por el propio dibujante, que, a la vez, era quien las vendía en la

⁴¹ *Íbid*, p.246.

⁴² En el artículo 69 correspondiente a las sanciones se contemplaba la suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de un mes a seis meses o multa de 50.000 a 250.000 pesetas como sanción al director o autor del artículo en caso de infracción muy grave y suspensión de las publicaciones periódicas hasta dos meses en los diarios; hasta cuatro meses en los semanarios o publicaciones quincenales y hasta seis meses en las de menor frecuencia si la sanción se destinaba a los empresarios o empresas.

calle a un público joven que había superado los cómics tradicionales y demandaba un nuevo tipo de obras. De esta manera, el cómic español se convirtió en el portavoz y medio de expresión de una juventud descontenta, heredera en parte de una ideología hippie y pacifista, con tendencias políticas de izquierda, que vivía ahogada y frustrada por la represión del sistema⁴³”.

Aunque una nueva etapa comenzaba a finales de los sesenta con la aparición de dos comics llamados *Cuto* (en 1967) y *Bang!* (1968), podemos decir que el primer cómic *underground* en España fue *El Rollo Enmascarado* creado en 1973 por Nazario, Mariscal (quien estaba suscrito a *Bang!*), y los hermanos Miquel y Josep Farriol (Pepichek). Influenciados, sobre todo Nazario, por el desorden y el caos en las viñetas de la revista MAD y por la estética feísta de Robert Crumb⁴⁴, para ellos el cómic debía de llamarse “*underground*” únicamente si cumplía tres requisitos: la autoedición, la ausencia de censura y la autodistribución⁴⁵. Así, para poder trabajar en el proyecto, crearon la “Comuna de la Calle Comercio”, un piso donde vivían y trabajaban en sus historietas y donde empezaron a trabajar como los primeros integrantes de “El Rollo”, nombre con que bautizaron a esta comuna y que sirvió de aglutinante para todo aquél que estuviera interesado en dedicarse al cómic. Las historietas de *El Rollo Enmascarado* trataban, sobre todo, de temáticas sexuales y todos los tabúes que ello conllevaba, aunque no sólo se centraron en estos temas. Sin embargo, la publicación quedó secuestrada por “escándalo público” poco después de legalizarse aunque finalmente los autores fueron absueltos. A través de “El Rollo” se generarían una serie de publicaciones que durarían más o menos tiempo pero que en todo momento buscaban la transgresión en sus temáticas y la más absoluta libertad a la hora de dibujarlas. Así, por ejemplo, debemos citar *Catalina*, que salió en 1974, autoeditada por Pepichek y que también se llevó una multa de 4.000 pesetas por escándalo público.

⁴³ Pablo Dopico: *El comic underground español, 1970- 1980*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2005, p.143.

⁴⁴ Robert Crumb (Filadelfia, 1943) está considerado uno de los padres del cómic *underground*. El norteamericano se caracterizó por producir sus historietas por canales alternativas de distribución y por aplicar una estética feísta en sus personajes. Además, los contenidos de estas historias se caracterizaban por reunir fuertes críticas a la sociedad norteamericana. Su *Zap cómic*, aparecido en San Francisco en 1968 está considerado el primer comic *underground* de la historia y es *padre* de diversos personajes emblemáticos como El gato Fritz.

⁴⁵ Pablo Cesar Carmona Pascual: *Libertarias y contraculturales*, p.260.

Pauperrimus cómic fue el siguiente cómic, producido también en 1974, con el que los integrantes de “El Rrollo” confirmaban que venían para quedarse. De hecho, su producción gráfica sólo acababa de comenzar y ese mismo año estos autores publicaron también *Diploma d’Honor* y *De Quomic*, los cuales presentaron en la sala Zeleste de Barcelona. En 1975, Nazario publicó a través de “El Rrollo” el cómic que le confirmó como el más destacado dibujante de historietas *underground* en España, *La Piraña Divina*, donde algunos de sus personajes más célebres cobraban vida (*Don Juanito el supermasho* o *Martirio y triunfo de San Reprimonio*) y donde, a través de la parodia intentaba desmitificar la represión sexual.

Otra apuesta interesante dentro del *underground* español se dio en los suburbios de Barcelona, muy ligados a las luchas vecinales y a su necesidad de hacerlas visibles. El extrarradio de la ciudad Condal (Hospitalet de Llobregat, Cornellà de Llobregat, Sant Adrià de Besòs o Santa Coloma de Gramenet) pero también algunos distritos de la misma ciudad como Ciutat Vella, Sants-Montjuïc o El Carmel, presentaban unas nefastas condiciones de habitabilidad que ya habían provocado las quejas de sus vecinos como se aprecia en esta carta enviada a *La Vanguardia* en 1965 a través de la Asociación de Cabezas de Familia de Verdún, Roquetas y Trinidad:

“Para hacerle ver lo muy lamentable, a la vez que muy peligroso, que resulta a nuestras esposas, madres e hijas el desplazarse, en este tiempo que llueve y nieva, al mercado (...). Este mercado está enclavado en un amplio desnivel de caminos tortuosos llenos de zanjas y regatos que si en día de sol son un peligro, en días de lluvia y nieve son espantosos mares de fango donde más de una mujer se fracturó brazos y piernas⁴⁶”.

Debido al malestar que esta situación provocaba empezaron a surgir importantes movimientos vecinales vinculados a los suburbios con demandas muy concretas (asfaltado de calles o construcción de alcantarillado) que lograron crear poco a poco una conciencia, como mínimo pre política, hasta llegar a politizar su lucha. Dentro de este fenómeno surgió *Butifarra!*, a través del cual “un equipo de dibujantes y periodistas puso en solfa el capitalismo cotidiano a través de este sencillo tebeo que se vendía semiclandestinamente en los locales de asociaciones de vecinos, cuyo primer número

⁴⁶ Redacción: “Difícil comunicació”, *La Vanguardia*, 8 de enero de 1965 en Iván Bordetas Jimenez, “*Ni tu ni yo somos nadie si tú y yo no somos nosotros*”: los orígenes del movimiento vecinal en Catalunya, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p.13.

salió a la calle el 15 de junio de 1975, con ocho páginas y un precio de cinco pesetas⁴⁷”. El proyecto, que inicialmente se instituyó en forma de cooperativa, iba dirigido a las personas menos politizadas de las clases populares (de ahí su simplicidad narrativa) y trataba los temas relacionados con el abandono de los barrios así como de la especulación urbanística, temas que interesaban a los vecinos de aquellos suburbios, para más adelante tocar otras temáticas como “la marginación y la educación de la mujer, los métodos anticonceptivos, las deficiencias del Seguro Obligatorio de Enfermedad, el despido libre, la agitación obrera, la colonización obrera por parte de los Estados Unidos...⁴⁸”. Este cómic, que se publicó mensualmente, alcanzó una gran popularidad hasta entrar dentro de Iniciativas Editoriales y ser distribuido por todo el país. Así, en 1977 *Butifarra!* era una de las revistas preferidas de la a este tipo de género por los aficionados en toda España y eso afectó a sus contenidos, los cuales empezaron a alejarse de la estética feísta típica del *underground* así como de las viñetas de contenido sexual para centrarse en educativos trabajos de encargo. Como resuelve Dopico “los autores (...) habían sido absorbidos por el sistema⁴⁹”.

Sin alejarse tanto de la estética *underground* como finalmente lo acabaría haciendo *Butifarra!*, nacieron nuevas propuestas y a través de ellas los autores más representativos del *underground* en España. Tal es el caso de *La Claraboya*, creada por Onliyú, Pepe Raxach y Lucas Medina y a través de la cual acabó naciendo el emblemático antihéroe Makoki. Además, en orden de empezar una distribución más comercial, los integrantes de “El Rrollo” ahora eran editados por Iniciativas Editoriales y lanzaron a los quioscos *Nasti de Plasti* (con las firmas de los creadores de “El Rrollo” y Onliyú, Ceesepe y Montesol) y *Picadura Selecta* (a través de Antonio Pamiés, Max, Rubiales, Pep, Roger, Martí y Piru), los cuales dieron origen a la colección *Los tebeos de El Rrollo* y que se concretaron en tres cabeceras, *El Carajillo Vacilón*, *El sidecar* y *A la Calle*⁵⁰.

⁴⁷ Pablo Dopico: *El comic underground*, p. 146.

⁴⁸ *Íbid*, p. 147.

⁴⁹ *Íbid*, p.152.

⁵⁰ Pablo César Carmona Pascual: *Libertarias y contraculturales*, p.280.

Los contenidos de todas estas historietas se caracterizaron por representar despiadadas críticas a la sociedad española, impregnada de rancios valores franquistas. Por ello, sobre todo Nazario, declarado homosexual que sentía un especial interés por visibilizar toda la represión y miseria sexual heredada de la moral católica franquista, intentaba provocar con historietas de estética muy feísta en las que se abordaban temas como la represión sexual, la transexualidad o el travestismo, convirtiéndose, junto al fallecido artista Ocaña, en pionero de la teoría *queer*⁵¹ en nuestro país. Evidentemente, buena parte de las críticas que se llevaron estos artistas tenía que ver con la reivindicación del destape y de los desnudos, que se dibujaban con muchísima frecuencia. Aunque el sexo, por ser un tema tabú, daba mucho juego a todos los artistas, las temáticas variaban enormemente. Por ejemplo, y en sintonía con todos los valores heredados de la contracultura americana, además de un espíritu crítico vinculado al Mayo del '68 que hemos comentado en el capítulo anterior, había historietas con claras críticas a los representantes de la izquierda tradicional del país, a quienes definían como elitistas y *snoobs*, que, en suma, estaban desconectados de la realidad de las calles y de los barrios más populares⁵². No sólo eso, sino que también veían a los viejos luchadores de izquierdas como caducos y extremadamente moralistas: ejemplo de ello es la reacción de Vázquez Montalbán reproducida en el capítulo anterior. También debido a la herencia recibida de los valores contraculturales, la experimentación con las drogas era un continuum en las historietas, llegando incluso a dibujar viñetas en las que había personajes pinchándose heroína (antes de que ésta se popularizara), evidenciando que por aquél entonces, aún no se sabía de las dramáticas consecuencias que el consumo del “caballo” iba a provocar⁵³.

⁵¹ A grandes rasgos, la teoría *queer* es una hipótesis sobre la sexualidad de las personas, que afirma que el género, las identidades y orientaciones sexuales de las personas, son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no están biológicamente inscritos en la naturaleza humana sino que se trata de formas socialmente variables.

⁵² Como se puede apreciar en la historieta publicada en *Picadura Selecta*, “Don Pixot de l'Eixampla”, dibujada por Antoni Pàmies donde don Pixot es un arduo estudioso del marxismo más ortodoxo quien propaga la revolución a todo el mundo (aunque nadie le escuche) para mostrar sus conocimientos sobre el tema y alimentar su propio ego.

⁵³ La historieta dibujada por Ceesepe titulada “Vicios modernos” en la revista *Star* y datada en 1978 es prueba de ello.

Poco a poco todos estos autores fueron creando escuela y estilo hasta que el cómic llegó a una etapa más madura consolidando un estilo personal en cada uno de ellos además de un mensaje de rebeldía y liberación que interesaba cada vez más a estratos más amplios de la sociedad. Además, y aunque como hemos comentado, fue en Barcelona donde empezaron los primeros autores, el movimiento contracultural acabó llegando a Madrid, donde se extendió en las inmediaciones de el Rastro, espacio que parecía adecuado para ello ya que

“En los años de la posguerra, el Rastro ya era una de las zonas lumpen de la capital, donde se podían encontrar drogas, prostitutas, ladrones y gente que compraba objetos y mercancías sin preguntar su procedencia. A finales de los años 60, ese ambiente sórdido dio lugar a un abarrotado mercado donde los domingos por la mañana acudían compradores dispuestos a adquirir objetos de segunda mano. En sus calles se introducen los primeros hippies, muchos de ellos de origen burgués y cultura universitaria, que se convirtieron en la mayor atracción del lugar para el turismo interior. Cada domingo, estos nuevos marginados de pelos largos y ropas diferentes llenaban de color y alegría la zona (...). Allí vendían sus mercaderías, incienso, sándalo, artículos de artesanía, ropas exóticas, posters y revistas, a las que al principio nadie daba mucha importancia. Los hippies revitalizaron el lugar y durante la transición comenzaron a plantarse nuevos tenderetes de sectas esotéricas, partidos políticos, centrales sindicales y asociaciones culturales que vendían sus publicaciones, su ideología y sus llamadas banderas⁵⁴”.

Así pues, éste fue el punto de encuentro por antonomasia de la contracultura madrileña, donde los jóvenes iban a provocar con sus actitudes desenfadadas y proponiendo “una forma de contestación que pretendía que todo fuera fiesta, espontaneidad e intuición⁵⁵” y donde autores que luego se consagrarían en el mundo del cómic como Ceesepe empezaron a dibujar. Además de el Rastro, cabe destacar el Ateneo Politécnico de la Prospe, como catalizador y aglutinador de la contracultura madrileña. El local no sólo sirvió para crear PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña)⁵⁶, donde se producirían los cómic de la ciudad, sino que también sirvió de punto de encuentro para los músicos o personas interesadas en hacer teatro o cine *underground*; en suma, un punto de encuentro de toda la juventud marginal madrileña. Dentro de PREMAMA surgieron las

⁵⁴ Pablo Dopico: *El cómic underground...* p. 250.

⁵⁵ *Íbid*, p. 251.

⁵⁶ PREMAMA fue una asociación de publicaciones con la intención de brindar apoyo logístico, económico, ideológico y de cualquier tipo en general, a cualquier interesado en iniciarse en la publicación de revistas marginales.

principales publicaciones contraculturales de la capital entre las que cabe destacar *Acera*, revista de literatura y poesía dirigida por Álvaro Rodríguez. *El Alucinio*, en una línea similar a la primera publicación, además de interesarse por la expresión literaria, incluía esporádicamente algún que otro cómic; *Catacumba* fue una de las más populares con un mensaje más politizado que las otras. *MMMUA* se publicó como una guía de ocio de la contracultura madrileña; *Schmurz* fue una revista que aglutinaba sobre todo textos dadaístas y de vanguardia sobre política, cine, literatura... Se produjeron bastantes revistas más como *Uronia*, *Agra*, *El Cadáver de Mandrágora*, *Invitación a la luz*, *Diario Desarraigado*, aunque quizás los tres fanzines más interesantes fueron *Cerrus*, *Mmm...!* y *Bazofia*. El primero de ellos, *Cerrus*, pasó de periódico a revista y en él se encontraban temáticas relacionadas con el Tao, la liberación sexual y textos feministas entre otros contenidos, evidenciando el talante contracultural heredado de la generación *beat* norteamericana. En cuanto a *Mmm...!* cabe destacar que fue la revista con mayor tirada dentro de la prensa marginal madrileña en 1977 y según Pablo Dopico, su calidad fue superada por muy pocas publicaciones. Esta revista pretendía ser una guía de ocio de la contracultura madrileña (de hecho, *MMMUA* fue la continuación de esta publicación), y debido a su calidad fue mencionada en importantes publicaciones a nivel nacional como *Triunfo* o *El País*. Por su parte, *Bazofia*, uno de los fanzines más antiguos dentro de la contracultura madrileña (empezó a publicarse de forma irregular en 1975), también aglutinó una cantidad de autores cuya línea editorial era bastante heterodoxa pero con clara inspiración ácrata donde las historietas trataban temáticas que oscilaban entre el sexo, las drogas, el urbanismo o la violencia.

Si algo tienen en común estas publicaciones, a parte de un evidente interés por propagar la contracultura surgida de los años 60, fue su forma más o menos clandestina de distribución, cosa que impedía grandes tiradas (excepto en el caso de *Mmm...!*) así como importantes problemas de financiación. Además, como hemos comentado, todas estas ediciones se encontraban amparadas dentro de PREMAMA, pero éste proyecto desapareció en 1977 “ante el peligro que representaba la asimilación y la explotación comercial del fenómeno marginal por parte del sistema⁵⁷” y, con ello, todas las publicaciones anteriormente mencionadas. De hecho, el mensaje de despedida del

⁵⁷ Pablo Dopico: *El cómic underground...* p. 254.

último número de *Bazofia* es bastante ilustrativo de los nuevos tiempos que se avecinaban: “Con este número acaba *Bazofia*. Por ella han pasado un montón de dibujantes, pero al cabo de un tiempo se dan cuenta de que están contando las mismas cosas, que el presupuesto es de miles de duros, por lo que la revista se encasillaría, comercializaría y perdería el encanto de sus primeros números, por eso acabamos con ella⁵⁸”. Algo indicaba a los jóvenes que las cosas estaban cambiando (o, mejor dicho, que no estaban cambiando en absoluto); nuevos tiempos se avecinaban y, de alguna manera, el encanto e ímpetu de cambiar las cosas que les había invadido sobre todo desde mayo del 68 se empezaba a apagar. 1977 fue el año de las primeras elecciones democráticas donde ganó la UCD, convirtiéndose Adolfo Suárez en presidente del gobierno. Además, los Pactos de la Moncloa también se consumaron a finales de ese año y, para la mayoría de los jóvenes en sintonía con la contracultura, significaron un acuerdo entre élites que garantizaría una democracia con demasiados rostros conocidos del franquismo y que renunciaba a un cambio radical de sistema, aspiración compartida por muchos de estos jóvenes. En este contexto apareció la conocida como “movida madrileña”, la cual, a grandes rasgos, fue la instrumentalización por parte del poder de toda la contracultura madrileña que se había fraguado alrededor de el Rastro.

“Poco a poco se producía una ruptura radical con el pasado, y frente a la pana, el pelo largo, las barbas rizadas y la canción protesta, se imponían el destape, el porro, la música pop y el deseo de disfrutar de la vida nocturna, el entretenimiento y la diversión. La larga noche del sábado continuaba su actividad en el Rastro la mañana del domingo, mientras nuevos locales abrían sus puertas, como Pentagrama, que se convertiría en la cuna de la nueva ola madrileña, encabezada por grupos como Nacha Pop, Tos y Radio Futura⁵⁹”.

Si bien es innegable que la llegada de la movida provocó una nueva concepción de la vida y el ocio en Madrid (que se extendería rápidamente a otras ciudades del Estado), lo cierto es que el cambio de mentalidad había llegado. Las ideas libertarias que definían, entre otras cosas, la ideología contracultural (las cuales, desde posiciones más o menos individualistas aspiraban a un cambio radical de sistema), se fueron apagando a medida que avanzaba un descreimiento absoluto sobre los nuevos tiempos que se avecinaban.

⁵⁸ *Ibid*, p. 269.

⁵⁹ *Ibid*.

Es innegable que el estallido de color y fiesta que invadió Madrid a través de la movida en los años 80 es impensable sin los marginales de los 70; pero también es cierto que aceptar la movida por parte incluso de las autoridades⁶⁰ desarmó todo el discurso crítico e inconformista que caracterizaba a los *underground* para institucionalizarlo y, así, neutralizarlo. Cabe admitir, sin embargo que en los últimos años de los 70 (ya sin PREMAMA) se siguieron haciendo fanzines, ahora con unos toques más punk (movimiento que acababa de llegar con fuerza de Inglaterra) en los que aún se detecta el temperamento crítico y contracultural. Así, por citar algunos de ellos, podemos nombrar *La Alcayata, Anarta, Auxphall, Cadi, Cauce, El Coco, Koktel, Palante...* y muchos más, cosa que evidencia las conexiones que existieron entre unos y otros. Además, cuando el Ateneo Politécnico, punto de referencia de los *underground* madrileños, fue derribado, enseguida se inauguraron los Laboratorios del Colectivo Chueca, más conocidos como “La Cochu”, colectivo compuesto entre otros por Alaska y que pretendía aglutinar cualquier manifestación cultural, desde incipientes grupos de música que luego serían más o menos famosos como Kaka de Luxe o Tequila, pasando por grupos de teatro amateur encabezados por la “Compañía de Espectáculos Ibéricos” y produciendo, evidentemente, medios de comunicación y fanzines propios que ya hemos mencionado. “La Cochu” desapareció en 1978 definitivamente para dejar paso a nuevos estilos como el punk o la movida.

Aunque podemos decir que debido al potencial que tenía una ciudad como Madrid, el movimiento *underground* se extendió allí con fuerza, no fue el único lugar del país además de Barcelona. Podemos afirmar que bastantes ciudades de tamaño medio-grande se acabaron expandiendo las ideas contraculturales. Así, Sevilla (que, como ya hemos comentado, fue la puerta de entrada de la contracultura en nuestro país), Zaragoza o Gijón fueron interesantes focos de dinamismo contracultural, aunque es indudable que donde más fuerza cobró el *underground*, además de en Barcelona, fue en las ciudades importantes del Levante, como Tarragona, Valencia o las Islas Baleares. El cómic en la capital del Turia se desarrolló de tal forma que se creó la llamada “nueva escuela valenciana”, a través de la cual aparecieron interesantes autores que, empezando

⁶⁰ Es ilustrativo de ello la foto tomada en 1978 alcalde de Madrid, Tierno Galván al lado de la musa del destape, Susana Estrada en la entrega de premios del diario *Pueblo*, llevando ella un pecho al descubierto.

en la prensa marginal, se hicieron profesionales en la década de los 80. *El Gat Pelat*, publicado en 1976 con el subtítulo de “Tebeu independent a la ciutat de València” fue uno de los primeros cómix editados en esta ciudad bajo el equipo de artistas pertenecientes a “Gat Pelat”, donde dibujaban Vicente Izquierdo “Capi”, José Mas y Manel Gimeno. Este fanzine constó de cuatro números en los que se mezclaban la crítica social a través de la sátira (con claras influencias de *El Papi* y *El jueves*) entre los que cabe destacar el último número subtulado *Falles 2178* donde los autores nos hablaban de unas fallas en la futurista ciudad de Valencia de 2178 a través de la historieta “Falles Wars”. Previamente, el valenciano Mariscal, aunque afincado en Barcelona y dentro del círculo de los autores de “El Rrollo”, había hecho en 1975 el fanzine *A Valènciaa* que destacaba por sus atolondrados dibujos en los que el sentido valenciano de la fiesta era más que palpable. En este fanzine, al igual que en *El Gat Pelat*, los autores utilizaban las señas de identidad valencianas para hacer humor y sátira de ellos; por supuesto, las fallas daban mucho juego, pero también los aspectos más folklóricos e intocables de la bienentendida sociedad valenciana, como el Micalet, la *masclètà* o la paella. Sin embargo, huyendo de la característica estética feísta de los *underground*, sus historietas rebosaban imágenes alegres y con un pretendido tono ingenuo que las hacía parecer *falleras*, es decir, llenas de color, vida y fiesta. Además, la producción de cómix en tierras valencianas fue extensa y prolífica, y entre los nombres más notorios debemos citar *Tebeito fino*, *Els Tebeus del Cingle* (creados por Ignacio Errando, el hermano de Mariscal) *La dolçaina*, *Casablanca...* todos ellos realizados entre 1974 y 1978 aproximadamente. La producción y calidad de las historietas *underground* valencianas cristalizó en la creación de un movimiento ya citado, la “nueva escuela valenciana” que, a diferencia de otros “crearon unas obras de fácil lectura, elaborados guiones, intencionados textos y desarrollada factura técnica que dejaron huella en la estética de los años 80, creando una escuela y un estilo que fue imitado por dibujantes de otros rincones del país⁶¹”. Lo que proponían con novedad los valencianos era el sentido de fiesta del cómix, con temáticas que sobresalían de las tópicas drogas o sexo para interpretar una identidad mediterránea ligada a la cultura popular, en estrecha relación con el cine que posteriormente propondría Carles Mira.

⁶¹ *Íbid*, p. 278.

2. STAR Y AJOBLANCO: LA CONTRACULTURA EN SU ETAPA MÁS MADURA



Como hemos demostrado, la producción de cómic en el país fue de una importancia considerable tanto en cantidad como en calidad. Ya hemos mencionado que los primeros cómic fueron de naturaleza marginal, pero la calidad narrativa de las historietas que los autores proponían resultaron tan certeras y necesarias para estratos bastante amplios de la sociedad que, casi sin comerlo ni beberlo, estos autores devinieron cronistas de su época por lo que se acabaron profesionalizando y sus trabajos dejaron de ser marginales para alcanzar una difusión considerable.

Aprovechando el momento de expansión así como la calidad del cómic en nuestro país, surgieron dos interesantes revistas en 1974 con la intención de acercar la contracultura a cuanta más gente mejor. De este modo, partiendo de los circuitos marginales, el movimiento *underground* se acercaría a cualquier persona que viviera lejos de ciudades grandes y dinámicas como Barcelona, Madrid o Valencia. La primera de ellas fue *Star*, fundada como hemos dicho en 1974 en la ciudad de Barcelona por Juan José Fernández Ribera, “Juanjo”, y Francisco Javier Ballester García, “Montesol”. La publicación, que duró hasta 1980 y fue distribuida por Producciones Editoriales (propiedad del padre de Juanjo Fernández) se concibió como una herramienta de difusión masiva de cómic con la intención de mostrar al público español a los padres de las historietas *underground* (en su mayoría norteamericanos como Robert Crumb, Gilbert Shelton o Clay Wilson) pero también para dar cabida a los jóvenes dibujantes noveles. Todo ello sabiendo lo complicado que podía llegar a ser llevar una publicación adelante en un contexto sociopolítico represivo en el que se sumaba, además, la falta de dinero. Sin embargo, las ganas de provocar y de mostrar una realidad diferente de la que el régimen franquista proponía eran demasiado grandes como para perder la ocasión de hacerlo:

“No vamos a llenar ningún vacío. Pero sí embellecerlo un poco. Festonear el hueco con rosas y espinos, que pinchen tanto como nos permitan, que va a ser poco. Quizá de tan ramos harán solo cosquillas, que tampoco está mal (...). Hay mucha gente que dibuja historietas maravillosas y terribles, sensuales y graciosas, y no podía publicarlas. Creemos que hay también mucha gente esperando esas historietas. Y no

vamos a estar siempre leyendo en francés o en esperanto los cómix de tantos buenos dibujantes españoles huidos de la censura o ávidos de divisas...⁶²”.

Sin embargo, y aunque los cómix fueron su indudable piedra angular, pronto la publicación amplió su contenido a cualquier temática de talante contracultural creando diferentes secciones como por ejemplo “Mosik” para hablar de los grupos de música cercanos al rock progresivo y psicodélico; “Pop films” para hablar de las principales películas de cine marginal; o la interesantísima “Los padres del cordero”, en la que los redactores adquirirían la función pedagógica de explicar al público español quiénes eran los padres de la contracultura, introduciendo de esta manera los nombres de Ginsberg, Kerouak o Thompson entre tantos otros, en las mentes de los jóvenes del país. La revista pasó más o menos inadvertida en sus primeros números hasta que, a raíz de la publicación de la portada del número 6 en la que se veía a Hitler en actitud hogareña con Eva Braun⁶³, se armó un buen escándalo que acabó con una apertura de expediente a la publicación y una multa de 100.000 pesetas. Aunque, evidentemente, fue una dura sanción sobre todo a nivel económico, lo cierto es que este hecho hizo que la publicación ganara popularidad rápidamente; además, las atrevidas portadas se convirtieron en características de esta publicación, y por ello el tira y afloja con las autoridades fue continuo; ya había sido secuestrada debido al contenido del número 13, dedicado al Gato Fritz de Robert Crumb, y esto se repetiría en bastantes ocasiones. De hecho, en 1975 la revista cerró temporalmente debido a las cuantiosas multas imposibles de pagar y a otro expediente que les impedía publicar en un año. Afortunadamente, un año después *Star* volvió a los quioscos, y con momentos buenos y no tan buenos se mantuvo, primero quincenalmente y después mensualmente hasta 1980. Además de la publicación de cómix, apostando en todo momento por la estética feísta o “línea chungu”⁶⁴, el equipo de *Star* entendió que para difundir la contracultura y llamarse a sí mismo “producto cultural”, debían hacer un esfuerzo intelectual por teorizar sobre el mundo del cómix. De ello se encargó sobre todo Luís Vigil, quien también señaló las relaciones de los cómix con las temáticas sociales que en ese

⁶² Albert Estival: “Prólogo”, *Star*, nº 1, Julio de 1974, p.2.

⁶³ Ver imagen 2 del Anexo.

⁶⁴ En contraposición con la llamada “línea clara” característica del comic belga, la “línea chungu” se caracterizaba por una estética grotesca y feísta y con un humor negro, sarcástico y sucio.

momento preocupaban a los jóvenes, proponiendo un sentido ético del cómic, sin renunciar, por supuesto, a su “línea chungá” y atacando los valores de la sociedad franquista, así como a sus tabús y miserias. Hay que destacar, como analizaría Vigil, que aunque los cómic estaban necesariamente politizados, no hacían propaganda política y, como hemos comentado en el epígrafe anterior, en la mayoría de ocasiones estaban frontalmente enfrentados a la izquierda tradicional de partido; de ahí podemos afirmar el talante ácrata de todos los que pertenecían al mundo *underground*, siendo el antiautoritarismo el pilar básico en el que sustentaban su existencia. Dentro del necesario recorrido teórico y pedagógico que esta publicación debía emprender, es muy interesante hablar de “Star books”, una colección de libros que los integrantes de la revista se dedicaban a traducir del inglés (normalmente) ya que se trataban de las obras de los “padres” de la contracultura. Así, *Aullido* de Ginsberg o *En la carretera* de Kerouak llegaron a las casas de los españoles. Pero no solo los integrantes de la generación Beat, sino también periodistas del llamado “nuevo periodismo” como Hunter S. Thompson y su *Miedo y asco en Las Vegas* o algunos tan inclasificables como William S. Burroughs y su obra magna sobre las drogas psicodélicas, *El almuerzo desnudo*.

Además, al ser *Star* la primera revista contracultural del país que además apostaba por los jóvenes dibujantes, no sólo publicaron los artistas consagrados como Montesol, Ceesepe, Nazario o Pepicheck, sino que algunos que se iniciaron en las páginas de *Star* como autores amateur luego triunfaron en el mundo del cómic; tal es el caso de Carlos Romeu (uno de los fundadores de *El Jueves*), contribuyendo a hacer de *Star* una revista contracultural de gran calidad y proyección. De hecho, como afirma Juanjo Fernández con motivo de la publicación del libro *Star. La contracultura de los 70*, (que por otra parte evidencia el actual interés renovado por la transición *underground*) la tirada de la revista llegó a ser de 25.000 ejemplares, los cuales llegaban a un total de 100.000 personas⁶⁵, ayudando a expandir la filosofía que el mismo fundador define como “contra todo y contra todos”. Es, de hecho, en un artículo titulado así (en el número 26 de la revista), cuando se empieza a apreciar el cambio de mentalidad que se expone con

⁶⁵ Fecha de consulta: 8 de Septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.lasanta.org/2008-01/2008-01-star.htm>.

motivo del tercer aniversario de la publicación. Si en un inicio los integrantes de *Star* querían “hacer cosquillas” presentando la publicación como una fiesta con mucho humor (por muy negro que fuera) y como una forma de reírse de un pasado muy oscuro y un presente gris, en el artículo “Contra todo y contra todos”, la actitud vital de risa y fiesta empezaba a desaparecer, auspiciada, eso sí, por las interminables multas, secuestros y expedientes que la publicación arrastraba y por una Transición política que no daba la talla.

“El *Star* a cambiado ya no es el mismo de hace dos años, se a marchado la ilusión para dejar paso a la frustración de no poder publicar lo que se desea, se toca con los pies en el suelo, ya no hay utopías. (...) El país se politiza y las revistas progres se apuntan, menos nosotros que vamos acumulando desengaños, ironía y desprecio hacia las gentes que manipulan a las masas para sus fines políticos y comerciales. Porque no queremos caer en la fácil tentación de pensar que si las cosas cambian no vamos a tener problemas, pues cuanta más libertad haya, más escupiremos sobre la falsedad y manipulación de la libertad que disfruta el individuo de nuestro tiempo⁶⁶”.

El desengaño del que hablan los autores de este artículo es el que empezaba a darse de forma general en la mayoría de personas vinculadas con el movimiento *underground*. De hecho, ese mismo año, la otra gran revista contracultural del país, *Ajoblanco*, analizaba “la muerte de la contracultura⁶⁷” en el mismo año en que desaparecía PREMAMA en Madrid, como ejemplo de que los buenos años de la contracultura estaban llegando a su fin. Tanto Luís Racionero (quien formó parte del equipo de *Ajoblanco*) como Pau Ribas (el músico catalán muy vinculado al movimiento hippie que actuó en el mítico Canet Rock de 1975), coinciden al apuntar que fue a partir de este año, 1977, cuando se *volvió* a hacer Política (entendida ésta como una política de élites y partido que dejaba fuera a todo un movimiento de base) una vez pasadas las primeras elecciones democráticas. Si durante los cinco años anteriores aproximadamente y a pesar de los evidentes casos de represión, lo cierto es que las autoridades dejaron a los jóvenes ir más o menos a su aire, en el momento en que se volvió a hacer política de partido, las autoridades ahora ya completamente definidas (con el gran triunfo de la UCD), intentaron o acabar con el movimiento *underground* o adaptarlo y con ello neutralizarlo. Así, como hemos dicho, la revista *Star* dio un notable

⁶⁶ Redacción: “Contra todo y contra todos”, *Star*, nº 26, año 1977, p.4.

⁶⁷ Redacción: “¿La muerte de la contracultura?”, *Ajoblanco*, nº 18, Enero de 1977. (Ver imagen 3 del Anexo).

giro en su mentalidad que, alejándose de la ingenuidad *hippie* de los sesenta, acabó por adoptar posturas más desencantadas y autodestructivas propias del punk. De la defensa de las drogas psicodélicas pasó a hablar de la heroína, aunque como confiesan Montesol y Racionero, aún no sabían lo dañina que esta era. De la transformación radical de la sociedad se pasó al individualismo absoluto en el que lo único que se buscaba era sobrevivir. Como apunta el último párrafo del manifiesto, ahora los *underground* estaban “Contra todo y contra todos”:

“Por eso podemos decir que *Star* ya no es para la gente que piensa en que las cosas cambiarán, en la gente que aún conserva las ilusiones & utopías, en la gente que cree en otra gente. Creemos sinceramente que después de tres años *Star* es para el individuo que ya no le queda nada, solamente un vacío en su interior. Que por supuesto *Star* no va a llenar pues nosotros estamos también vacíos⁶⁸”.

Sin embargo este mensaje bastante derrotista no enturbió la calidad de los contenidos de la revista que, en esta segunda etapa, modernizó tanto su diseño como sus contenidos. En ella se reproducía el mejor cómic del momento, con más predominancia de las historietas extranjeras y con las portadas coloridas y provocadoras que se convirtieron, sin duda alguna, en características de la publicación. Aunque también es cierto que los años pasaron para todos y como dice Dopico “la cultura vigente trataba de asimilar el fenómeno del cómic *underground* del mismo modo que hacía con otras contradicciones surgidas en su seno, y poco a poco, la paulatina domesticación y desencanto de la contracultura española dio lugar a la oficialización del cómic *underground*⁶⁹”. Además la plana mayor de los dibujantes españoles, como Nazario o Pepichek habían dejado de publicar en ella y cada vez presentaba historietas con contenidos más mansos que no eran los que una revista del carácter de la *Star* había propuesto inicialmente. Así, en 1980, el número 57 aparecía con un texto de despedida:

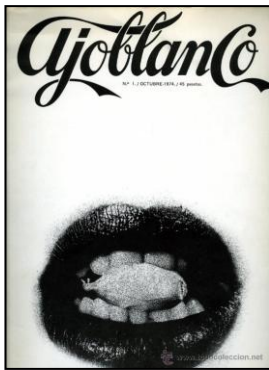
“La década de los 80 se merece una revista de los 80. Así como en los 70 nació el inicial STAR, ahora quisiéramos engendrar otro nuevo, más de acuerdo con la evolución que hemos sufrido nosotros mismos, con el cambio experimentado por nuestro entorno: centrales nucleares, bombas de neutrones, una III guerra mundial (...). Se acabó el ritual de la fumada colectiva, para dar paso a la individualización del alcohol o del pico. Todo cambia y no se puede vivir de reminiscencias pasadas. Los listos nos entenderán, nuestra intención es hacer un STAR con un formato mayor,

⁶⁸ Redacción: “Contra todo y contra todos”, *Star*, nº 26, año 1977, p.4.

⁶⁹ Pablo Dopico, *El cómic underground...* p. 296.

repleto de entrevistas, reportajes y muchas muchas fotos (¡ah, la cultura de la imagen!) (...) Pero de momento nuestro proyecto tendrá que ser pospuesto hasta noviembre: nuestras arcas están vacías y nada parece indicar un cambio radical al respecto (...)”⁷⁰”.

Aunque en este mismo texto y en la contraportada del último número⁷¹ aseguraban los redactores que *Star* volvería, la única revista que le dio continuidad fue *Bésame mucho*, la cual se consideró hija de *Star* (ya que el director era Juanjo Fernández y también era editada por Producciones Editoriales) que vivió desde 1979 hasta 1982 eclipsada irremediabilmente por *El Víbora* (revista de la que hablaremos en el siguiente epígrafe). Cabe decir, eso sí, que sirvió de cantera para la ya citada “nueva escuela valenciana” y como en las demás revistas destinadas al cómic del momento, publicaron en ella los autores más consolidados del panorama español.



Con un recorrido paralelo a la *Star* debemos hablar de *Ajoblanco*, la otra gran revista contracultural por antonomasia del país. Si bien la primera, como hemos demostrado se centró sobre todo en la publicación de las viñetas con una marcada “línea chungu”, debemos entender *Ajoblanco* como una publicación más teórica en la que, evidentemente, se publicaban cómic aunque con una frecuencia menor en beneficio de un planteamiento más sólido y teórico de las temáticas que en ese momento interesaban a la juventud contracultural (temas como el ecologismo o el feminismo, por ejemplo, eran recurrentes en la publicación).

“En 1974 nació *Ajoblanco*, una de las primeras revistas españolas dedicadas a la literatura marginal. Todo comenzó en 1973, cuando un grupo de jóvenes poetas se reunió en el restaurante Puxet para crear una revista distinta, fuera de los cauces universitarios. A pesar de los problemas y dificultades económicas iniciales, estos locos visionarios no cejaron en su empeño de abrir una ventana por donde deslizarse hacia formas de vida diferentes(...). Sin apenas dinero, pero con mucha imaginación, crearon una tribuna desde la que pretendían ofrecer una cultura alternativa, con la idea de hacer una prensa lo más independiente posible, sin publicidad ni partidos políticos entre medias”⁷²”.

⁷⁰ Redacción: “Edito”, *Star*, nº 57, año 1980, p. 4.

⁷¹ Ver imagen 4 del Anexo.

⁷² Pablo Dopico: *El cómic underground...* p. 111.

Los fundadores de la revista, nacida en Barcelona, fueron Pepe Ribas y Ramon Barnils y en plantilla se encontraban periodistas tan interesantes como Luís Racionero, Toni Puig, Ana Castellar o Quim Monzó entre muchos otros. La publicación que en un primer momento, debido a su contenido ciertamente elitista, pasó bastante inadvertida, llegó a tener una tirada de 150.000 ejemplares en 1978⁷³ debido a la adaptación de sus contenidos de gran calidad a un público bastante masivo. Con *Ajoblanco*, lo que pretendían sus integrantes era crear una cultura nueva, una contracultura ligada al goce de los sentidos y al disfrute del momento; además, la publicación tenía un marcadísimo acento libertario, en sintonía con las ideas de la mayoría de los jóvenes contraculturales. De hecho, *Ajoblanco* estuvo en las Jornadas Libertarias Internacionales de 1977, celebradas en Barcelona, editando junto a la CNT el diario que se distribuyó durante los días que duraron las jornadas, *Barcelona libertaria*; además el número 24 de *Ajoblanco* estuvo en buena parte dedicado a dicho acto y también se hizo un monográfico de estos días. No solo se respiraba una evidente tendencia ácrata y antiautoritaria en las páginas de la revista; la calidad heterodoxa de muchos de sus integrantes hacía que dieran voz a movimientos surgidos, sobre todo, a raíz de Mayo del '68. Por ejemplo, el análisis al situacionismo de Debord, brevemente introducido en el capítulo anterior, tenía un peso importante en la publicación. Así pues, *Ajoblanco* fue convirtiéndose, poco a poco, en una publicación con tanto peso que sus integrantes se llegaron a plantear hacer la revista semanal en vez de mensual. Además, superaron los altercados que tuvieron con las autoridades debido a sus contenidos (por ejemplo, en 1975 estuvo cuatro meses secuestrada) aportando a sus lectores la nueva cultura de la que se hablaba en países como los EEUU o Francia y haciendo de esta, una publicación fresca, culta, atrevida y de enorme calidad, en suma.

“Abordar temas como la cultura, y la soñada democracia; el cambio político, las drogas y la música de Jaume Sisa; recordar el Mayo del 68, al Che Guevara y el manifiesto libertario de John Sinclair; la huelga de maestros y la nueva izquierda de Jerry Rubin; el regreso de la CNT, el anarquismo según Noam Chomsky, la ecología alternativa y el ‘Living Theatre’, ecología y anarquismo, los Rolling Stones, Passolini, la delincuencia, la pornografía; guías alternativas de ciudades europeas, el movimiento obrero y las enfermedades venéreas; Bakunin, poder y alienación, guía freak de Asia y el festival más cachondo de España, el segundo Canet Rock...”⁷⁴

⁷³ *Íbid.*

⁷⁴ *Íbid.*, p. 155.

Ajoblanco, era, en suma un cajón de sastre donde absolutamente todo cabía y donde se analizaba cualquier contenido con una actitud satírica y mordaz y, por ello, en más de una ocasión tuvieron problemas con las autoridades. Quizás el ejemplo más sonado fue el que se dio en marzo de 1976, cuando la revista dedicó un dossier con un punto de vista pagano sobre las fallas valencianas. Como cuenta Pepe Ribas en su autobiografía, todo empezó cuando visitó Valencia y en el bar del Carmen, Capsa 13 (punto de encuentro de los malditos y marginados valencianos de los que hablaremos a continuación), le explicaron por primera vez el sentido pagano de las fallas: “¿Qué son las fallas? La risa, el erotismo, lo sagrado, el fuego, la locura, la revolución: un arte sin religión ni teólogos que se quema porque sí”(…) ‘En las fallas crear es morir, amar es arder. El pueblo llano se abandona al erotismo público y subvierte cualquier poder. Valencia, por encima de los fascismos y represiones, es un pueblo dionisiaco y muy mediterráneo’⁷⁵”. En el dossier participaron periodistas valencianos con bastante proyección pública como Amadeu Fabregat, quien escribió la crítica de una película que otro valenciano, Lluís Fernández (quien a su vez era el propietario del Capsa 13) había rodado, *La fallera mecánica*, y de la que hablaremos en el siguiente epígrafe. Fabregat también escribió un artículo muy incendiario titulado “Presentació de la falla” y firmado como “Visanteta la Traca” donde exponía sin tapujos los orígenes paganos de las fallas, las cuales, según él habían sido entregadas a la rancia Junta Central Fallera, organismo que se había encargado de neutralizar la explosiva energía que eran las fallas por una fiesta puramente folklórica y mansa:

“Lo que debiera ser locura, orgía, desenfreno, esperma, mierda, pasote y ábrete de piernas corazón, se ha convertido en una estructura domesticada, controlada, manipulada y atada (y bien atada, que dijo no sé quién) que es la Junta Central Fallera (...). Las fallas perderán esos buenos modales que ni siquiera llegan a burgueses y que la Junta (Central y Fallera) ha fomentado a través de los años y años de escolarización fatídica. Las fallas volverán a ser la Fiesta Crítica, Caótica, Cínica, Satírica, Genialítica, Divinítica, que marca su futuro. Un carnaval con fuego, una invitación a la calle, una semana de desinhibición y desguace para los marginados, la gente de la huerta, los obreros portuarios, las mariquitas impenitentes, las p-t-s sin arrepentimiento, los intelectuales a la lila, las tías marías que harán un alto en el camino para oír el serial de las cuatro, las izquierdas que se aburren pensando lo aburrido que será mandar cuando ellas manden, los niños que no entienden los

⁷⁵ José Ribas: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007, p. 396.

letreritos porque están en mozárabe, las derechas que volverán por unos días del carajo (donde se habían ido) para certificar su derrota...⁷⁶”.

Ribas explica en su libro *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, cómo a los pocos días de publicar el dossier fallero, llegaron unas cartas extrañas a la redacción de la revista en las que se comparaba la “gustosa paella valenciana enfrentada a la butifarra catalana elaborada con carne putrefacta”⁷⁷ y a la *Txeperudeta* (la patrona de Valencia) con la virgen de Montserrat a quien la calificaban de “buscona de raza negra”. Aunque, como afirma el periodista, en un primer momento estas delirantes cartas les provocaron risa, no sabían que al herir y tocar uno de los símbolos que caracterizaban al búnker-barraqueta y a toda la sociedad de derechas valenciana en general, habían hecho que este sector de la población (con enorme capacidad de movilización así como con cierta influencia en las altas esferas políticas de la ciudad del Turia) se enfureciera salvajemente con *Ajoblanco*. El enfado era mayúsculo ya que la revista se editaba en Barcelona, y con una mayoría de redactores catalanes. Esto disgustaba aún más a los valencianos ofendidos, quienes, en plena Batalla de Valencia, se caracterizaban por un odio cerril hacia Cataluña, a quienes consideraban enemiga y con intenciones imperialistas respecto al País Valenciano (aunque quienes escribieron los atrevidos artículos sobre las fallas eran valencianos). Como se ha comentado, lo que en un primer momento causó risa entre los integrantes de la revista, pronto tomó unas dimensiones imposibles de imaginar:

“Había estallado el escándalo. Un valenciano residente en Barcelona, Felipe Vilarroya Mateo, había remitido al teniente de alcalde y presidente de la Junta Central Fallera, Ramón Pascual Lainosa, un ejemplar de *Ajoblanco*. Lo leyó y, tras comprobar que la revista se editaba en Barcelona, debió pensar: ‘Son catalanes. Ésta es la mía’, y se la pasó al alcalde. A todo meter hicieron gestiones ante el fiscal de la Audiencia de Barcelona para que pusiera la revista en manos del Tribunal de Orden Público. También enviaron una carta a todas las comisiones falleras, descontextualizando oportunamente el contenido del dossier y remarcando su origen. Las instituciones, en manos de anticatalanistas furibundos, el diario *Las Provincias*, la *Hoja del Lunes* y Radio Valencia alentaron la indignación del mundo fallero y de los valencianos”⁷⁸.

⁷⁶ Visanteta la Traca: “Presentació de la falla”, *Ajoblanco*, nº 10, Marzo de 1976, p. 10.

⁷⁷ *Íbid*, p. 502.

⁷⁸ José Ribas: *Los 70 a destajo...* p. 508.

En *Las Provincias* además, se inauguró un apartado que duró un mes titulado “Reacción popular contra *Ajoblanco*”, donde todo el mundo podía escribir para pedir acciones legales contra la revista. Además, y como hemos comentado, en plena Batalla de Valencia, donde el conflicto identitario estaba servido, la derecha valenciana y según Pepe Ribas, una parte de la izquierda moderada, aprovechaban cualquier excusa para salir a la calle y hacer ruido; lo mismo ocurría con los diarios con más tirada en Valencia (*Las Provincias* y *Levante*), los cuales estaban absolutamente posicionados en la línea ideológica más cercana al bunker-barraqueta y aprovechaban cualquier mención a cualquier símbolo valenciano para maximizarlo de forma demagógica (de hecho, estos dos diarios impulsaron la misma campaña de descrédito hacia Carles Mira antes incluso de estrenar su primer largometraje, como analizaremos en el siguiente capítulo).

“Sin comerlo ni beberlo, un trabajo que habían leído mil quinientos valencianos, escrito por valencianos en un tono sarcástico- satírico, movilizó a más de quinientos mil, que nunca conocieron el contenido exacto, sólo frases sacadas de contexto (...) escrito por el valencianísimo Amadeu Fabregat, un periodista que llegaría a ser el director de la televisión autonómica valenciana tanto con el PSOE como con el PP⁷⁹”.

En el editorial del diario *Levante*, escribieron la dirección exacta de la oficina de *Ajoblanco*, cosa que propició que durante dos meses recibieran amenazas de bomba casi a diario. Además, desde la Junta Central Fallera, en un primer momento se habló de organizar autobuses para ir a protestar *in situ* delante de la redacción, aunque por fortuna, finalmente no se hizo. Sí que se vio resentida la revista en su tirada ya que diversos municipios valencianos se negaron a venderla. Además, el consejo de ministros impuso la suspensión de la revista durante cuatro meses y una multa de 250.000 pesetas. Cabe decir, que al igual que pasó con *Star*, la polémica fue finalmente una dosis de publicidad gratuita que benefició a la revista ya que, de 10.000 ejemplares que tiraban antes del dossier, cuando volvieron de sus “vacaciones forzosas” de Menorca, donde se habían refugiado debido a las amenazas de los blaveros, acabaron tirando 120.000 apenas un año después. Aun así, este episodio sirvió para distancias aún más a los contraculturales de *Ajoblanco* de la izquierda tradicional ya que, cuando sucedían todas las amenazas, Ribas buscó la solidaridad de intelectuales como Camilo José Cela o Joan Fuster sin resultado. También, la prensa catalana, tildando a la publicación de

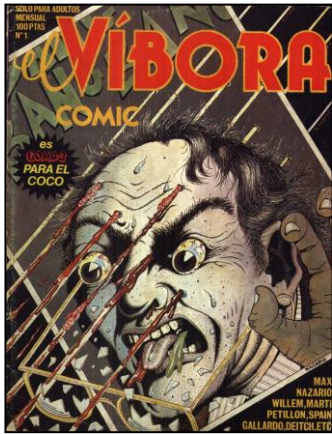
⁷⁹ *Ibid*, p. 509.

anticatalana (por escribir en castellano mayormente) se interesó poco por su situación, cosa que fascinó a la plantilla de *Ajoblanco*, pues era precisamente, su origen catalán lo que encendía la ira de los blaveros.

Con otros episodios de tensión con las autoridades y la izquierda más ortodoxa, lo cierto es que *Ajoblanco*, en 1977 vivió su mejor año, madurando la revista y tratando de forma abierta el feminismo, la antipsiquiatría o el ecologismo. Temas, para ellos muy interesantes y que les diferenciaban de los *viejos* antifranquistas (como hemos expuesto en el primer capítulo). Además, tenían una sección que consistía en un tablón de anuncios donde todo el mundo podía escribir para ponerse en contacto con otras personas con las que podían compartir las mismas inquietudes y aspiraciones (por ejemplo, la mayoría de anuncios eran de personas buscando u ofreciendo vivir en comunas). *Ajoblanco* terminó su primera etapa en 1980 (coincidiendo con *Star*) debido a que poco a poco empezaron a surgir contradicciones internas que no pudieron arreglarse (sobre todo, la faceta libertaria de Ribas chocaba con otros redactores que se identificaban más con el comunismo y el catalanismo) hasta el punto que Ribas, quien además quería establecer una sede de la revista en Madrid, acabó marchándose del proyecto en 1979, cosa que provocó que muchos de los grandes colaboradores se marcharan y con ello, la línea editorial de la publicación se desdibujó hasta que, en 1980, se decidió clausurar la revista. *Ajoblanco* tuvo una segunda época, de 1987 a 1999, en la cual no profundizaremos, que se caracterizó por ser extremadamente crítica con el gobierno del PSOE y con el de CIU en Cataluña. Siendo una revista muy madura con un diseño más sobrio que la de la primera etapa pero continuando con su punto de vista ácrata recuperó el espíritu de los primeros años de *Ajoblanco*, sin embargo, la publicación no llegó al nuevo milenio ya que, cuando iban a retirarla en formato papel, anunciaron que llegaría a través de internet, cosa que nunca se cumplió.

3. EL VÍBORA O LA METÁFORA DEL (ANTI) DESENCANTO

Como hemos visto, las dos revistas anteriormente examinadas tienen caminos paralelos en prácticamente todas sus facetas (se fundaron y terminaron en los mismos años, fueron el buque insignia de la contracultura española, tuvieron problemas con las autoridades, defendían una visión ácrata y con un marcado sentido de la fiesta de la



vida...). Incluso fue en los mismos años, fruto evidente del contexto en el que vivían, cuando empezaron a surgir sus primeras crisis y desencantos. Ya hemos dicho que el artículo “Contra todo y contra todos”, umbral del desencanto de *Star*, coincidió con el artículo de *Ajoblanco*, “La muerte de la contracultura”, evidenciando un cambio de paradigma a la hora de entender la realidad y el presente. Este cambio de mirada lo recogió de manera excelente *El Víbora*, publicación nacida en Barcelona a finales de 1979 de manos de Josep Maria Berenguer, la cual llegó a convertirse entre 1982 y 1983 en la revista más vendida del país, con unas ventas mensuales que llegaban a los 50.000 ejemplares⁸⁰. La publicación recogió a los integrantes de “El Rollo” y a otros que se habían labrado un nombre propio en el mundo del cómic y fue allí donde siguieron dibujando, para gratificación del público joven que, sin *Star*, no encontraba una publicación que satisficiera sus necesidades. Así, *El Víbora*, rescató a los grandes dibujantes españoles dándoles rienda suelta para expresar cómo y cuánto quisieran, quienes “caminando por el lado más oscuro de la marginalidad, supieron evolucionar hacia unas posturas adultas que admitían la experimentación gráfica y narrativa en sus viñetas, descubriendo una nueva forma de entender los tebeos⁸¹”. *El Víbora* se caracterizó por unas historietas que aglutinaban la calidad innata de los integrantes de “El Rollo” con una línea chungueta que abría paso al sarcasmo, la ironía y el humor negro con la madurez de unos dibujantes que sabían que los tiempos estaban cambiando y así pretendían plasmarlo en sus historias.

“Marcada por su carácter alternativo, transgresor y provocador, su militancia y voluntarismo, con el sello de ‘solo para adultos’ por bandera, la revista se convirtió en un soporte sólido y rentable para toda una generación de dibujantes españoles que, con sus obras, llegaron a todas las capas culturales de la sociedad, transgrediendo sus tabúes, denunciando sus frustraciones y realizando una crónica social diferente a la oficial, centrada en la picaresca y en un costumbrismo marginal que también parodiaban, reflejando como nadie el lado más salvaje y canalla de la España democrática. En general, su temática insistía en el triángulo contracultural formado por el sexo, las drogas y la violencia, sin olvidarse de la música rock, que en muchas ocasiones adquirió un tono marcadamente explícito y radical, situándose en la frontera de la pornografía visual y verbal⁸²”.

⁸⁰ Pablo Dopico: *El cómic underground...* p. 333.

⁸¹ *Ibid*, p. 318.

⁸² *Ibid*, p. 320.

En la revista participaron, como hemos comentado, los mejores a nivel español como Nazario (de hecho, la ilustración del primer número es de él), Montesol, Max o Martí pero incorporando también artistas de renombre internacional, llegando a dibujar en ella los padres del cómic en EEUU, (Robert Crumb o Art Spiegelman entre otros), pero también europeos o incluso el japonés Yoshihiro Tatsumi, evidenciando un marcado interés por innovar y mostrar las nuevas tendencias vinieran de dónde viniesen. Se trataba de hacer cómic y de hacerlos bien: metiendo el dedo en la llaga y adaptándose a los nuevos tiempos, sabiendo que las grandes pretensiones de cambio que antaño les habían caracterizado ya no existían (o se habían alejado en demasía). Que los personajes que cobraban vida en estas páginas eran antihéroes absurdos, perdedores y desarraigados. Que había habido un gran cambio con la muerte del dictador para que finalmente todo siguiera igual de atado, y que, ante esa realidad desquiciante, solo quedaba la risa:

“Lo único seguro es que somos lo suficientemente incoherentes como para resultar divertidos. No tenemos ideología, no tenemos moral, no tenemos nada más que ganas de dibujar un tebeo para ti, que a nosotros nos enrolle. (...) En general, supervivientes (perdonad por la insistencia, pero es que ya somos mayorcitos y estamos todos contentos de haber podido sobrevivir hasta ahora, rodeados de tanto peligro y enemigo suelto u organizado como anda por ahí) de aquellos *underground* tan lumpen que editaban sus historias en papel de envolver. Ahora ya nos ves, tenemos una bonita portada, nos codeamos con los mejores y más famosos artistas del extranjero y estamos dispuestos a triunfar de una puta vez.(...) Nosotros no vamos a ninguna parte (...). Por eso, si tienes prisa, si aún te quedan fe e ideales, no nos acompañes; pero si tienes claro que esto es una mierda y que lo único que queda es reírse hasta ponerles nerviosos, aquí nos tienes, tuyos para siempre⁸³”.

La revista que trataba temas marginales desde un punto de vista bastante radical, se convirtió, paradójicamente, en un medio masivo sobre todo a partir del golpe de Estado de Tejero en 1981, ante el que *El Víbora* adquirió una crítica radical, a diferencia de los grandes medios de comunicación, quienes trataban el tema de manera muy cauta. Esta valentía les otorgó una popularidad enorme que hizo que amplios estratos de la sociedad empezaran a leer la revista contribuyendo a reforzar la visión de *El Víbora* como un símbolo de modernidad. Si bien durante buena parte de los 80, *El Víbora* fue la gran revista de cómic del país lo cierto es que poco a poco, la plana mayor de dibujantes fue

⁸³ Redacción: “Editorial”, *El Víbora*, nº 1, Diciembre de 1979, p. 2.

retirándose de la historieta *underground* hacia trabajos más rentables. Así, es cierto que durante los 90 y en medio de una crisis que afectaría a bastantes publicaciones, *El Víbora* siguió publicándose con una tirada interesante ya que supo encontrar nuevos dibujantes que daban la talla. Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo, las ventas habían caído hasta los 6.000 ejemplares, lo que no resultaba rentable. Finalmente, en 2005 la publicación llegó a su fin. *El Víbora*, sin embargo, ha sido la revista amparada dentro de la cultura *underground* más longeva del país sólo superada por *El Jueves*, la cual supo identificarse con el (anti)desencanto de un sector de la población que había cambiado las largas melenas y las drogas psicodélicas por las crestas y las drogas duras y había aceptado con resignación la resolución de la Transición Española ante la que solo podían reír y reír con una risa grotesca, ácida y satírica.

4. EL CINE DEL SUBSUELO. PRINCIPALES FILMS DE LA ÉPOCA

Paralelamente al fenómeno del cómic y de la prensa *underground*, el cine vivía interesantes cambios y manifestaciones recogidas, en buena parte, de nuevas corrientes a nivel internacional. Así, entre los años 60 y 70 surgió el fenómeno del cine experimental, de vanguardia y marginal que, con evidentes problemas debido a la censura, alumbró interesantes propuestas que resultaron enormemente transgresoras. Como expone Manuel Trenzado, el cine marginal era

“Todas aquellas variopintas iniciativas –sobre todo de producción- que de forma inconexa y desorganizada se situaban en los márgenes de control cinematográfico estatal. Este cine marginal o independiente de finales de los sesenta se caracterizaba por ser producciones propias baratas en Super 8 ó 16 mm., que no se presentaban a la censura y que se proyectaban en clandestinidad. Las posturas políticas solían ser comprometidas en consonancia con su autoasumida marginalidad⁸⁴”.

Podemos decir que el cine no comercial, en el que evidentemente se encontraba el cine marginal, alternativo o *underground* tenía dos vertientes, en ocasiones claramente diferenciadas y en otras, complementarias: por un lado el cine militante (un cine claramente político vinculado a ideas y/o grupos de extrema izquierda con pretensiones revolucionarias que debía hacerse y distribuirse de forma totalmente clandestina) y un

⁸⁴ Manuel Trenzado Romero: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999, p.276.

cine más vanguardista, claramente influenciado por los debates que las revistas de cine más prestigiosas del momento estaban llevando a cabo sobre qué era el llamado “dispositivo filmico” entendido este como la consumación de las representaciones dominantes en Occidente vinculadas a la ideología burguesa y que, por tanto, un nuevo tipo de cine debía explorar y romper. Aunque los *underground*, se movieron dentro del terreno del cine marginal (condicionados por los problemas con la censura y la escasez de capital y medios), no se encontraban ni dentro del grupo del cine militante ni tampoco dentro del cine experimental. A parte de estos dos grupos, se fue formando otro, fuera de los cauces de lo comercial con “películas desacomplejadas, hechas con recursos caseros y escépticas que debían ser recogidas bajo términos más laxos, como los de cine marginal *underground* (...) o independiente⁸⁵”. El sentido de la fiesta y la actitud provocadora se trasladaban pues, a las pantallas de los bares o locales de encuentro donde estas películas se proyectaban de forma clandestina.

“En general, les guiaban diferentes objetivos: en ocasiones un mero interés estético o la inquietud por explorar o descubrir nuevos recursos técnicos. Y por supuesto, la búsqueda de formas expresivas inéditas, a menudo subversivas o excéntricas. Se emplazaban, por lo tanto, en el exterior de la industria, siguiendo un recorrido paralelo que casi nunca se entrecruzaba con ella. Su independencia les alejaba necesariamente del mundo profesional y tampoco estaban particularmente interesados en dirigirse a un espectro amplio del público. A menudo, muchos de estos cineastas ocasionales desarrollaban su práctica artística en otros medios, como la pintura, la escultura, la música, la poesía, e incluso la arquitectura o las manifestaciones más contemporáneas de la *performance* o la acción⁸⁶”.

Un director representativo de este cine marginal *underground* fue el catalán Antoni Martí (con su película *Hic digitur dei*, estrenada en 1977 y que representaba de forma irreverente la muerte de Franco a través de bailes, canciones y desnudos y con guión de Quim Monzó, redactor de *Ajoblanco*). También Antoni Padrós fue un importante e interesante director, alumno de Pere Portabella (quien también se había interesado por este tipo de cine amén de por el militante), en la mítica escuela Aixelà de Barcelona. El catalán dirigió sus películas invocando en todo momento el goce de los sentidos y la transgresión del método formal del cine sin renunciar jamás al espíritu crítico con el pasado (la dictadura) y el presente (la Transición). Su película *Shirley Temple Story*, de

⁸⁵ Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 356.

⁸⁶ *Íbid*, p. 334.

1976 y que duraba cuatro horas, era en principio un musical sobre la vida de Shirley Temple, una niña prodigio de Hollywood, aunque el catalán utilizaba esta historia para caricaturizar y parodiar la dictadura franquista desde un punto de vista vivo y alegre en contraposición a muchas de las películas contemporáneas, la cuales, a través del fenómeno del “desencanto” invocaban a una visión reflexiva sobre el doloroso pasado.

“Casi inmediatamente empezó a hacerse evidente una actitud diferente entre los nuevos cineastas del circuito independiente y sobre todo del marginal. Sus películas carecían de complejos ante los dogmatismos políticos o el purismo experimental que había imperado hasta entonces. Muchas de estas películas ofrecían una aproximación lúdica y centrada en sus propias experiencias vitales, más que en el compromiso social o en el carácter trascendente del arte. (...) En definitiva, no pensaban que el cine podría llegar a transformar el mundo, pero sí a llenar sus vidas. De este modo, su actitud fue más descreída, más escéptica, incluso podríamos decir que anarquizante y algo alejada de los grandes relatos transformadores que habían estado vigentes hasta entrados los años setenta, aunque tampoco estuvieran totalmente desapegados de ellos⁸⁷”.

Así, podemos establecer un claro paralelismo entre la finalidad del cine independiente *underground* y la actitud que las editoriales de las principales revistas contraculturales defendían: a saber, una visión lúdica y casi orgiástica de la vida, en consonancia con lo que Jaume Sisa defendía: (“*si la vida no és una festa, què coll és?*”⁸⁸), y con la intención provocadora siempre presente recordando esa risa desesperada (“reírnos hasta ponerles nerviosos”), que defendían en *El Víbora*.

Aunque sí podemos establecer ciertos nombres de cineastas conocidos que introdujeron el cine independiente en el país (como Llorenç Soler o Pere Portabella), es evidente que ya se habían dado algunos casos aislados de cine que encajarían dentro de la definición de *underground*. Además, como no podía ser de otra manera, esta manera de ver y hacer cine se expandió a otras partes del país, siendo Valencia un foco interesantísimo de producción marginal que creó y aglutinó a algunos de los directores más emblemáticos dentro de este movimiento.

⁸⁷ *Íbid*, p. 355.

⁸⁸ Declaraciones recogidas en el video realizado en 2014 para la exposición *Ajoblanco. Ruptura y vitalismo*, realizada en el centro cultural Conde Duque de Madrid.

5. EL CINE INDEPENDIENTE VALENCIANO

Para entender quiénes eran los (auto)denominados “malditos” valencianos primero debemos entender que eran gente bastante joven, extremadamente cinéfila y que sentía un hastío interior provocado por la mediocridad (en casi cualquier aspecto de la vida) que la dictadura provocaba. Y eso sin contar su carácter cosmopolita y su conocimiento de modas y tendencias europeas y americanas, de las que estaban informados. Básicamente la contracultura y la cultura *hippie*. Así, en la ciudad de Valencia fueron reuniéndose varios jóvenes con todos estos aspectos en común, añadiendo la evidente visión antifranquista y, en la mayoría de ocasiones, ácrata de la vida. El Cine Independiente Valenciano se desarrolló entre la segunda mitad de los sesenta hasta 1975; después cambió en algunos aspectos ya que la muerte del dictador provocaría que estos filmes no se proyectaran de forma clandestina. Además, el cine marginal se caracterizaba por una producción casi artesanal y extremadamente *low cost*, que, con la entrada de la “ley Miró⁸⁹” en 1984 acabaría desapareciendo.

Los primeros referentes y según Abelardo Muñoz, los padres de los malditos (o los más malditos de todos) son Eduardo Hervás (conocido como “La Bola”) y Antonio Maenza, turolense de cuna pero valenciano de adopción, quienes fueron tan amigos como rivales y según sus conocidos, personas extremadamente creativas. “La Bola” era poeta, enmarcado dentro de los conocidos como “poetas malditos” con la gran figura de Leopoldo María Panero a la cabeza. Antonio Maenza (que sí que era director de cine) fue un personaje contradictorio y considerado como uno de los grandes directores de cine independiente a pesar de que apenas existen copias de sus películas. Así, el aragonés, quien había rodado en Zaragoza su primera película *El lobby contra el cordero* (1968) en la universidad, acabó llegando a Valencia después de que sus compañeros le acusaran de robar el dinero destinado a la película para después nunca acabar de rodarla. También, cuando llegó a la ciudad del Turia, tuvo algunas disputas con su *alma gemela*, Hervás, ya que por lo visto Maenza robó la idea que el poeta le había explicado para su siguiente película, *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1969)

⁸⁹ La conocida como “Ley Miró” por ser promovida por la entonces Directora General de Cinematografía además de directora de cine Pilar Miró se caracterizó por introducir unos cánones de presupuesto y calidad a la hora de producir películas propiciando así, el fin del cine marginal.

y de la cual los mismos actores decían que era *demasiado fuerte afirmar que había guión*; además, la espontaneidad y la “guasa” eran los aspectos más importantes a la hora de hacer la película.

“La música utilizada en la cinta era el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, interpretado por Penderecki, en su secuencia *La Bajada a los infiernos*. También había un conjunto de escenas rodadas en la calle al estilo *happening*; se trataba de montar algo espontáneo y ver lo que sucedía. Hay que hacer un alto en la reconstrucción del argumento del *Orfeo* para decir que el rodaje era muy divertido. Era el imperio de lo espontáneo y aparte de las discusiones entre Maenza y Hervás, exacerbadas, sobre ¡es mía!, aquello era una terapia⁹⁰”.

Además, Rafael Ferrando, actor de *Orfeo*... (con quien se encontraría Pepe Ribas, el padre de *Ajoblanco* en Valencia y uno de los que le inspiró el mítico dossier sobre las fallas del que ya hemos hablado) a parte de considerar los rodajes de la película en términos terapéuticos en los que podían actuar libremente, también era sincero sobre el objetivo principal de Maenza y Hervás al hacer la película y cine en general (claramente contrario al objetivo político del cine militante o estético del experimental):

“Maenza y Eduardo se pusieron a hacer el *Orfeo* para acostarse con la gente. Lo cierto es que en el 69, la gente que hacía cine independiente lo hacía para follar. En todas las propuestas que te hacían siempre había sexo (...). Respecto al malditismo, aquél era un material explosivo. Aparte de ver a dos tíos follando con una polla así, bueno... era fuerte; también había un mensaje político. Uno se plantea, ¿Qué hay de cine en todo esto? Y se responde, sencillamente el formato⁹¹”.

Maenza, sin embargo, no paró de hacer películas; de hecho, con *Orfeo*... terminada fue a Barcelona a enseñar su obra a Pere Portabella quien acabaría convirtiéndose en su protector, y productor de la película *Hortensia/Beance*, jamás finalizada. Antes de ello, y otra vez en eterna discusión con “La Bola”, Maenza rodaría *De la cábala 9 en 16 para 4 en 8*, filme del que tampoco se tiene ninguna copia puesto que, se asegura, no había película dentro de la cámara. Esta *película* trataba de cuatro cortos dirigidos por cuatro compañeros, amigos de Hervás y Maenza en los que la voluntad de transgresión era más que palpable: Rafael Gassent, uno de los directores marginales valencianos, aparecía

⁹⁰ Palabras del actor y director Rafa Ferrando sobre la elaboración de *Orfeo rodado en el campo de batalla*, recogidas en el libro de Abelardo Muñoz: *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967- 1975)*, Ediciones Textos Fílmoteca, Valencia, 1999, p. 36.

⁹¹ Abelardo Muñoz: *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967- 1975)*, Ediciones Textos Fílmoteca, Valencia, 1999, p. 38.

maquillado y vestido únicamente con unos tacones mientras se comía un pez (vivo) y rompía la portada de un vinilo de Sara Montiel.

Sin embargo, estos dos jóvenes malditos, calificados por todos aquellos que les conocieron como genios autodestructivos murieron bastante jóvenes. Eduardo Hervás se suicidó el mismo día que salía a la luz su libro de poemas, *Intervalo*, en 1972, abriendo la llave del gas. Sus colegas recuerdan que amenazaba con suicidarse cada dos por tres hasta que finalmente lo cumplió dejando escrito un mensaje: “Fue bonito mientras duró”. Antonio Maenza, quien nunca se recuperaría totalmente de este golpe fue empequeñeciéndose poco a poco ya que, además de la muerte de Hervás, también murió su madre (persona a la que estaba absolutamente ligado) y sus colegas en Valencia habían empezado a militar en la política a través de la organización maoísta Bandera Roja. Maenza volvió a Zaragoza donde estuvo internado en hospitales psiquiátricos hasta que apareció muerto en circunstancias muy extrañas, después de haber recibido una brutal paliza, en 1979. Aunque nunca se ha sabido a ciencia cierta qué ocurrió, se piensa de manera generalizada que fue un grupo de extrema derecha consciente de su ideología de izquierdas y de su homosexualidad.

“El sueño había acabado, pero no para todos, el inicio de los años setenta supone el pistoletazo de salida para toda la tribu de cineastas valencianos que con los precedentes de Maenza, Gandía y su *Sega cega*, de 1968 y algunas películas tempranas de Gassent, inician un auténtico maratón cinematográfico en los últimos años del franquismo. Gassent brilla con luz propia en el panorama del momento⁹²”.

Rafael Gassent, pues, sería el siguiente gran director marginal valenciano que, al contrario de Maenza, produciría películas de las que se siguen teniendo copias; además, lejos del exacerbado teoricismo de los primeros malditos, Gassent proponía un cine más fresco y moderno. Al igual que Maenza y Hervás, defendía el sexo libertino y era un apasionado de la estética, pero él aspiraba a entrar dentro del circuito comercial y a vivir del séptimo arte. Además, el valenciano se juntó con Lluís Fernández (quien rodaría después *La fallera mecánica*, película nombrada en el dossier sobre las fallas de *Ajoblanco*), y Rafael Ferrando, ambos propietarios de uno de los bares más míticos del barrio del Carmen de la época, espacio de socialización de los marginales valencianos;

⁹² *Íbid*, p. 45.

el equivalente a la sala Zeleste de Barcelona: Capsa 13. Antes de ese bar, toda la juventud inquieta se reunía en el bar Glorieta, y de ahí cogió Gassent a todo su elenco para rodar una de sus películas más míticas: *Salomé* (1971). En una entrevista realizada al director en 1999, el valenciano recordaba

“El rodaje creó una expectación enorme en toda la gente que estábamos interesados en una nueva cultura, lo que llamábamos la contracultura; una actitud intelectual combativa contra lo que se nos imponía: la censura, la represión; entonces era la forma de liberar un colectivo, porque de alguna manera todos estábamos marginados por la dictadura franquista. Aquello fue la espoleta que disparó las apetencias y necesidades de un grupo de gente que acudió como moscas a un panal de rica miel. Fue la película de todos, un gran momento de libertad para todos los que logramos reunirnos y para los que se acercaban a esto que había creado tanta expectación. Participaron en la película sin importarles si tenía que ver con el guión o no, salir allí era un espectáculo, una liberación”.

En la película participaron entre otros Amadeu Fabregat, Antonio Díaz Zamora, Emili Piera o Rafael Ventura Melià y fue rodada en 16mm. Hoy en día no existen copias de la película ya que fue requisada por las autoridades y todo apunta a que se destruyó en la Dirección General de Seguridad de Barcelona, contribuyendo a reforzar el mito de los malditos valencianos de los que, haciendo siempre cine, nunca había películas. Afortunadamente, Gassent siguió haciendo cine inspirado en muchas ocasiones en novelas de autores de su agrado como Ray Bradbury o el Marqués de Sade. También hizo una interesante película llamada *Bram-Blood- Stoker* (1972) en 16mm en homenaje al pub Christopher Bar Lee, regido por Lluís Fernández y Rafa Ferrando después de que cerraran el Capsa 13. Además, al igual que los *underground* catalanes o madrileños, los valencianos también querían fomentar la contracultura, o heredada de los americanos o creada por ellos mismos creando espacios de difusión de ésta. De hecho, Rafa Ferrando expone que concibieron el Christopher Bar Lee como un local en el que iniciar un cinefórum:

“Había gente que venía a pedir que le pasáramos películas. Nosotros preparábamos la programación de la semana en unos panfletillos que enviamos a domicilio. En realidad era un cine solapado, hacíamos fiestas, frivolidades, pases de Violetas imperiales con disfraces y mucha marcha. Lo cierto es que había que cortar el pase de películas de cine independiente porque el público protestaba. La gente venía a ver una película de Marilyn o Bogart. Cuando antes de empezar le pasábamos un corte de cine *underground* se levantaba y se iba”.

Creemos que esta última frase es muy interesante a la hora de defender el cine que posteriormente propondría Carles Mira, quien de hecho tildaría al Cine Independiente Valenciano de “mentira pequeño-burguesa” que servía más como un método de expresión y desfogue mientras se hacía la película que como un medio de comunicación de masas.

Una vez muerto Franco, el cine marginal en Valencia, como hemos comentado anteriormente, empezó a decaer en pro de un cine más comercial y de “destape”. Sin embargo, Gassent realizó en 1977 *Guapeza Valenciana*, basada en dos relatos de Blasco Ibáñez que trataba la sociedad valenciana de principios de siglo con las luchas obreras y los bajos fondos en una clara actitud antropológica que sí casaría más con el universo de Carles Mira. Por otra parte, es remarcable la película rodada en Súper 8 *La fallera mecánica* de Lluís Fernández, la cual solo dura cinco minutos y en la que “un fulano quiere ser fallera” (Lluís Fernández dixit). Rodada en 1974, esta película sí respondía a un universo absolutamente contracultural con la intención de dar la vuelta a la concepción que en ese momento se tenía de las fallas (unas fiestas en origen paganas que habían sido absolutamente instrumentalizadas por el franquismo) ya que se utilizaba un símbolo regional intocable para hablar de nuevas sexualidades así como del sentido popular y orgiástico de la fiesta. También, el propio Fernández decía que la película era una burla de las falleras y de la cuestión nacionalista. En el epígrafe anterior, sin embargo, ya hemos comentado cómo acabó tal aventura. Lluís Fernández siguió haciendo cortometrajes de índole similar con actores que luego trabajarían con Carles Mira como Joan Monleón en *La xica del bunker* (1975) o con la intención de mostrar ciertas facetas de la sexualidad como *El órganon* (producida en 1975, el corto es la masturbación de una mujer). También, y después de ganar el Premi Prudenci Bertrana de Novela en 1978 por *L'anarquista nu*, Fernández llevó su propia novela a la pantalla en la que un travestido vaga por las calles más lumpen de Valencia. Aunque tanto Gassent como Fernández siguieron haciendo películas hasta los 80, quizás fueron estas las que más definirían el universo *underground* en el que se movieron, por ser las otras menos marginales, o más mansas. Además de estos directores convendría mencionar a Gandía Casimiro, como uno de los primeros directores aunque más vinculado al cine militante y experimental que al *underground* (su trabajo *Sega cega*, estrenado en 1972 recuerda al *Travelling* de Lluís Rivera y hay claras influencias de Godard, Buñuel o

Glauber Rocha). El mismo Lluís Rivera también destacó dentro de los malditos valencianos intentando teorizar sobre el dispositivo fílmico a través de la praxis del cine. Otros nombres a destacar y que formaron parte de esta escuela de malditos son Sento Bayarri quien, co-fundó en 1978 el Col·lectiu de Cinema del País Valencià promoviendo de esta forma varios concursos de cine *amateur*, Antonio Llorens y Pedro Uris quienes trabajarían siempre en formato de 8mm y luego serían críticos de *Cartelera Turia*. Josep Lluís Seguí y María Montes (siendo esta una de las pocas mujeres de proyección más o menos pública dentro del movimiento *underground*) también dirigieron películas al tiempo de ser actores de algunas de Gassent; sin embargo podemos afirmar que estos dos estaban más cerca del cine experimental (con influencias del estructuralismo, de Brecht, Godard o Resnais) que del marginal y despreocupado *underground*. Llorenç Soler, aunque al igual que Pere Portabella estaba comprometido con el cine militante, se interesó por el cine independiente llegando a escribir en 1975 *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*. Jesús de Val, uno de los pocos marginales con cámara de 16mm y que montaría una empresa de aplicaciones cinematográficas llamada APLI usó la trastienda del local para encontrarse y trabajar con otros cineastas de su época (Gassent o Seguí entre algunos otros).

Así, podemos concluir que el Cine Independiente Valenciano fue un movimiento potente y heterogéneo. Las películas que hicieron, las cuales oscilan entre el cine militante, el experimental y el independiente *underground* fueron en muchas ocasiones productos de cierta calidad y nos pueden servir como crónica de un tiempo. Los valencianos utilizaron los pocos medios que tenían (con cámaras de 8mm o súper 8mm) para contar historias, todas ellas con algún mensaje más o menos transgresor que les impedía proyectarlas en cualquier circuito comercial. Además, y a la vez que hablaban de temas rompedores y tabú de forma desenfadada, grotesca y carnavalesca estaban, sin duda, creando una cultura ácrata y festiva, con espacios de socialización definidos (La Glorieta, Capsa 13 o el Christopher Bar Lee) que servirían de punto de encuentro y reunión para todos aquellos jóvenes con inquietudes artísticas de cualquier tipo.

CAPÍTULO III. CARLES MIRA Y EL CINE POPULAR

“Proponer un cine que no haya que ver de rodillas, un cineailable, sabroso, que se deje meter mano. Un cine que huela a tomillo y a cebolla, que esté cosido a mano y que se pueda quemar, alegremente, al inicio de cada primavera”

Carles Mira

No es de extrañar, pues, que un cineasta tan peculiar como Carles Mira apareciera durante estos años con ganas de ofrecer un cine diferente, propiamente mediterráneo, carnavalesco y orgiástico. Valenciano de cuna, Carles Mira nació en 1947 y, como resume M^a José Alcón “consagró su concisa carrera cinematográfica a la formulación de una expresión artística eminentemente mediterránea: apasionado amante de la Historia, quiso reivindicar a través del cine una rica tradición popular basada en la fiesta y el goce de los sentidos que, de alguna manera, había sido silenciada por una cultura dominante, de influencia castellana, que él nunca quiso reconocer como propia⁹³”. Mira, quien empezó estudiando Ciencias Políticas en Madrid, acabó entrando en la Escuela Oficial de Cine después de una etapa en Londres donde había empezado a sentir una gran curiosidad por el séptimo arte a través sobre todo de Fellini, Pasolini y Buñuel. A los ocho meses de entrar en la Escuela, fue expulsado debido a su apoyo a una huelga consistente en abstenerse de las prácticas del curso. Según apunta Jordi Costa en su libro sobre el director, quizás fue en ese instante cuando Mira se distanció del ambiente academicista en el que primaba una ortodoxia estéril. Sea como fuere, finalmente su nombre se empezó a escuchar a raíz de la producción de su primera obra cinematográfica, *Biotopo* (1973), con una ayuda económica por parte de Elías Querejeta, donde denunciaba el proceso de contaminación de l’Albufera. El cortometraje tuvo un enorme éxito llegando a seleccionarse para los festivales de San Sebastián y Washington. Además fue galardonado con los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato de Espectáculos, entre otros. Si su ópera prima fue un éxito, su segundo trabajo, *Michana* (1975), que trataba de la vida de un bandolero de la sierra de Aitana en Alicante, no tuvo el éxito esperado. En esta primera época en la que todas sus producciones eran cortometrajes rodó también *Viure sense viure* (1976) antes de lanzarse al largometraje. Si bien Mira siempre apostó por un cine

⁹³ Jordi Costa, *Carles Mira: Plateas en llamas*, Fundación Municipal del Cine, Valencia, 2001, p.5.

propio alejado de las grandes corrientes cinematográficas que se estaban dando en el país, lo cierto es que su visión del corto y del largometraje difería. Como él mismo declaraba: “Pienso que el compromiso es el mismo, lo que sucede es que está formalizado desde un punto de vista diferente: en los cortos, de denuncia; en el largometraje, de transgresión⁹⁴”. De hecho, fue en sus largometrajes donde más experimentó dentro del campo cinematográfico. Si en sus cortos se aprecian mensajes de denuncia de una forma más ortodoxa, las películas le sirvieron para desarrollar la crítica a la sociedad franquista y de la transición de forma más original y desenfadada. Además, su objetivo era reivindicar una cultura popular festiva, transgresora y carnavalesca, con tintes mediterráneos que, según él, el franquismo había extirpado completamente. Para ello, nunca renunció a llevar su cine dentro de los circuitos más comerciales y ello le sirvió para convertirse en uno de los máximos representantes del cine valenciano.

“Mi intención es hacer un cine mayoritario. El franquismo se cargó la cultura popular. Como protesta, como respuesta, surgió una especie de dictadura de una cultura burguesa de élite: concretamente, sin especificar nombres, un tipo de cine que surge de unas vivencias personalísimas, que en esa España de una vida cultural tan limitada eran las vivencias de los que habíamos leído los mismos libros pero no habíamos vivido apenas, con una vida sexual ceporrísima aunque con amplios conocimientos de teoría sexual, cuya producción artística sólo reflejaba esa cultura literaria y cinéfila. Lo que yo pretendo es conseguir un cine que se desvincule de esa especie de dictadura cultural de izquierda, de la que tampoco estoy limpio, y empiece a reconstruir esa cultura popular...⁹⁵”.

Para desmarcarse de esa “dictadura cultural de izquierda”, lo que Mira proponía era desvincularse de las principales corrientes cinematográficas que se vivían durante la Transición. Por un lado, aborrecía la llamada “Landada”, pero no veía con mejores ojos la corriente en la que él se podría haber encasillado, el Cine Independiente Valenciano, (citado en el capítulo anterior) por ser para él “una mentira pequeño- burguesa”, al igual que el Nuevo Cine Español, “cuya estrategia de rechazo al legado cultural del poder pasó por una negación de todo elemento popular y, en ocasiones, por un cripticismo concebido como coraza anti- censura (...). De hecho, el director contemplaba dicha cultura de élite (...) como una consecuencia del franquismo, velado propiciador de esa reacción intelectual, cuyo poder para agitar consciencias quedaba, automáticamente,

⁹⁴ *Íbid*, p.19.

⁹⁵ Redacción: “Carles Mira habla de ‘Pare Vicent’”, *Cartelera Túria*, nº759, Agosto de 1978.

neutralizado por estar su discurso tan encerrado en sí mismo y aislado en la tierra de nadie de la autocomplacencia autoral⁹⁶”. Así, huyendo de cualquier movimiento o escuela preestablecida, podríamos decir que el cine de Carles Mira se enmarcaba dentro del cine nacional, concibiendo como *cine nacional* “aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico⁹⁷”, pero con la aclaración de Manuel Trenzado quien añade que “el cine no debería ser únicamente nacional, sino que -siguiendo a Gramsci- lo nacional se identificaba con lo popular (...). El cine se espetaba como un arma arrojada en el seno de debates más amplios sobre la construcción de la identidad nacional- popular⁹⁸”. De hecho, para poder catalogar el cine de Mira dentro de su contexto suscribimos lo que expone Manuel Trenzado cuando afirma que

“En posiciones más radicales encontramos una tendencia populista que ha sido clasificada gramscianamente como nacional- popular. Este tipo de cine engarza con la tradición española del humor negro y el esperpento que ya había dado sus frutos cinematográficos durante el franquismo en los años cincuenta y sesenta con las películas de Ferreri, Berlanga y Fernán Gómez. Como indican perspicazmente Perucha y Ponce, el espinazo de estas autóctonas y populares modalidades expresivas es el comentario crítico o caricaturesco de la realidad en que nacen, y por ello no es nada extraño que algunos cineastas inscribiesen sus obras en esta tradición para poder articular los discursos menos complacientes⁹⁹”.

Podemos afirmar que Mira se enmarcaba dentro de esta última concepción del cine, al cual definiría como “una fiesta incombustible” para equipararlo a las fallas, ya que defendía la existencia de éstas como un instrumento para juzgar y condenar, por la vía de la caricaturización, algunos comportamientos sociales. Como defiende Jordi Costa

“lejos de rodar sus obras para su posterior fosilización en una historia del cine que, inevitablemente, siempre acabará adquiriendo el aspecto de un museo de objetos muertos, Mira concebía el cine como una celebración en dos tiempos: 1) un rodaje entendido como una fiesta sujeta al azar, el error y la posible improvisación, y 2) la revitalización de la fiesta a través de la proyección ante una platea unida en una

⁹⁶ Jordi Costa: *Carles Mira...* p. 11.

⁹⁷ Santos Zunzunegui: *El cine en el País Vasco*. Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985, p. 311.

⁹⁸ Manuel Trenzado: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999, p. 286.

⁹⁹ *Íbid*, p. 316.

liberadora catarsis colectiva, en cuyo curso cada espectador podía apropiarse del discurso del cineasta e interpretarlo (y, por extensión, disfrutarlo) a su antojo¹⁰⁰”.

La firme intención de Mira por reinventar el cine y darle una vuelta también se vio reflejada en la forma en que para él debía producirse. Aunque creó una productora propia, Ascle Films, Mira tenía claro que la transgresión en el cine también debía de ser desde la misma manera de producirlo y así, en su primer largometraje, *La portentosa vida del pare Vicent* (el cual analizamos a continuación) optó por financiar la película a modo cooperativo; todos los integrantes de la película debían recibir similar contribución. Lamentablemente, y con todos los problemas que surgieron después de estrenar la película, el modo cooperativista de producción supuso importantes atrasos a la hora de pagar a quienes habían trabajado en el film; además, una de las pocas actrices profesionales de la película, Ángela Molina, pidió una suma de dinero más cuantiosa que la acordada, por lo que los cálculos previos de reparto del salario se desajustaron. Carles Mira, después de este episodio, no volvió a intentar producir ninguna película de forma cooperativa y optó por el método tradicional a partir de ese momento.

1. LA PORTENTOSA VIDA DEL PARE VICENT: MIRA HABLA DE UN SANTO

Es interesante, antes de comenzar con el análisis de esta película, comentar que Mira siempre fue un entusiasta del teatro y que ello influenció también su forma de hacer cine, pues el valenciano entendía que el componente lúdico de fiesta vivido en tiempo real (que era como él concebía la esencia del teatro), se debía trasladar al cine y, por ello la perfección estética de sus películas jamás fue punto de preocupación. Además, para su primer largometraje, *La portentosa vida del pare Vicent*, estrenada en 1978, Mira contó con Albert Boadella, actor teatral co-fundador de la compañía de teatro “Els joglars”, que, durante el rodaje de la película fue detenido y aprisionado por el estreno de la obra de teatro *La torna*¹⁰¹, y quien hacía el papel de Sant Vicent Ferrer, el santo

¹⁰⁰ Jordi Costa: *Carles Mira...* p. 9.

¹⁰¹ *La torna* fue una obra estrenada en 1977 por la compañía “Els joglars”. La obra trataba de los últimos días de Heinz Ches (aunque su nombre real era Georg Michael Welzel) antes de morir por garrote vil. El asesinato de Ches se produjo el mismo día y casi a la misma hora que el del anarquista Salvador Puig Antich, en un intento de hacer creer a la opinión pública que el asesinato de Puig Antich era a causa de delincuencia común (el caso de Ches) y no por causas políticas. A causa de su estreno se declaró un consejo de guerra a los integrantes

valenciano por excelencia. La película también contó con la aparición de Ovidi Montllor y de Ángela Molina como únicos actores profesionales; los demás eran vecinos de Alcoy, lo cual casaba con la idea de Mira de un cine *verdadero* en el sentido de espontáneo e imperfecto.

Según el director, se le ocurrió hacer la película sobre el santo valenciano mientras veía las representaciones de *els miracles de Sant Vicent* hechas por niños, que hoy día siguen haciéndose en Valencia y que “llevaron al cineasta a considerar que esa figura de un pasado histórico inquisitorial continuaba viva en el seno de una cultura mediterránea que, de alguna manera, debía ser liberada del yugo de esa herencia forjada por la moral (todavía) dominante a través de la risa liberadora¹⁰²”. Para ello, diseñó una película a partir de abundante documentación en la que la estructura seguía el modelo de un *auca* y donde se iban desarrollando diferentes episodios de la vida del santo (sobre todo aquellos en los que se exponían los milagros más rimbombantes). Mira plasmó la vida del santo a partir del libro escrito en 1735 del dominico Vidal i Miró, *Historia de la portentosa vida y milagros del valenciano apóstol de Europa, San Vicente Ferrer*, lo cual parece una decisión bastante inteligente ya que absolutamente todos los episodios por estrafalarios que parezcan estaban descritos en dicho libro. “La paròdia, llavors, no es trova exclusivament en el contingut temàtic, sinó en el llenguatge cinematogràfic emprat. Per al públic medieval el meravellós i el sobrenatural, els podigis i els fets miraculosos tenien cabuda en la realitat quotidiana, però en presentar aquests fets en l’actualitat, sense un marc adient que prepare el públic per als esdeveniments meravellosos, resulten grotescos i hilarants¹⁰³”. La intención de Mira, al hacer esta película, era doble. Por una parte, el valenciano buscaba evidenciar la manipulación de la historia, la cual trataba a Vicente Ferrer como un entrañable personaje que se dedicaba a predicar la fe cristiana a través de sus milagros. Según la visión de Mira, se debería poner la figura de San Vicente Ferrer en entredicho, ya que, como él declaró:

de la compañía y se encarceló a Albert Boadella en un hospital del que escapó. No fue oficialmente exculpado hasta 1981.

¹⁰² Jordi Costa: *Carles Mira...* p.28.

¹⁰³ Carme Arronis Llopis, *L’hagiografia en el cinema: El cas de La portentosa vida del Padre Vicente (1978).Desmuntant un mite*, Universitat d’Alacant, p.59.

“Se trataba de tener al pueblo cuanto más ignorante y más asustado esté tanto mejor se va a dejar gobernar. Y esa función en una determinada época, la ha cumplido este personaje. Es él quien introduce el racismo en una población donde convivían mozárabes, catalanes, moros, etc... Es él quien empieza a hablar de moros, judíos y cristianos, quien empieza a dividirlos y les obliga a vestir de una manera determinada, es el inventor de las morerías y las juderías, un tío que encierra a los moros en unos barrios y los cristianos tienen las llaves para cerrarles la puerta por la noche y abrirla por la mañana para no contaminarse...¹⁰⁴”.

Además de la figura represiva que el director veía en el santo valenciano (y que en una escena de la película que analizaremos más adelante resulta más que evidente), Mira aborrecía la figura del santo al considerarlo uno de los máximos precursores del control moral e intelectual en todo el mediterráneo por lo que para poder deshacerse de todos los tabúes que el santo había contribuido a crear, y que en la realidad de 1978 seguían siendo perceptibles, era necesario hacer una película que, al más puro estilo rabelesiano utilizara la risa satírica y grotesca como válvula de escape ante una realidad asfixiante. Para Mira, la intención principal de la película era

“demostrar que no existía esa realidad del héroe mítico que nos había impuesto la moral de la clase dirigente: que capar un burro no era un síntoma de ser puro. Mi intención era sólo conseguir que la gente se riera, se descreyera o se avergonzara con unas cosas que nos hemos estado creyendo, que nos han sido dadas como verdaderas... Hay gente que me ha echado en cara que no me acercara más a la película histórica donde se hubiera demostrado más claramente la infiltración de la Iglesia en problemas terrenales, la manipulación política que sufrió todo el tinglado del padre Vicent. Pero no caben los reproches, porque habían muchos caminos posibles y yo elegí éste: el de tratar de ir contra las ideas de esa clase dominante que nos han metido por fuerza. De la misma forma que él capa al burro, a nosotros se nos ha mantenido igualmente capados, es decir, ignorantes y asustados. Asustados a través del apocalipsis del fin del mundo, del infierno... ignorantes, a base de ocupar todo nuestro espacio de cultura o de saber por una serie de estupideces... Era eso lo que me interesaba¹⁰⁵”.

El otro objetivo para Carles Mira, era el de dar a entender que durante el medievo la hagiografía era la forma de diversión y alienación que utilizaban los que poseían la cultura (básicamente la institución eclesiástica) para tener sometido al pueblo, como él defendía. Así, como Jordi Costa afirma muy perspicazmente “el Pare Vicent era el Mazinger Z de su época: tirando de ese hilo interpretativo podría llegar a decirse que las ‘Vidas de Santos’ eran, en cierto sentido, los tebeos de superhéroes de las clases populares en tiempos de Inquisición. O sea, por un lado un instrumento de alienación y

¹⁰⁴ Redacción: “Carles Mira habla de ‘Pare Vicent’”, *Cartelera Túrria*, nº 759, Agosto de 1978.

¹⁰⁵ Diego Galán, “Carles Mira: por un cine libertino”, *Triunfo*, nº 815, 1978, p.42.

manipulación –una eficaz estrategia de narcotización masiva por la vía de lo fantástico– y, por otro, un territorio afín al doble lenguaje a través del que se filtraban estímulos no necesariamente evangélicos –entre otras muchas cosas, un afán de exceso, maravilla y aventura y un imaginario erótico que en la cultura de la época, no podía tener una expresión más natural, menos *culpable*¹⁰⁶”. Carles Mira, al rodar *La portentosa vida...*, quería señalar la hagiografía mediterránea del santo como excesiva y altamente manipuladora, como la forma que tenía el poder de formalizar una válvula de escape a través de los discursos más o menos desahogados (los episodios más lascivos), precisamente para condenar estas actitudes.

Si entramos en el análisis detallado del primer largometraje de Mira vemos, como ya se ha comentado, que la estructura del film recuerda a un auca con unos catorce episodios diferenciados de la vida del Santo. Vicente Ferrer (nacido en Valencia en 1350) fue una figura clave a la hora de gestionar tanto el Cisma de Occidente como el Compromiso de Caspe en el que finalmente fue escogido Fernando I de Aragón como sucesor de la dinastía de los Trastámara, y dedicó su vida entera a predicar la fe cristiana por toda Europa. Sin embargo, a Mira estos episodios no le interesaban tanto como lo que se había escrito de él en forma de milagros ya que, como hemos comentado, sacados del contexto de la época en que se escribieron, resultaban hilarantes y grotescos para el público de finales de los setenta.

La película empieza con el primer milagro constatado del santo, milagro que se produjo antes incluso de nacer, cuando del vientre de su madre se oyeron ladridos que anunciaban que la vida que se gestaba iba a ser prodigiosa. Este hecho, que está constatado en todas las fuentes canónicas y divulgativas de su vida¹⁰⁷ resulta, al contemplar la película, totalmente absurdo y viene acompañado, además, por una crítica a los excesos de la iglesia, ya que nos presenta a un cura (el que consuela a la confundida futura madre de Vicente Ferrer) con fortísimos dolores de estómago debido a las cenas copiosas que habitualmente consume. En la siguiente escena, y después de que el cura se dirigiera a cámara (es decir, a nosotros los espectadores) para presentar la

¹⁰⁶ Jordi Costa: *Carles Mira...* p.26.

¹⁰⁷ Carmen Arronis: *L'hagiografia en el cinema...* p.59.

película, entramos de lleno en ella y vemos unos cuantos frailes ociosos que esperan ansiosamente la llegada del Pare Vicent. Cuando éste llega, el banquete que hacen en su honor es extremadamente festivo y abundante donde la comida y el vino se consumen con ansia por parte de todos los frailes excepto por Vicente Ferrer y su tímido ayudante, Miló (interpretado por Ovidi Montllor), ya que ellos practican el ayuno y la abstinencia; de hecho, Vicente llega a decir que el mismo Satanás le ha confirmado que acostumbra a entrar en los cuerpos por los estómagos. En esta escena, y a pesar de los modales en un principio bastante paternalistas del padre observamos por primera vez la obsesión de Vicente por evitar cualquier tipo de tentación, de la naturaleza que sea. Esta concepción tan estricta de lo que es el pecado, contrasta totalmente con la gran fiesta que los otros frailes están teniendo a costa del predicador. En esta larga escena hay dos momentos singulares que nos hacen contrastar los férreos principios morales que rigen la existencia de Vicente Ferrer con la visión desahogada que los demás dominicos tienen de su existencia: cuando los mismos frailes llevan a una prostituta a los sencillos aposentos del predicador ya que piensan que “buena falta le hace” (Imagen 1) y cuando, durante el festivo banquete, uno de los frailes aparece bailando con una enorme y grotesca máscara de cerdo y todo tipo de embutidos colgándole a modo de collar y se pone a bailar la conga con sus compañeros (Imagen 2) ante la mirada estupefacta de Vicente.



Imagen 1



Imagen 2

Evidentemente el padre Vicente no cae en ninguna de estas tentaciones; en vez de unirse a la bacanal que sus compañeros han montado en su honor, sigue consumiendo lechuga mientras murmura, apesadumbrado “si los reformadores necesitan ser reformados, no hay salvación”. Su comportamiento con la mujer también es digno de un gran predicador como fue él. Cuando la mujer se le acerca, él, para vencer la tentación esparce las brasas de su estufa y, completamente desnudo, se tumba encima de ellas (sin

quemarse). A pesar de que le dice a la mujer que vaya con él mientras está en el suelo, ella asustada se va corriendo. El Padre Vicente ha resistido a la tentación una vez más.

La película pues, nos va mostrando todos estos momentos de forma poco cohesionada, con la intención de compararnos siempre los férreos valores morales de Vicente Ferrer con la visión más o menos festiva de la vida que tiene todo su entorno excepto Miló, su más leal servidor. Además, Vicente aprovecha cualquiera de estas situaciones para predicar la palabra del señor agregando que cualquier posible tentación es obra del demonio y que por eso es necesario no descuidar los ayunos o las penitencias. Sin embargo, podemos notar que cuando Vicente cuenta sus experiencias a los jóvenes dominicos, la intención de éstos no es tanto la de aprehender las lecciones sino la de escuchar los momentos más lascivos y jocosos como vemos en el siguiente diálogo:

Vicente: Ya veis hijos míos como el demonio no descansa. Constantemente está maquinando trampas para hacernos caer y así arrastrarnos mejor al fuego eterno. Al fuego que todo lo abrasa. Ni las personas de vivir más recto pueden librarse de sus tentaciones. Por eso hay que estar siempre prevenidos y no descuidar ni los ayunos ni las penitencias...

Fraile 1: ¡Volvedlo a contar padre Vicente!

Todos: Sí sí sí

V: No, ya está bien. Las tentaciones no han de referirse como un motivo de pasatiempo, sino al contrario, como una incitación a la reflexión.

Fraile 2: Pero, ¿cómo sabéis que era un demonio, si como decís vos mismo tenía todas las formas y el cuerpo de una mujer?

Fraile 3: Y además desnuda.

V: ¡Son muchas las mujeres que no son otra cosa que diablos disfrazados! ¡Estúpidos y vanos son los hombres que, sin darse cuenta, se les acercan! Pero dejad ya de pensar en esta mujer lasciva y medita el gran valor que tiene a los ojos de nuestro señor la castidad de nuestros cuerpos. Porque verdaderamente no hay estado más meritorio que el de la virginidad. Como todos sabéis hijos míos, el mismo Jesucristo lo fue, y también su santísima madre...

Fraile 3: Padre Vicente, ¿cómo fue que usted no se quemó?

V: Porque me preservó la virginidad de mi cuerpo y la fe en nuestro señor

Fraile 4: Y, ¿si no sois virgen?

V: Hijo, entonces...

Podemos ver cómo Mira trata de mostrarnos la fuerte represión sexual que el padre encarnaba y predicaba aun cuando ello supusiera unos pensamientos más lascivos para sus aprendices. Es de hecho, después de este diálogo cuando ordena castrar a un burro “para evitar tentaciones”. A lo largo de la película vemos más milagros que le dan a la película ese tono absurdo y grotesco como el de Jordiet en Morella (resucita a un bebé que la propia madre había cocinado por ser la mejor carne de que disponía para ofrecer al padre, (Imagen 3)), o cuando da unos golpecitos en una piedra de la que inmediatamente emana agua y él bebe sin darle ninguna importancia a lo que acaba de hacer (Imagen 4).



Imagen 3



Imagen 4

Así pues, vamos viendo como Mira utiliza de forma nada inocente la información constatada del santo para presentarnos un personaje contradictorio que, por una parte alardea de su enorme fe y rectitud en la vida mientras, por otra llega a resultar en extremo tétrico y autoritario. Como recuerda Carme Arronis

“El culte popular de Vicent Ferrer s’ha allunyat amb el pas dels segles del personatge històric, i ha propiciat la imatge d’un sant afable i bondadós faedor de miracles. Se’l coneix popularment com ‘el sant del ditet’, però s’ha oblidat la procedència i la causa d’aquest gest, que simbolitzava metafòricament el missatge de *Time Deum et date Illi honorem*¹⁰⁸ (...). Mira vol recordar també aquestes facetes del valencià, mostrar una mica més el personatge que hi ha rere els miracles, i ens presenta un Vicent Ferrer àngel de l’apocalipsi, el qual preconitza l’arribada de la fi del món i de les infinites penes i turments de l’infern, argument que presenta com a principal causa per a la conversió d’infidels¹⁰⁹”.

¹⁰⁸ Que podría traducirse como “Temed a Dios y dadle gloria”.

¹⁰⁹ *Íbid*, p.61.

Esta faceta la vemos a la perfección en tres escenas: Primero cuando, después de pedirle a Miló que le atice fuerte en la espalda a modo de penitencia y su ayudante parece pegarle demasiado fuerte, Vicente como castigo, y diciendo que ha sido Satanás quien ha cargado su mano, decide atizarle mucho más fuerte mostrando así su lado vengativo y temible. La segunda escena donde contemplamos la contradictoria personalidad del santo es cuando, después de matar accidentalmente a una mujer, *bruja*, que la Inquisición estaba torturando, decide quemarla en público mientras da uno de sus interminables sermones con la intención de reunir a los infieles a ver el tétrico espectáculo y así convertirlos (Imagen 5). Por otra parte, el santo, que sabía de su condición de *héroe de masas* así como la importancia de su figura y el impacto de sus sermones, hace una espectacular entrada en la ciudad de Valencia (en la que por aquella época convivían moros, judíos, etcétera) con otro de sus interminables sermones (Imagen 6).



Imagen 5



Imagen 6

Carles Mira sí utiliza, para contextualizar la entrada en Valencia, dos escenas en las que de forma más explícita vemos tanto la relación del Padre con las altas esferas del poder así como su propia concepción de estrella. Así, en la conversación plasmada en la página 3 del anexo vemos como, durante una copiosa cena, personajes ligados a las altas cúpulas clericales y políticas de Valencia idean una táctica para descompensar el enorme número de judíos en pro de la fe católica a través de la entrada “más limpia y popular” del padre Vicente. Acto seguido, cuando el santo recibe esta petición oímos otra interesante conversación de éste con Miló y otros ayudantes, quienes conscientes del carisma del padre, planean la entrada a Valencia de la forma más vistosa y espectacular

posible¹¹⁰. Carles Mira traza de esta forma la vida del santo, mezclando los momentos más grotescos e hilarantes (la pesadilla del Padre donde vence al demonio, Imagen 7) o el exorcismo a una mujer embarazada a quien le sale el demonio “¡por el lugar más feo que vosotros conozcáis, por el culo!” después de que ella le hablara en inglés (Imagen 8); con situaciones que rozan el terror: la entrada a Valencia con la asombrosa procesión y las cruces encendidas en llamas dan la sensación de un auténtico aquelarre de lo más fanático (Imagen 9) en el que el exaltado sermón del padre lo convierte casi en una figura siniestra. De hecho, en este caso, Mira optó por desvincularse de la historia real de la vida del santo ya que según las fuentes históricas el padre Vicente murió en la Bretaña francesa mientras predicaba y en la película del valenciano, el santo se desmaya mientras da su interminable sermón y muere al día siguiente en su cama (donde incluso el Papa va a visitarle), no sin antes levantar el dedo una vez más cuando ve cómo unas palomas entran en su habitación y él las asimila a la virgen, demostrando su talante autoritario una vez más. Aunque Miló intenta bajarle el brazo, es imposible y finalmente optan por enterrarle con el brazo por fuera, dejando finalmente una imagen bastante cómica y despreocupada del final del santo (Imagen 10).



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

¹¹⁰ Ver página 4 del Anexo.

2. RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA: EL *BUNKER- BARRAQUETA* RESPONDE

La película ha trascendido, en gran parte, por los episodios de censura que vivió antes incluso de estrenarse y que configuran otro de los violentos episodios de la llamada “Batalla de Valencia¹¹¹”. A raíz de la publicación en la revista *Fotogramas* de cierta información de la película (bastantes imágenes y una detallada sinopsis previos al estreno de la misma), el diario conservador más leído en Valencia, *Las Provincias*, publicaba una carta que el sacerdote Ricardo Pla y Maruja Tomás habían enviado al cardenal Tarancón pidiéndole que condenara tanto la publicación de *Fotogramas* como la misma película. Aunque Tarancón no se pronunció, sí lo hizo la delegación diocesana de Medios de Comunicación Social del Arzobispado de Valencia que, sin haber visto la película exponía que ésta “pintarrajea con nauseabunda baba anticlerical una parodia insultante, procaz y sarcástica de algo que todo el pueblo valenciano ha conservado y amado como el legado espiritual más importante de su religiosidad y su historia en la Edad Media¹¹²”. Mira, ante esta reacción, presentó una querrela contra el arzobispado reclamando diez millones de pesetas por daños y perjuicios, pero la guerra mediática estaba servida: poco después, el diario de corte progresista *Levante* también escribiría una editorial crítica con la película del valenciano. Así, con los grandes medios de comunicación valencianos en su contra, el responsable de la cadena de exhibición valenciana Pechuán anunció que ninguno de sus cines proyectaría la película, cosa que los demás cines de la localidad imitaron. Dado que no se podía estrenar en la capital del Turia, fue en Madrid, el 1 de septiembre de 1978, donde se pudo ver por primera vez y fue en ese momento cuando Ignacio Carrau (presidente de la Diputación de Valencia por vía orgánica, acérrimo franquista) instó al ministro de Cultura Pío Cabanillas a secuestrar la película, aunque finalmente el Ministerio no lo hizo. Las críticas de la película, una vez vista en Madrid, por parte de muchas de las revistas y diarios de tirada nacional (como *Interviú* o *Levante*) se destacaron por lo que Jordi Costa define como “un inconfundible aroma *Ancien Régime*” por ser extremadamente reaccionarias y críticas con el film. Esto llevó a Ignacio Carrau a echar más leña al fuego, pidiendo que

¹¹¹ La llamada “Batalla de Valencia” hace referencia al conflicto identitario vivido sobre todo en la ciudad de Valencia durante la Transición que dividió a la derecha regionalista (los *blaveros* o *bunker- barraqueta*) con la izquierda de corte pancatalanista.

¹¹² Jordi Costa: *Carles Mira...* p.39.

nunca se estrenara la película en Valencia. En medio de esta situación, y con la enorme capacidad de organización y movilización que caracteriza a la derecha regionalista valenciana, un gran número de *blaveros* o también llamados despectivamente “*bunker-barraqueta*” fueron a Madrid a protestar por la proyección del filme. A la llegada a Valencia fueron recibidos por “un millar de adeptos que los recibió ondeando banderas valencianas con franja azul: seguidamente, el grupo se dirigió a la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados para depositar una ofrenda florar ante la estatua de San Vicente Ferrer¹¹³”, demostrando una vez más el talante intransigente y fanático que les caracterizaba. Esta actitud se vio reforzada el día del estreno de la película en territorio valenciano. Ante el impedimento de estrenar la película en la capital, se decidió exhibirla en los cines Goya de Alcoy (localidad donde se había rodado buena parte del film). Fue entonces cuando un artefacto explosivo estalló en los baños sin provocar daños físicos aunque a nivel de infraestructuras los cines valoraron los daños en 400.000 pesetas. Al día siguiente el atentado fue reivindicado por tres grupos diferentes: el Grupo Antimarxista Valenciano, la Brigada Antipornográfica de Castellón y el Movimiento de Izquierda Nacionalista Valenciano. Ello llevó a que la película fuera retirada de la cartelera y ésta no pudo ser estrenada en todo el País Valenciano hasta 1981. En todo caso es cierto que este episodio *ayudó* a la popularización de la película y a poner a Mira en el centro de todas las miradas; de hecho, él mismo lo admitía en una entrevista concedida al diario alicantino *La verdad*:

“Estos señores, y aunque esto ha sido un poco desagradable para nosotros, no saben el favor que nos han hecho; incluso estamos pensando en hacerles un regalito un día de estos. Aunque ellos de forma indirecta también se han hecho publicidad, porque se trata de grupos políticos minoritarios, con unos intereses muy concretos, y sin ninguna representatividad de ningún tipo; es decir, que no se trata del ‘pueblo valenciano’ como se dijo en un principio ya que ahora nosotros ya tenemos nombre propios y apellidos de estos señores y sabemos quiénes son¹¹⁴”.

Igualmente es cierto que buena parte de sectores identificados con la izquierda se sintieron decepcionados por el film, al pensar que sería mucho más incendiario de lo que realmente fue como refleja la crítica de la revista satírica *El papus* al decir “Dios, la que han armado los valencianos con esta película. Resulta que según ellos es una

¹¹³ *Íbid*, p. 40.

¹¹⁴ Redacción: “No hemos pretendido hacer la biografía de un santo”, *La verdad*, 28 de Septiembre de 1978.

maniobra de los catalanes para atacar las instituciones valencianas. Y la verdad es que no hay para tanto. Sobre todo, para prohibir la película en todo el Reino de Valencia, como han hecho (...). En resumen, y a pesar de los ataques de la derecha valenciana, la película es estrictamente correcta, aunque un tanto plomo en algunos momentos¹¹⁵”. Un artículo de *El País* iba en la misma línea¹¹⁶.

A raíz de estos acontecimientos, Carles Mira salió en bastantes periódicos de todo el país explicando su versión del film y remarcando que la película no insultaba a ningún santo. Según él la intención de la película era “desenmascarar la manipulación a la que ha sido, y continúa siendo, nuestra Historia; manipulación que ha pretendido mantenernos ignorantes y asustados. Y es sintomático que los grupos de presión que desde siempre han capitalizado esa manipulación, sean los que hoy me acusen de manipulador¹¹⁷”. Como vemos, al defender la película, Mira también tuvo que arremeter contra el *bunker-barraqueta* y su clásico discurso anticatalanista. Por lo visto, para los derechistas valencianos, el hecho que Boadella (catalán), fuera protagonista del film ya era motivo suficiente para resucitar (como refleja la crítica de *El papus* anteriormente reproducida) el fantasma del “oro catalán”, argumentos que en aquella época suscitaban toda clase de reacciones extremadamente fervorosas por parte de la derecha valenciana y que influían en la opinión pública de la población valenciana. A pesar de todo, la película fue un éxito de taquilla (superó en su recaudación 43 millones de pesetas) y sentó las bases para una prolífica carrera cinematográfica del valenciano en el ámbito del largometraje. Sin duda la reacción de la derecha valenciana fue determinante para influenciar sus películas posteriores y esto se vio reflejado en su segundo largometraje, *Con el culo al aire*, que analizaremos a continuación.

¹¹⁵ Crítica de *El papus* en la sección “150 razones para no ir al cine”.

¹¹⁶ Tal es el caso de la cita reproducida a continuación: “Si de algo se puede acusar a la película de Carles Mira es de prudencia y moderación, de haberse quedado corta si se la compara con el desbordado caudal y el volumen de los legendarios prodigios atribuidos por la propia Iglesia católica al fraile valenciano, al que ya un francés contemporáneo, René Johannet, calificaba como 'el más grande taumaturgo de la cristiandad' y recordaba que al preguntarle al propio Ferrer el número de milagros obrados en su vida, le contestó: 'Cap a tres mil’, Alfons Llorenç, *La inocente parodia del santo valenciano*, *El País*, 21 de Octubre de 2001.

¹¹⁷ Redacción: ‘Carles Mira. Desenmascarar la manipulación’, *La Calle*, nº44, 18 de Septiembre de 1978.

3. EL (ANTI)DESENCANTO EN MIRA: *CON EL CULO AL AIRE*

Al hablar de la segunda película larga de Carles Mira, *Con el culo al aire*, estrenada en 1980, podemos afirmar que analizamos un completo esperpento que, como bien define Jordi Costa “es también una película que se disfraza de comedia grotesca e intrascendente para cantarlas muy claras¹¹⁸”. De hecho, como el mismo director comentaría, *Con el culo al aire*, fue fruto de *La portentosa vida del pare Vicent*; sobre todo fue una contestación a todo el revuelo que el *bunker-barraqueta* organizó y que, por entonces, aún impedía al director estrenar la película en territorio valenciano. A raíz del estreno de la película, Mira declaraba en *El País* que

“El guión de *Con el culo al aire* responde a una concepción concreta del cine. Para mí, los tres vértices de este tipo de cine son: las raíces, el sentido de fiesta y lo que entiendo por lo popular. De alguna manera, esta segunda película mía es una respuesta al primer largometraje. Cuando explotó la bomba en Alcoy intenté indagar un poco sobre el hecho. Descubrí que estamos *Con el culo al aire*; es decir, que las autoridades seguían en su sitio y que nadie hacía puñetero caso. Creo que el franquismo nos había creado una serie de fantasmas, que nos asustaban y que estaba claro que están ahí. La película es un poco un intento, o una oportunidad, para que nos podamos reír de esos fantasmas. Un poco como una fiesta en la que el espectador puede transgredir, siquiera por unos momentos, el orden establecido¹¹⁹”.

De la misma manera, Carles Mira escribió para la *Guía del Ocio* de Madrid, por qué había escogido ese nombre para su film remarcando, al más puro estilo *Lampedusiano*, que en realidad nada había cambiado desde la muerte del dictador:

“*Con el culo al aire*, porque así me quedé después de lo de *La Portentosa vida del padre Vicente* (que sigue sin estrenarse en mi pueblo) y porque así están, estamos, todos los personajes de esta segunda película. Y no es una película de desencanto, porque nunca hubo encanto, porque entre las fiestas patronales no hubo otra manía que la de sobrevivir. Sobrevivir, aunque para ello hubiera de disfrazarse de Agustina de Aragón, de Viriato o de tuno camastrón. Y así más o menos, va la película. O sea: Una crítica atroz, suicida. Una especie de verbena con mucho alcohol, en la que empieza uno riéndose de sus propios fantasmas y se acaba haciendo aguas, en un acto de valor

¹¹⁸ Jordi Costa: *Carles Mira...* p. 48.

¹¹⁹ Redacción: “Carles Mira: ‘Mi cine pretende ser nacional, festivo y popular’”, *El País*, 11 de Septiembre de 1980.

inaudito, sobre el pedestal de los valores eternos. Esos valores que en un hábil tocomucho nos cambiaron por nuestras propias raíces¹²⁰”.

Además, Carles Mira, lejos de acobardarse por el poder de reacción de la derecha regionalista valenciana poco proclive a dejar parodiar cualquier aspecto que formara parte de la cultura o folklore de la zona (ejemplo de ello fue la intransigencia con la que trataron el dossier crítico con las fallas de *Ajoblanco* o la ópera prima de Mira), éste decidió para su película vestir a Ovidi Montllor (protagonista del film) de fallera mayor a sabiendas que la reacción del *bunker- barraqueta* no sería precisamente de risa. Sin embargo, su respuesta a la cuestión de si estaba “*buscant les pessigolles*”, era clara:

“Si me hubiera asustado, habría hecho su juego. Es un personaje más entre Isabel la Católica, Don Pelayo, etc. Tenía que salir un representante del folklore más típico y la sevillana era una figura demasiado utilizada. Nos quedaba la fallera que también es un arquetipo. Ellos dicen que si tocas estos temas los provocas. Si lo evitas, les das la razón. La autocensura es fatal¹²¹”.

Así, Mira se lanzó a la producción de una película totalmente irreverente, desmadrada y muy mediterránea, incluso más que mediterránea, propiamente valenciana en el sentido en que, como diría el mismo director, había cierta dosis de autobiografía: “Yo procedo de un pueblo divertido, barroco, vitalista y acaso algo desmadrado. Todo ello se refleja de alguna manera en la ambientación y el tratamiento de los personajes¹²²”. Así, la película empieza a ritmo de pasodoble mostrándonos a un joven mozo de pueblo que pasea en bicicleta por un campo de vegetación mediterránea. Al punto, vemos como al pueblo al que se dirige (el suyo), llega una furgoneta de donde sale una atractiva cantante, Liliana, que va a actuar con su banda de ciegos ya que son las fiestas patronales del pueblo. El mozo es Juan Solbes (Ovidi Montllor), un bobalicón pueblerino que dedica su vida a cuidar de sus pájaros sin muchas pretensiones en la vida. Liliana causa un enorme revuelo en el pueblo (sobre todo en la población masculina) al cantar en las fiestas patronales, (Imagen 11), (presentadas, de hecho, por el cura que también es el presidente de la comisión de festejos). Después se marcha con

¹²⁰ Redacción: “Carles Mira, ‘Todos estamos con el culo al aire’”, *Guía del Ocio. Madrid*, nº249, 22- 28 de Septiembre de 1980.

¹²¹ Redacción: “La supervivencia de gente mediocre en una película”, *Tele/eXpres*, 1 de Agosto de 1980.

¹²² Redacción: “Carles Mira: Hacer cine popular no significa rebajarse”, *La Vanguardia*, 1 de Agosto de 1980.

Juan, tras una conversación, en la que vemos la miseria sexual que invade al personaje de Montllor (su única experiencia sexual ha sido con una burra) y a toda la película en general. Sin embargo, la personalidad entre patética y boba pero sin duda humilde y respetuosa de Juan hacia Liliana (a quien, se puede suponer, siempre se la ha tratado como un trozo de carne) embauca a ésta y acaban teniendo relaciones sexuales. Esta experiencia nueva para Juan, sin duda totalmente influenciado por un contexto muy represivo en cuanto al sexo, le paraliza literalmente. Al día siguiente no quiere salir de su habitación, ni siquiera cuando el párroco del pueblo o la Guardia Civil (entendidos estos como los grandes símbolos de autoridad) le instan a ello, por lo que acaban enviándolo a un manicomio. Es en este punto donde empieza la parte central de la película, localizada en el manicomio al que le envían (regido por unas estrictas monjas, en especial la madre superiora sor Angustias, interpretada por Maria José Arenós), que es extremadamente represivo. Además, Juan se encuentra con la curiosa situación de que todos los internos van vestidos de personajes notables de la historia de España; ahí es donde conoce a Joan Monleón que va vestido de Papa Luna y del que se desconoce, en toda la película, su nombre. Juan, que en ese momento aún no lleva disfraz, hace el evidente razonamiento de que es el único cuerdo en todo el manicomio, sin embargo cuando el Papa Luna habla con él, las cosas no son exactamente así¹²³:

Papa Luna: Siéntate a mi lado, tontolaba. Y presta atención. ¿Qué pasa? No pensarás que el único cuerdo aquí eres tú.

Juan: ¿Yo? No sé

P.L: Escucha, te he estado observando y he llegado a dos conclusiones: que se puede confiar en ti y que necesitas ayuda.

(...)

Agustina de Aragón: ¿Ya has escogido *momión*?

J: ¿Qué?

(...)

A.A: ¡*Momión*!

¹²³ Hemos adaptado este fragmento de diálogo por ser demasiado largo para ponerlo íntegramente en el texto, pero se puede consultar en la página 5 del Anexo.

P.L: Aquí le llamamos así a los personajes que representa cada uno: en su caso, Agustina de Aragón.

A.A: Y en el suyo, el Papa Luna.

P.L: Sólo se sale de aquí cuando ellos creen que eres un hombre nuevo y hemos descubierto que imitando a ciertos personajes históricos te llega antes la libertad.

A.A: Cuanto mejor representes el *momión* escogido, mejor te tratan.

P.L: Y antes sales.

J: O sea, que aquí nadie es lo que parece... y nadie se cree nada... ni nada de nada...

(...)

P.L: Escucha Juan, no te líes. Aquí no se trata de lo que nosotros creamos o dejemos de creer sino de lo que ellos crean. Y si ellos creen que tú crees que eres uno de sus *momiones*, estás salvado, si no...

A.A: ¡Kaputt!

J: ¡Pero, ¿cómo se lo van a creer?! Es imposible.

Esta conversación es clave para entender la intención de Mira al realizar la película y nos expone audazmente la metáfora que con ella quiere conseguir: a saber que en un manicomio que, como él mismo afirmó, era España, para sobrevivir se debía uno poner la máscara, entrar en el juego que los de arriba imponían y actuar de la forma más acorde con los designios de los que ostentaban los poderes fácticos. Además, evidentemente, el hecho de disfrazarse de *momiones* no era en absoluto inocente: estos personajes evidenciaban el pasado glorioso y a la vez decadente de una España absolutamente irreal que se resistía a asumir su decrepito presente.

“La metáfora, por supuesto, apuntaba mucho más allá del coyuntural ‘cambio de chaqueta’ que muchos atravesaron durante la Transición: el juego metafórico tramado por Mira se proyectaba, por así decirlo, hacia delante y hacia atrás: es decir, hacia una Historia fosilizada y muerta que sólo ha pervivido en forma de mitología coartadora, y hacia un porvenir que no contempla la posible salida de la sinceridad y la libertad personales, o la autenticidad¹²⁴”.

De hecho, incluso la elección de *momión* debía hacerse conforme a los designios de lo que significaba ser un “buen español” y con ello, estar de acuerdo con los valores que

¹²⁴ Jordi Costa: Carles Mira...p. 50.

ciertos personajes de la gran Historia de España habían encarnado. Así es significativa la conversación que Montllor, Monleón y Senante tienen para ponerse de acuerdo en cuanto al personaje que Juan Solbes encarnará:

Juan: Pero, ¿yo de quién hago?

Agustina de Aragón: De alguien que te suene.

J: De Rey Moro.

A.A: ¡¿De infiel?! Tú estás loco, y no sales de aquí en tu puta vida.

J: De Rey Moro bueno...

Papa Luna: Aquí no hay moros buenos, hijo.

J (*señalando al que va vestido de Satanás*): Pues ahí hay uno que va vestido de demonio.

A.A: ¿Ese?, no te fastidia, como que es el sobrino del director.

P.L: Ese puede ir vestido de lo que le salga de los cataplínes.

(...)

P.L: Pues hijo, dados tus conocimientos históricos, lo mejor es que hagas de folklórica.

A.A: ¡Si señor!, ¡Si señor!

J: ¿Y eso cómo es?

P.L: Sencilísimo: mañana después del electroshock, te vas a ver al director y le dices que eres la viva encarnación de los valores regionales. Te vistes de gitana, te dedicas a bailar en todas las fiestas oficiales, y estás salvado.

J: Es que no sé bailar.

A.A: ¡Joder! Pues sí que nos lo pones difícil.

P.L: Pues de algo tendrás que hacer.

J: Hay una cosa que sí sabría hacer.

(...)

J: ¿De fallera mayor?

A.A: ¡Pues claro! Y además es un *momión* de mucha suerte; lo único jodido es lo de la peineta y las castañetas, pero si no te importa...

J: Ya me acostumbraré.

Además hay en esta conversación dos aspectos interesantes aunque sutiles que, por una parte muestran las contradicciones de los poderes fácticos por favorecer a personas poco molestas para ellos que pueden vivir al margen de la vida política sin hacer demasiado daño (el hecho de que permitan a un interno ir vestido de demonio en un manicomio eminentemente católico es uno de ellos), y la solidaridad y ayuda mutua que se prestan los demás internos (cuando el Papa Luna ofrece su ayuda desinteresadamente al desorientado Juan) que se verá durante toda la película.

Como en el caso del *Pare Vicent*, la película tiene momentos que rozan el surrealismo y la parodia y logran enfatizar el buscado carácter popular valenciano ligado a la fiesta y a la música. Esto lo vemos cuando las monjas, a través de un psiquiatra gangoso y de una exuberante enfermera que toca el acordeón a la altura de su enorme escote, obligan a los internos a cantar una canción titulada “Un loco en el manicomio”, cuya letra demuestra esa visión entre absurda, conmovedora y patéticamente paternalista que sienten las monjas y los médicos vinculados al poder psiquiátrico hacia los locos; todo bajo la atenta mirada de las monjas (Imagen 12):

*Un loco en el manicomio/ un loco en el manicomio/ en la cama se meó/
Tan grande fue la meada/ tan grande fue la meada/ que el manicomio inundó/
Marineritos al agua/ marineritos al agua/ que el barco ya naufragó/
El agua estaba caliente/ el agua estaba caliente/ y hacía muy mala olor.*



Imagen 11



Imagen 12

La película sigue explicando las peripecias de Juan y sus compañeros dentro del manicomio con la intención de dar a conocer este lugar como un espacio totalmente represivo en el que continuamente se castiga a los internos bajo los parámetros y excusas de la salud mental (medicación a base de pastillas que realmente no desean tomar y electroshock) además de demostrar otra vez la miseria sexual en la que viven permanentemente. Esto ya lo hemos podido ver en la conversación que tiene Juan con

Liliana y el *shock* que le produce su primera relación sexual (con otro ser humano), y lo vemos después dentro del manicomio ya que los reclusos tienen sexo esporádico a través del agujero de una pared con las cocineras del psiquiátrico, quienes piensan que el pene que asoma a través del muro es un milagro y, por si acaso, lo bendicen con agua bendita antes de tener relaciones (Imagen 13). Cabe decir que estas escenas de sexo son absolutamente grotescas y nada eróticas y evidencian perfectamente la penuria y frustración sexual de las personas que están dentro del sistema (las cocineras) con las que están fuera de él (los internos). Además, otro momento que evidencia el férreo control moral que rige las vidas de estos personajes tiene que ver cuando Liliana va al pueblo para cantar en las fiestas patronales y el dueño del bar cobra unas pocas pesetas a todo aquél que quiera espiar a la cantante a través de unos agujeros en la pared de la habitación contigua al camerino de la artista (Imagen 14).



Imagen 13



Imagen 14

Mira no se conforma con la crítica a los poderes fácticos que han *arruinado* las vidas de cada uno de los personajes que aparecen en la película a través del control mental (la institución eclesiástica) o físico (la pareja de Guardias Civiles que apresan a Juan para llevarlo al psiquiátrico); también tiene tiempo de ilustrar a la *bien entendida* sociedad valenciana a través de la figura de doña Amparo Soto del Amo, la madrina de las fiestas organizadas a partir de la festividad de Santiago, el patrón del manicomio, a la que todos los internos vitorean efusivamente su nombre y “¡Viva Amparo!” sabiendo como espectadores quienes lo hacen por devoción y quienes por compromiso. Es durante la verbena que se organiza en su honor (en la que canta otra vez Liliana, la cual está profundamente molesta por la patética situación en la que ve a Juan, vestido de fallera (Imagen 15)) cuando uno de los internos, al no poder sacar a bailar a doña Amparo sota

castigo de sor Angustias (demostrando otra vez esas dos realidades entre quien está dentro y fuera del sistema), sucumbe al impulso de tocar los turgentes pechos de la enfermera exuberante. Es en ese momento cuando las monjas, de forma increíblemente efectiva, hacen un cordón a través del que separan a los reclusos de las autoridades bajo la apenada mirada de Liliana (Imagen 16) para castigarles lanzándoles cubos de agua hirviendo, escena que resulta muy humillante.



Imagen 15



Imagen 16

Además, en su infinito enfado sor Angustias regaña agresivamente a todos los reclusos sin darse cuenta de que está encendiendo la mecha del resentimiento que será su perdición:

Sor Angustias: Muy bien señores, ya estamos otra vez como al principio. Para eso tanto trajecito y tantas contemplaciones. ¡Majaderos! Que eso es lo que son. ¡Unos majaderos!, pero les aseguro que se van a acordar de lo que han hecho. ¡Y recen porque la excelentísima señora no nos retire la subvención! Porque si no van listos. ¡Estúpidos! Que siempre os pasa lo mismo. Ahora, que la culpa es mía, por trataros como a personas. ¿Queríais carne? ¡Pues tendréis carne! Pero de la mía. Y os aseguro que vais a quedar tan hartos que no seréis capaces ni de recordar vuestros nombres. ¡Desgraciados! Y todo... por cuatro meneos de una ramera.

Es cuando insulta a Liliana cuando uno de los reclusos, disfrazado de Jaime I, se encara a la monja y le da una bofetada porque “esa doncella es la prometida de un caballero y está bajo su protección”. Evidentemente, el castigo de las monjas es desproporcionado y obligan a los reclusos a aguantar una sesión de electroshock evidenciando así que no se usa esto como método terapéutico sino como método de castigo. Por la noche, Montllor, Monleón y Senante, quienes no están dispuestos a pasar nunca más por semejante experiencia, sabotean el electroshock de forma hilarante y grotesca. Una estrategia que encaja perfectamente con la estética feísta que Mira utiliza en toda la película y que

circulaba en los ambientes contraculturales, sobre todo a partir de la popularización del cómic que se estaba haciendo en la época, además de presentarnos unos personajes que distan mucho de ser héroes: encienden su propia ventosidad y con ello estropean los cables de la máquina de electroshock (Imagen 17). Al día siguiente, cuando toca otra sesión de electroshock, el aparato no funciona y, mientras sor Angustias manipula el aparato, una de sus compañeras vuelve a conectarlo produciéndose un gran cortocircuito seguido de un incendio que causa la muerte de la madre superiora. En el velatorio, los reclusos ya sin disfraces planean su huida y lo consiguen a través de un mecanismo obviamente surrealista: la fallera mayor, Agustina de Aragón, Jaime I y el Papa Luna entran, los cuatro, dentro del ataúd en el que está sor Angustias y cuando lo trasladan dentro del coche, los cuatro salen de él, violando toda ley física del espacio y consiguen huir.

Es aquí cuando la película llega a su desenlace y observamos que la estructura de ésta es cíclica ya que acaban en un pueblo donde ahora las fiestas, en lugar de patronales son populares. Vemos pues, un grupo de teatro “Máximo Gorki” recitando la Internacional en catalán y cómo luego un cura “progre” presenta al nuevo grupo musical que amenizará la velada del pueblo: ellos son Paqui Rodríguez y sus Maracos o lo que es lo mismo, Liliana y los cuatro fugados que a partir de ahora vivirán con otra máscara puesta, la de bailarines, por el resto de sus vidas (Imagen 18).



Imagen 17



Imagen 18

Así, Mira nos hace concluir que, por muy progresista que sea el cura o muy populares (y no patronales) que sean las fiestas, nada ha cambiado y que, como las cosas seguirán igual lo mejor es reír, mofarse de nuestra asfixiante realidad utilizando la risa como válvula de escape al más puro estilo *Rabelaisano*, porque por muy “con el culo al aire”

que estemos, el sentido de la fiesta y el poder reírnos de nuestros fantasmas nos servirá como una excelente terapia:

Vamos a cantar señores/ este ritmo bien sabroso
Tendrán que saber bailar/ si quieren vivir con gozo
Saque el pecho con descar/ gire un poco la cintura
Eche un muslo para un lado/ mueva el tronco con soltura
Este ritmo es pa que bailen/ bien juntitos y agarrados
Cortesananas cultivadas/ con electos diputados
Saque el pecho con descar/ gire un poco la cintura
Eche un muslo para un lado/ mueva el tronco con soltura
Este ritmo es pa que bailen/ con sonrisa picarona
Dos apuestas generales/ con madrinanas pechugonas
Saque el pecho con descar/ gire un poco la cintura
Eche un muslo para un lado/ mueva el tronco con soltura
Este ritmo es pa que bailen/ a lo loco sin mesura
Las damas benefactoras/ con sus ramas muy oscuras
Y aunque no tengas dinero/ no te haremos un desaire
Que este ritmo es pa que bailes/ si estás con el culo al aire...
¡Si estás con el culo al aire!

La película fue escogida como representante española en el festival de San Sebastián donde cosechó buenas críticas a nivel general y donde su director tuvo oportunidad de manifestar su rechazo a la difícil situación que los cineastas españoles tenían que hacer frente para poder producir películas en el país. Al contrario que con su ópera prima, no hubo ningún altercado excesivamente serio alentado por las derechas, aunque sí podemos ver una carta enviada a *El País* donde una mujer se quejaba de que se estaba rodando una película sobre el Papa Luna¹²⁵. Otro momento que tuvo cierta repercusión en la prensa fue cuando el mismo Suárez mandó quitar un cartel de la película por “pornográfico”, tal como recogía *Diario 16*: “El jefe superior de policía de Madrid, Tomás Astilleros, decidió retirar un cartel considerado como pornográfico de la película 'Con el culo al aire', que se proyecta al lado del Congreso de los Diputados. La decisión policial parece que se llevó a cabo ante una petición personal del propio presidente del gobierno¹²⁶”, evidenciando un talante poco transigente y bastante conservador, llegando incluso a rozar la situación cómica y absurda por parte de las autoridades ya que el motivo por el que se mandó quitar fue porque el nombre de la película incluía la palabra

¹²⁵ Ver imagen 5 del Anexo.

¹²⁶ Redacción: “De buena fuente”, *Cambio 16*, nº460, 28 de Septiembre de 1980..

“culo”. Así, podemos decir que Mira acertó de lleno con este film, el cual fue su mayor éxito comercial recaudando más de 122 millones de pesetas y ganando algunos premios además de ser incluida en la sección oficial del Festival Internacional de Montreal.

Podemos asegurar que con esta película, Mira se aseguró su puesto dentro del panorama cinematográfico español consolidándose como un director de cine “fallero”, como gustó definir a la prensa, comprometido con un cine muy personal que exaltaba la cultura popular mediterránea y que recordaría a grandes maestros italianos de la talla de Fellini o Pasolini (aunque con sus evidentes diferencias). Carles Mira nunca escondió su pasión por estos dos directores y, cuando le dijeron que se les parecía tanto a ellos como a Berlanga, el valenciano vio esta similitud como natural alegando que “no me importa nada parecerme a personas de mi mismo país y de la misma cultura, es un resultado lógico y positivo. En cambio me preocuparía parecerme a Allen o a Bergman¹²⁷”. En concreto, su admiración por Pasolini nos hace pensar inmediatamente en la llamada “Trilogía de la vida¹²⁸” del italiano, compuesta por tres películas sacadas de cuentos populares y dirigidas por el italiano en las que mezclaba magistralmente lo popular con lo culto y lo erótico con lo ingenuo, manteniendo la referencia a culturas del pasado, como intentaría Mira con *La portentosa vida del pare Vicent* o con otros largometrajes que llegarían después como *Que nos quiten lo bailao* (1983), donde trata a modo de musical la desenfadada existencia de los moros que habitaban Valencia en contraste con la gris y estricta vida de los cristianos y *Daniya, jardín del harem* (1987), de similar argumento. También tuvo tiempo de comunicarnos su visión de la vida de Carlos II el Hechizado a través de la película *Jalea Real* (1981). Además, ya totalmente dentro del mundo del cine volvió a establecer vínculos con personas pertenecientes al teatro; su película *Karnabal* (1985) es una adaptación de la celebrada obra de “Els comedians”, quienes pidieron al director que la llevara a la gran pantalla. *El rey del mambo* (1989) fue su último largometraje del que admitió no estar muy satisfecho. Además, Mira también trabajó para la televisión valenciana; de hecho debido a su prematura muerte en 1993, dejó inacabada una serie de la que era director y guionista, *Russafa 56*, una

¹²⁷ Koldo San Julian: “Carles Mira: Todos nos quieren manipular y capar para podernos controlar”, *Egin*, 2 de Agosto de 1980.

¹²⁸ Estas películas son *El decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974).

telecomedia para *Canal 9* que trataba de la rutina de una familia que vivía en tal dirección.

Creemos bastante probable que, de haber vivido más tiempo, Carles Mira gozaría hoy de mayor popularidad ya que, aunque películas como *Con el culo al aire* fueron éxitos comerciales, el cine que proponía, tan alejado de los convencionales estilos (o en extremo metafóricos o demasiado simples) que la Transición proponía, se alejaban de su particular visión desahogada de la vida. Cabe decir, sin embargo que, con la llegada de los ochenta y el cambio de rumbo que el cine español experimentó, instrumentalizando (y, por ello neutralizando) la cultura grotesca, irreverente y feísta que habían propuesto los representantes del *underground* en los setenta. El cine de Mira tuvo un sentido más acorde con esos años, ya que nunca había renunciado a trabajar dentro de los circuitos de producción más convencionales si con ello llegaba a un público más amplio. Sin embargo, la forma tan peculiar de reivindicar las raíces mediterráneas le impidió de alguna manera abarcar un público más amplio, pero ello no es motivo para negar la gran importancia de un legado como el de Mira, además de establecer que las hipótesis que anunciaba en los largometrajes analizados, (la manipulación de la historia en el caso de *La portentosa vida...* o la existencia de los fantasmas del pasado en *Con el culo al aire*) se hicieron realidad en el momento e incluso hoy parecen tener sentido. De hecho, en 2001 se le hizo al director un homenaje en Valencia, donde se iba a proyectar su ópera prima y los fantasmas del pasado reaparecieron con la misma virulencia que 23 años antes. Como recoge la noticia de *El País*: “El presidente del altar vicentino del Pilar exigió que se quemaran todas las copias. El primer teniente de alcalde de Valencia, el popularista Alfonso Grau, equiparó el film -'que no he visto', reconoció- con la pornografía y el terrorismo y presionó para evitar su programación por creerla 'inoportuna a la vista de la polémica'¹²⁹”. Estos hechos, demasiado parecidos a los ocurridos en 1978 nos muestran cuán actual y valiente es el cine que Mira se empeñó en hacer y hasta qué punto los fantasmas del pasado siguen, desgraciadamente, tan presentes como hace cuarenta años.

¹²⁹ Alfons Llorenç, “La inocente parodia del santo valenciano”, *El País*, 21 de Octubre de 2001.

CONCLUSIONES

Una vez analizadas las películas de Mira y contextualizadas en un aspecto tan concreto de la Transición como fue su dimensión cultural marginal, podemos establecer una serie de conclusiones que apoyan la tesis anunciada en la introducción de nuestro trabajo. Recordemos que, a través de esta investigación queríamos defender la idea de que el cine tan personal que proponía Carles Mira era resultado del contexto marginal *underground* que se empezó a fraguar en los sesenta ya que, con la firme intención de reivindicar unas raíces mediterráneas vinculadas a la fiesta, defendió una concepción hedonista de la existencia pero también del cine, del que pensaba, debía ser imperfecto y destinado a las clases populares. No sólo pretendíamos conectar a Mira con las manifestaciones contraculturales *underground* del país, sino que a su vez queríamos demostrar el talante activo de los jóvenes suscritos a esta nueva mentalidad como personas con ganas de cambiar el sistema que, si bien no actuaron como históricamente lo habían hecho los viejos militantes de izquierdas, establecieron unas redes de producción cultural de envidiable cantidad y calidad. Con ello, buscábamos defender el hecho de que, aunque es cierto que a partir de la década de los '80 las cosas cambiaron hacia posturas más desencantadas, individualistas y con una alta presencia de la heroína que irremediamente *amansaba* a todo aquél que estuviera enganchado a ella, durante los '60 y '70 la juventud contracultural del país fue muy activa y creativa.

Para ello, la primera conclusión que sacamos es que, cronológicamente, podemos establecer los años en que la contracultura llegó a España, y se desarrolló con más potencia. También podemos datar a partir de qué momento empezó a desvanecerse en pro del desencanto de los '80. Si es a finales de los '60 cuando este cambio de mentalidad llega al país sobre todo a partir de Mayo del '68, podemos decir que fue en 1974 cuando todas estas ideas se habían desarrollado hasta el punto de llegar a un estado de madurez que permitía a los jóvenes defensores de esta cultura ser coherentes con lo que pensaban y practicarlo de la forma más libre posible. Esto se dio hasta 1977, cuando se celebraron los Pactos de la Moncloa y las primeras elecciones democráticas que dieron la victoria a la UCD. Como expone el periodista y fundador de *Ajoblanco*, Pepe Ribas: “Hay un momento de libertad donde aparecen muchas cosas y aparece una nueva generación muy fuerte y hay un momento de cerrazón después de las primeras elecciones democráticas: hay los Pactos de la Moncloa, y después es cuando se

consolidan los partidos políticos y entonces ya empieza otro juego muy diferente¹³⁰”. Esta afirmación la apoya el dibujante de cómic Nazario: “(Fue en el) '78 o algo así la cosa empezó otra vez a ser controlada; aquí empezó a gobernar la UCD y todo se empezó a agrisar, a ser casi como había sido antes...¹³¹”. La decepción que la entrada en ese “juego diferente” provocó, se vio plasmada, como hemos visto, en el pensamiento y los ánimos de quienes producían los principales medios de comunicación marginal, quienes durante ese año cambiaron su mensaje, en un principio festivo, activista y con ganas de cambiar las cosas, por otro desencantado. Recordemos el demoledor artículo de *Star* de ese año: “...se a marchado la ilusión para dejar paso a la frustración¹³²” o el que escribiría Luís Racionero en *Ajoblanco*:

“De la praxis social y vital de la contracultura poca cosa queda ya: la música rock se ha utilizado como tinglado comercial a consumir en discos en vez de como catarsis shamánica desrepresora; las drogas psiquedélicas se han mezclado con el “speed” y heroína para destrozarse a sus usuarios; las comunas, lejos de arraigar en la ciudad se han postergado a inocuos enclaves bucólicos; las filosofías oriental y hermética se han banalizado en hare- krisnas y horóscopos. En pocos años el “big brother” policial de la mano del Moloch comercial han neutralizado y asimilado lo que parecía el nacimiento de una nueva cultura. Sometida, mixtificada, endulzada y prostituida, esta contracultura no es más que el despojo de aquella fiesta florida que muchos celebramos entusiasmados¹³³”.

Además, lo mismo estaba pasando en el resto del país, pues las manifestaciones contraculturales que se habían desarrollado en Madrid estaban desapareciendo irremediabilmente ante el peligro de ser absorbidas por el sistema. Recordemos que Prensa Marginal Madrileña, PREMAMA, que aglutinaba todos los medios de comunicación *underground* de la capital desapareció ese mismo año, al igual que algunas de sus publicaciones más representativas como *Bazofia* o en Cataluña, *Butifarra!*. Aunque *Star* y *Ajoblanco* aguantarían dos años más, lo harían con una concepción diferente del presente, dando a entender a sus lectores que la fiesta que proponían como forma de vida se estaba acabando.

¹³⁰ Declaraciones de Pepe Ribas en el documental *Barcelona era una fiesta underground (1970-1980)*.

¹³¹ Declaraciones de Nazario en el documental *Barcelona era una fiesta underground (1970-1980)*.

¹³² Redacción: “Contra todo y contra todos”, *Star*, nº 26, año 1977, p.4.

¹³³ Luís Racionero, “Where have all the flowers gone”, *Ajoblanco*, nº 18, Enero de 1977, p. 23.

Además, con la aparición de *El Víbora* y su peculiar línea editorial que proponía el (anti)desencanto y la risa satírica y grotesca como única forma de supervivencia, vemos como la contracultura *hippie* de los sesenta se había esfumado totalmente ya que los *hippies* buscaban un cambio revolucionario de sistema y *El Víbora* representaba la filosofía individualista del “sálvese quien pueda”, conscientes de que la Transición no había sido el cambio radical que ellos buscaban.

Podemos establecer, pues, un claro paralelismo entre el cine de Carles Mira y la mentalidad de los *underground* por varios motivos: por una parte, por la concepción hedonista (aunque políticamente crítica) de la vida que compartían. Si los *underground* proponían un *carpe diem* vital, lo mismo reflejó Carles Mira a través de sus películas, mientras reivindicaba, a través de estas, una cultura mediterránea desmadrada y desmarcada de la impuesta cultura mesetaria castellana. Como expuso en más de una ocasión, Mira se basaba en su experiencia vital para reflejar una realidad de forma ácida y satírica, siempre entendiendo que el cine debía hacerse por y para el pueblo. *Por* el pueblo porque en sus dos primeros largometrajes hubo una gran participación ciudadana (de hecho, como hemos comentado, en *La portentosa vida del Pare Vicent* los únicos actores profesionales eran Boadella, Montllor y Molina y en *Con el culo al aire* también hubo un gran número de actores no profesionales); *para* el pueblo porque sus comedias (el género que empleó en todos sus largometrajes) eran en apariencia sencillas de entender, alejándose del cine marginal de corte estructuralista, al que Mira despreciaba por “pequeño-burgués”.

Sin embargo, y aunque Mira se desvinculó conscientemente del Cine Independiente Valenciano, lo cierto es que compartió muchas ideas a nivel teórico que plasmó en su cine. Por ejemplo, los marginales, en muchas ocasiones querían forzar el lenguaje cinematográfico hacia otro lenguaje diferente del del teatro o la novela. Lo mismo hizo Mira, quien intentó eludir lo máximo posible la estructura tradicional de introducción-nudo-desenlace en pro de un cine más natural y caótico. Respecto a *Con el culo al aire*, defendía este tipo de (anti)estructura: “Es un film emotivo, desordenado, que va en contra de la estética anglosajona, una estética impuesta¹³⁴”. La emotividad también era

¹³⁴ Redacción: “La supervivencia de gente mediocre en una película”, *Tele/eXpres*, 1 de Agosto de 1980.

el factor buscado por Mira en la caótica estructura de *La portentosa vida...* quien había renunciado a presentar a Vicente Ferrer en su dimensión histórica en pro de un cine imperfecto: “Yo me inclino más, y no de manera retórica sino vivencial o casi, por otro tipo de cine más emotivo: por ejemplo, diciendo que tiene almorranas. Me parece que reírse de una serie de cosas es muy positivo, porque quita miedo...¹³⁵”. Además, en cuanto a la producción, Mira tenía muy claro que el modo cooperativo de financiación era el principal cambio a lograr, pensamiento típico *underground* que defendía la autogestión como una de las principales formas de emancipación de la cultura dominante.

“Para mí, la “revolución” dentro del cine creo que tiene que venir a través de la producción, de una nueva forma de hacer cine. Es decir, se trata de liberar el cine de una serie de condicionamientos de tiempo y de dinero. A mí, en un principio, me hubiera gustado hacer **Pare Vicent** en 16 mm. (...) porque es una cámara que te da mucha más libertad de movimiento, es muchísimo más económica y, en definitiva, te permite cambiar un poco el binomio tiempo/ dinero y, a través de unos medios más pobres económicamente, poder hacer cine con más tiempo para todo: preparación, trabajo con el actor, iluminación...¹³⁶”.

Por todo ello podemos confirmar que Mira respondía perfectamente a los aspectos promovidos por los *underground* y corroborar, pues, la influencia de la contracultura en el valenciano. Y no solo en este aspecto. La defensa de lo que él entendía por “lo popular” también la habían hecho los *underground*, de hecho, este es un tema recurrente en las páginas de *Ajoblanco*, quienes teorizaron sobre este concepto en varios números suyos y defendieron, asimismo, las fiestas populares (como ya hemos visto en el dossier sobre lo que deberían ser las fallas y en el primer capítulo) como método de socialización. Por poner un ejemplo ilustrativo, Carles Mira defendía en las páginas de *El País* un cine popular alegando que

“La respuesta de los artistas e intelectuales ante el desierto cultural que nos legó el franquismo ha sido un cine de élite, de imitación de otros modelos. Hay ciertas películas españolas cuyas raíces hay que buscarlas en Woody Allen, o en Fassbinder, o en Bergman. Por lo menos, en *Con el culo al aire* hay un intento de hacer cine desde nuestras propias raíces, sin ninguna vergüenza. Hay una especie de actitud

¹³⁵ Miguel Ángel Llorens: “Carles Mira habla de 'Pare Vicent'”, *Cartelera Turia*, nº 759, Agosto de 1978.

¹³⁶ *Íbid.*

vergonzante por parte de la izquierda hacia las fallas, las fiestas de moros y cristianos o cualquier manifestación de ese estilo¹³⁷”.

Nos parece interesante, además de la búsqueda de un cine propio y nacional, la defensa que el director hacía de las fiestas que pertenecían al pueblo, así como la crítica que dedica a la izquierda ortodoxa por menospreciar las fiestas populares, pensamiento compartido con los *underground*, quienes, como hemos visto en el capítulo primero también reivindicaban el valor subversivo de estas:

“Le advierto de antemano: no sé hablar de fiestas populares si no es como manifestación de una cultura radicalmente subversiva respecto al orden instituido por capital y Estado. Manifestación de cultura tanto más reprimida desprestigiada y tergiversada, cuanto más se opone a la Ley del Trabajo, piedra angular del discurso dominante. Y si a alguien le parece desmesurada mi visión, piense que escribo desde la Valencia de las fallas enajenadas burocráticamente (...). Algo le picará al poder cuando emplea tan poderosos medios contra la fiesta¹³⁸”.

La concepción hedonista de la existencia, la defensa de las fiestas populares y la plasmación de estos aspectos en el cine de Mira, quien aspiraba –al igual que los *underground*- a pasarlo bien a través de la cultura son la gran aportación de la contracultura marginal al director valenciano. Reproducimos la respuesta que dio Mira a la pregunta de “¿No has tenido miedo a que la película (*Con el culo al aire*) te quedara populachera, Mira?”:

“No pertenezco a esta élite cultural que cree que hay que ser trascendente. Si la gente se ríe, me basta; si entiende algún simbolismo, mejor. Mi raíz es un pueblo al que le gusta el barroco, los petardos, y no le importa tirarse pedos, porque quiere comer bien y digerir mejor¹³⁹”.

También concluimos, por otra parte, que *La portentosa vida del Pare Vicent* y *Con el culo al aire*, estaban plenamente contextualizadas y justificadas en el momento en que se hicieron. Creemos que la primera de ellas, estrenada en 1978 era, en esencia, más ingenua que la segunda por varios motivos: aunque, como hemos dicho, establecemos que fue en 1977 cuando hubo un notable cambio de mentalidad en los marginales, es

¹³⁷ Redacción: “Carles Mira: Mi cine pretende ser nacional, festivo y popular”, *El País*, 11 de Septiembre de 1980.

¹³⁸ Javier Valenzuela: “De la fiesta popular como forma de vida”, *Ajoblanco*, nº24, Julio-Agosto de 1977, p. 37.

¹³⁹ Julián Peiró: “Ovidi, fallera mayor en ‘Con el culo al aire’”, *El Periódico*, 1 de Agosto de 1980, p. 21.

evidente que todo este espíritu festero, hedonista y con ánimo revolucionario aún no había desaparecido al año siguiente. Aunque eran más escépticos que pocos años antes, el desencanto como tal aún no se había generalizado y ello les llevaba a una crítica a los viejos fantasmas del franquismo de forma más directa y comprometida. *La portentosa vida del pare Vicent*, que tiene mencionados hilarantes y grotescos, es una crítica a la tergiversación de la historia de forma clara. Mira buscaba algo muy concreto: denunciar la manipulación a la que había sido sometido el pueblo (recurriendo a la Edad Media pero claramente extrapolable a la actualidad) para que éste permaneciera sometido y para ello abordó una película que tocaba ciertos baluartes de la historia oficial defendidos por el nacionalcatolicismo, cosa que enfureció a la derecha del País Valenciano, haciéndoselo pagar muy caro. Podemos afirmar que, aunque Mira sabía que estaba tocando unos temas peliagudos, no podía imaginar que las cosas habían cambiado *tan poco* como para que el único represaliado por las bombas colocadas en los cines de Alcoy, fuera él mismo, ya que no pudo estrenar su película en territorio valenciano hasta 1981. Por ello afirmamos que la mentalidad y cine de Mira en 1978 estaba en sintonía con los valores defendidos y promovidos por los *underground*: a saber la crítica, acompañada de la risa, a los *momiones* del franquismo que intrínsecamente incorporaba una revisión mordaz a todo el sistema de valores heredado. Esta forma de producir cultura es pues, la misma de los primeros cómix de Nazario o las historietas de *Butifarra!*, por ejemplo.

El modo de explicar la realidad es bastante diferente en *Con el culo al aire*, puesto que la forma de interpretar el presente también había cambiado para Mira. Bajo la apariencia de una comedia, se escondía una fuerte crítica a todos los fantasmas heredados del franquismo ante los cuales era mejor ponerse la máscara y camuflarse ya que no iban a desaparecer. Este cambio de mentalidad es consecuencia lógica de lo sucedido en los cines de Alcoy, pero también era una sensación consciente de todos los *underground* a principios de los ochenta. Las cosas jamás cambiarían y para ello la única arma que quedaba era la risa grotesca. *El Víbora*, la revista que había surgido pocos meses antes y que encarnaba a la perfección ese tipo de mentalidad ya lo había considerado en la editorial. La renuncia general a un cambio radical de sociedad, solo podía compensarse con esa risa desgarrada y terapéutica. Para Mira, *Con el culo al aire* fue, pues, la excusa para reírse del presente nacional y de las reacciones de la derecha ante su opera prima:

“Després de les experiències de La portentosa vida del Padre Vicente amb les seves amenaces de bomba, el que em va quedar clar és que encara persistien unes autoritats amb unes consignes, unes senyeres, unes cornetes i unes “tunes”. El meu film, com a resposta a aquests fets, està situat dins l’humor de la transgressió, és a dir, de la falla. Jo el film el definiria com una festa, com un carnaval, una revista o, en definitiva, un espectacle, en el fons molt mediterrani, molt vital i ple de música, color i disfresses (...). Es tracta d’aconseguir que el públic es rigui d’una sèrie de fantasmes que tradicionalment han jugat un paper autoritari¹⁴⁰”.

Creemos que tanto la concepción del cine que Mira defendía como las diferentes formas de abordar sus dos primeros largometrajes son evidentes conexiones de sus planteamientos con las filosofías *underground* por lo que podemos decir que el director bebió de los nuevos valores surgidos de la contracultura y los adoptó en sus dos películas mientras analizaba, a través de sus filmes, la realidad del momento y adoptaba las mismas posturas de (anti)desencanto que ellos propusieron.

Además, también queríamos defender que los jóvenes marginales de los setenta no fueron, en ningún caso, unos “pasotas” y que ese tópico fue construido habilidosamente por quienes desaprobaban su forma de ver la vida pero que, sin embargo, hoy día continúa presente. El primer argumento obvio para rebatir tal apreciación es que los *underground* se movieron incansablemente por promover una contracultura real. Prueba de ello son los innumerables cómix y fanzines que salieron a la calle sin ningún tipo de subvención más que la que ellos mismos tuvieran en sus bolsillos. Esto ya demuestra las ganas de hacerse escuchar a toda costa. Sin embargo, no fue únicamente a través de los fanzines marginales. La aparición de *Star*, *Ajoblanco* y *El Víbora* (que mencionamos por ser las analizadas en este trabajo, pero que no fueron ni de lejos las únicas publicaciones contraculturales del país) evidencian un esfuerzo real y un interés por hacer contenidos de calidad. La mencionada sección *Star Books* es paradigma de ello. Además, como apunta Fernán del Val en su estudio a la juventud contracultural de la Transición, ese “pasotismo” claramente ligado al “desencanto” se dio bien entrada la década de los 80 y no afectó únicamente a la juventud. De hecho, a través de datos extraídos de encuestas, remarca que los jóvenes de los 70 estaban muy politizados y promovían una cultura diferente de la que habían sido socializados:

“Si bien la cultura política de la juventud *transicional*, a grandes rasgos, puede coincidir en algunos aspectos con la de los adultos, presenta también algunas

¹⁴⁰ Esteve Riambau: “Carles Mira per un cinema popular i valencià”, *Avui*, 2 de Agosto de 1980, p.24.

peculiaridades que hacen pensar que en determinados grupos de jóvenes, con un nivel educativo elevado, sí se desarrolló una cultura política, o subcultura política, diferente a la de la población adulta. El rastro de estos grupos estaba todavía presente en algunas encuestas del CIS sobre la transición realizadas en los años 90, en las que un 18% de los interrogados declaraban que durante la transición estuvieron a favor de un cambio radical, y que aún estaban descontentos por las limitaciones con las que desarrolló el proceso de cambio político...¹⁴¹”.

Además, si conocemos los datos de participación juvenil en los acontecimientos políticos como son las elecciones, el mito del “pasotismo” durante los 70 se puede rebatir fácilmente. Para ello volvemos a acudir a Fernán del Val, quien expone que tanto en las elecciones generales de 1979 como en las de 1982, la abstención de los jóvenes estuvo por debajo de la abstención media: en 1979 la abstención juvenil fue del 28,4% y la media, del 32%. En 1982, mientras que la abstención juvenil fue del 19%, la media nacional fue del 20%. Además, los motivos principales por los cuales los jóvenes afirmaban abstenerse tenían que ver con que ningún partido recogía sus ideas¹⁴².

Con estos datos podemos confirmar y desmentir, pues, que los jóvenes españoles fueran indiferentes políticamente, por lo menos hasta principios de la década de los 80. Además, y en cuanto al abstencionismo, la mayoría de los *underground*, al definirse como anarquistas, no votaban y, de hecho, en más de una ocasión vemos como *Ajoblanco* y *Star*, entre otras, animaban a la abstención en los períodos de elecciones¹⁴³.

Así pues, es un hecho que los contraculturales, marginales, malditos o *underground* fueron un colectivo heterodoxo de personas que entendieron el ámbito de la cultura como espacio de combate absolutamente ligada a la política, a la cual redefinieron bajo nuevas ideas surgidas de los sesenta que ponían en entredicho todo el sistema de valores propuestos por el franquismo amén de los moralismos heredados de la izquierda tradicional. Para poder propagar esa nueva cultura crearon importantes espacios de debate y socialización acompañados de unos medios de comunicación eficaces que demuestran una clara voluntad transgresora y preocupada por el presente y el futuro. De esta nueva mentalidad se empapó Carles Mira quien plasmó en sus dos primeros

¹⁴¹ Fernán del Val Ripollés: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”, *Revista de Estudios de Juventud*, nº95, Diciembre de 2011, p. 81.

¹⁴² *Íbid.*

¹⁴³ En el dossier de *Ajoblanco* dedicado a las Jornadas Libertarias hay varios artículos que instan al abstencionismo en las urnas (*Ajoblanco*, nº 25, Septiembre de 1977).

largometrajes el sentido de la fiesta y el carnaval *underground* así como una interpretación similar al presente, adoptando finalmente el (anti)desencanto basado en la risa terapéutica como única válvula de escape. Por ello, todos sus largometrajes fueron frescos, transgresores, divertidos aunque críticos y sutilmente desgarrados, estilo de pensamiento plasmado en los fanzines y artículos de las principales publicaciones marginales así como de sus películas más características, grupos de música o de teatro independiente. Aunque la contracultura desapareció en Barcelona¹⁴⁴ para trasladarse, sobre todo, a Madrid y convertirse en la conocidísima “Movida madrileña”, claramente instrumentalizada¹⁴⁵ por el poder, lo cierto es que a partir de ella se normalizaron los temas que los *underground* habían empezado a reivindicar como el feminismo, la antipsiquiatría o el ecologismo, ayudando a crear una mentalidad mucho más abierta y tolerante en el conjunto de la población. En suma, podemos concretar que el punto clave en el que los *underground* y Mira coincidían claramente, lo sintetizó éste último en una

¹⁴⁴ En una entrevista a Pepe Ribas, el que fue director de *Ajoblanco* exponía por qué creía que la contracultura había muerto: por una parte, ésta se había dejado llevar demasiado por el individualismo sin resolver la cuestión de lo colectivo: “*los movimientos contraculturales fueron (sic) simplistas puesto que rebatieron la cultura de un plumazo y buscaron en Oriente lo que en Occidente estaba perfectamente compuesto y con un mayor rigor, por tanto, coherencia*”. Por otra parte, el segundo error fue partir de presupuestos anti-culturales ya que, según él, la contracultura intentó expulsar desde el plano ideológico unos patrones que debían haber sido trabajados con mayor profundidad, como correspondía a una dimensión que era fundamental de la intimidad de cada individuo y de la sociedad. Pablo César Carmona: *Libertarias y contraculturales...* p. 547. El mismo Pablo César apoya tales afirmaciones añadiendo que “*la falta de proyectos mejor estructurados que permitiesen dar continuidad a las alternativas planteadas, desembocaron en líneas individualistas en las que jugó un papel determinante la apología del artista como personaje desligado de cualquier construcción colectiva, inmerso en un imaginario caracterizado por la figura del genio creador, singular e individualizado*”. *Ibid.*

¹⁴⁵ De hecho, según Josep Fontana, esta instrumentalización y comercialización de lo que había sido la contracultura fue un (triste) fenómeno global: “*Lo más que puede decirse en su favor es que, si no lograron destruir la Sociedad que combatían, la impregnaron y contribuyeron a transformarla, aunque buena parte de lo que al principio aparecía como ruptura, acabó en muchas ocasiones comercializado por la industria cultural de la propia Sociedad burguesa*”. Josep Fontana: *Por el bien del imperio...* p. 404.

frase que, pensamos, deberíamos recordar más a menudo: “Creo importante que la gente se ría. Sufrir no es el precio de la cultura. No debería serlo¹⁴⁶”.

¹⁴⁶ Redacción: “La supervivencia de gente mediocre en una película”, *Tele/eXpress*, 1 de Agosto de 1980.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- Arronis Llopis, Carme: "L'hagiografía en el cinema: el cas de La portentosa vida del padre Vicente (1978). Desmuntant un mite", en *L'Edat Mitjana en el cine i en la Novel·la Històrica*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante, 2009.
- Benet, Vicente: *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- Bordetas Jiménez, Iván: *Ni tú ni yo somos nadie si tú y yo no somos nosotros: Los orígenes del movimiento vecinal en Cataluña*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- Carmona, Pablo César: *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid (1965- 1979)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Costa, Jordi: *Carles Mira. Plateas en llamas*, Fundación Municipal de Cine, Valencia, 2001.
- Del Val Ripollés, Fernán: "Pasotismo, cultura *underground* y música pop. Culturas juveniles en la transición española", *Revista de estudios de juventud*, nº95 (2011), pp. 74-91.
- Dopico, Pablo: *El cómic underground español, 1970- 1980*, Cátedra, Madrid, 2005.
- Eco, Umberto: *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa S.A, Barcelona, 2010.
- Fontana, Josep: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Pasado y Presente, Barcelona, 2011.
- Galcerán Huguet, Montserrat: "El Mayo del 68 francés y su repercusión en España", *Dossiers Feministes* nº 12 (2008), pp.77-98.
- Hernández, Javier y Pérez, Pablo: *Voces en la niebla. El cine español durante la transición española (1973- 1982)*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Herrera Zavaleta, José Luís: "Filosofía y contracultura", *Quaderns de filosofia i ciència*, nº39 (2009), pp.73- 82.

- Hobsbawm, Eric: *La era del imperio, 1875- 1914*, Editorial Crítica, Barcelona, 2012.
- Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 2012.
- Iggers, Georg G.: *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Idea Books S.A, Barcelona, 1998.
- Imbert, G: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginario en la España de la Transición*, Akal, Barcelona, 1990.
- Iranzo, Amador: *El papel de la prensa diaria durante la Transición a la democracia en Valencia (1976- 1982)*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2011.
- Martínez, Josefina: “Tal como éramos... el cine de la Transición política española”, *Historia Social* nº 54 (2006), pp. 73- 92.
- Muñoz, Abelardo: *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967- 1975*, Ediciones Textos Fílmoteca, Valencia, 1999.
- Paniagua, Javier: *La transición democrática. De la dictadura a la democracia en España (1973- 1986)*, Anaya, Madrid, 2009.
- Piqueras, José Antonio: “La cultura” en Ernest Belenguer (Coord.), *Història del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 2006.
- Piqueras, José Antonio, Laguna, Antonio, Martínez, Francesc A., Alaminos, Antonio: *El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación política en la España actual*, Akal, Madrid, 2011.
- Prieto Souto, Xose: “El cambio se está realizando: la práctica fílmica de Antoni Padrós desde los últimos años del franquismo hasta los inicios del campo democrático”, *Archivos de la Fílmoteca*, nº69 (2012), pp. 155-167.
- Racionero, Luís: *Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Ribas, José: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.

Trenzado, Manuel: *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.

Zunzunegui, Santos: *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.

REGISTROS AUDIOVISUALES

Bellmunt, Francesc (dir.), *La orgia*, 1978.

Fellini, Federico (dir.), *Amarcord*, 1973.

Fernández, Lluís (dir.), *La fallera mecànica*, 1976.

Maenza, Antonio (dir.), *El lobby contra el cordero*, 1967.

Mira, Carles (dir.), *La portentosa vida del pare Vicent*, 1978.

Mira, Carles (dir.), *Con el culo al aire*, 1980.

Padrós, Antoni (dir.), *Shirley Temple Story*, 1976.

Pasolini, Pier Paolo (dir.), *El decamerón*, 1971.

Pasolini, Pier Paolo (dir.), *Los cuentos de Canterbury*, 1972.

Pasolini, Pier Paolo (dir.), *Las mil y una noches*, 1974.

Soler, Llorenç (dir.), *Del roig al blau: la transició valenciana*, 2004

Vila-San-Juan, Morrosko (dir.), *Barcelona era una fiesta underground (1970- 1980)*, 2010.

FUENTES IMPRESAS

Avui(1980)

Ajoblanco (1974, 1976, 1977)

Butifarra! (1975)

Calle, La (1978)

Cambio 16 (1980)
Cartelera Turia (1978, 1980)
Egin (1980)
Enderrock (2014)
Guía del Ocio. Madrid (1980)
País, El (1980, 2001)
Periódico, El (1980)
Quimera. Revista de literatura (2014)
Star (1974, 1977, 1980)
Tele/eXpres (1980)
Triunfo (1978)
Vanguardia, La (1980)
Verdad, La (1978)
Víbora, El (1979)

RECUSOS WEB

García López, Ricardo: “Contracultura y anarquismo. De los hippies a los indignados”, *Replicante* [en línea], año 2012. [Fecha de consulta: 10 de Agosto de 2014]. Disponible en: <http://revistareplicante.com/contracultura-y-anarquismo/>.

ANEXO

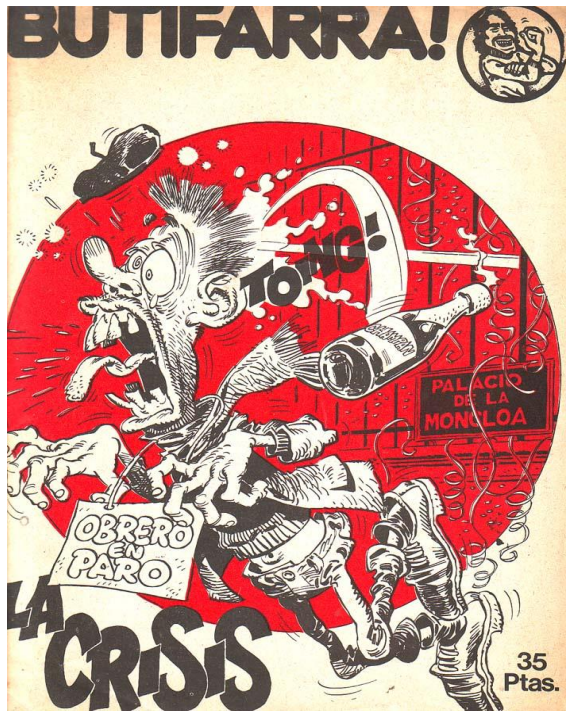


IMAGEN 1

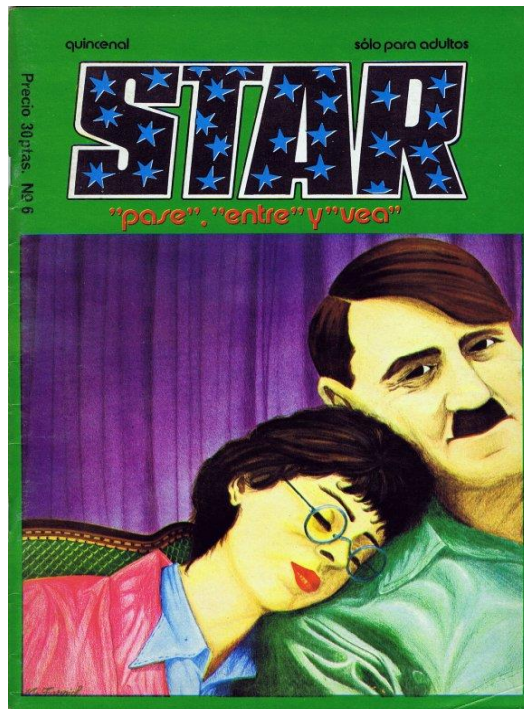


IMAGEN 2

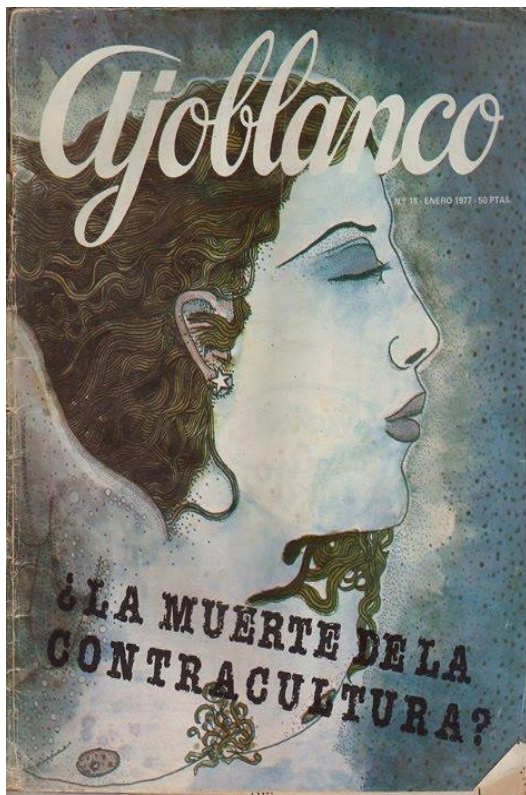


IMAGEN 3

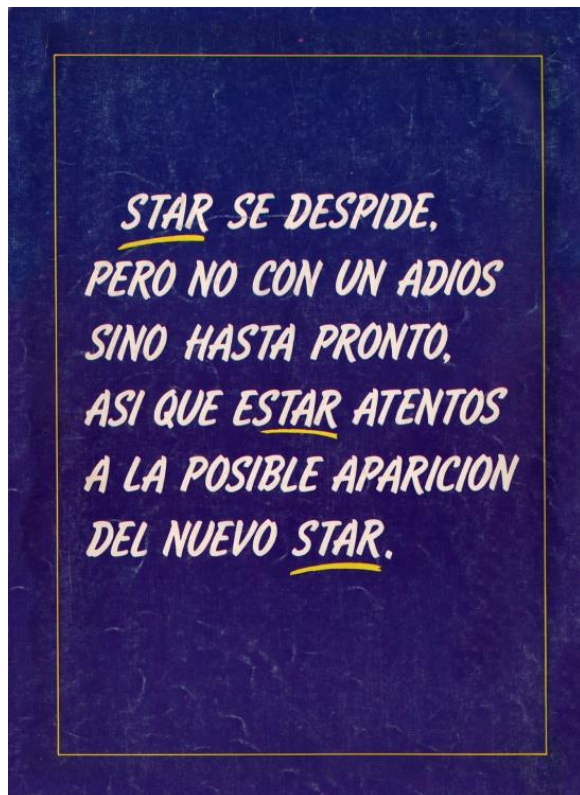


IMAGEN 4

Conversación altos cargos iglesia y políticos de Valencia para traer al padre Vicente:

- Señores, la situación es grave: el descontento de la población es general. El rey nos recomienda que obremos con rapidez, pero también con la máxima prudencia.
- Creo que no nos conviene provocar una acción armada. La posición de la sinagoga es cada vez más fuerte. Un paso en falso significaría un nuevo inicio de las hostilidades. Sinceramente, creo que el rey tiene razón. Deberíamos procurar la venida del maestro Vicente y de su compañía.
- ¿Por qué tantas contemplaciones? Invitemos a Valencia. Con cualquier pretexto se organiza una matanza de infieles y se confiscan sus bienes. Más expeditivo y también más barato.
- Hombre sí, pero recurrir al padre Vicente es mucho más limpio, más popular.
- Y, ¿por cuánto nos puede salir la compañía?
- Últimamente entre alojamiento ropa víveres y limosnas, sobre unos 400 escudos.
- Por tierras de Tarragona creo que han hecho mucho bien. Todos los pueblos y ciudades que ha visitado la compañía, han quedado apaciguadas y sometidas al rey Fernando y a nuestra santa madre iglesia. Si queréis un ejemplo, ahí tenéis el caso de Tortosa.
- Y no es malgastar el dinero; sólo en limosnas de conversos y arrepentidos abarcaremos más del triple.
- Entonces que lo financie el cabildo.
- Ah, no no. Esto ni pensarlo. Vosotros seréis los más beneficiados. Es el consejo de la ciudad el que debe hacerse cargo de todos los gastos.
- El dinero no es lo más importante sino que de esta manera quedarán abiertas las puertas para una acción más directa y decisiva.
- En esto tenéis razón. Yo creo que sería justo que el consistorio y el cabildo se encargasen de forma equitativa del pago de la compañía
- Las arcas de la iglesia están vacías. El relajamiento de las costumbres lleva siempre al abandono del piadoso hábito de la limosna.
- En cambio la sinagoga rebosa en oro.
- No querréis que sea la misma sinagoga la que financie al maestro Vicente.
- Si estamos de acuerdo en todo, será mejor que empecemos en seguida nuestras gestiones. No es tan fácil asegurarse los servicios del padre Vicente. Deberíamos hacerle llegar unos mensajeros portadores de nuestra petición, acompañada de las mejores recomendaciones que podamos conseguir.

-Y tampoco estaría de más que se le ofreciese alguna limosna; que comprenda, desde el primer momento que nuestro ánimo es de piadosa generosidad.

Conversación del Padre Vicente, Miló, Ximo y otro aprendiz sobre la espectacular entrada en Valencia:

Vicente: ¿Con cuántos chiquillos podemos contar?

Aprendiz: Con veinte.

V: ¿Y en qué condiciones se encuentran?

A: Buena, pueden salir todos, aunque tendremos problemas con algunos de ellos si la procesión se alarga tanto como la última vez.

Miló: Podríamos alternarlos.

V: ¡De ninguna manera! ¡No! Los necesitamos a todos.

A: Y cumplirán.

V: ¿Y los músicos?

M: Ya los oís vos mismo, no paran de ensayar.

V: ¡Que ensayen, que ensayen! Es muy importante magnificar la palabra de Dios.

M: Quisiera aprovechar la circunstancia para recordar la necesidad de ampliar su número...

V: De acuerdo, hablad de esto con Ximo.

M: Y nos falta... un carro más...

A: Ya lo hemos incluido en la lista de peticiones a la ciudad, no creo que en esto vaya a haber problemas.

V: ¿Cómo se encuentran los moros?

Ximo: Uno de ellos muy mal...

A: El de Alcoy.

V: ¿Puede andar?

X: Podríamos intentarlo.

V: Que salga, pero que no se azote. En todo caso que enseñe las heridas, y si han de ayudarlo que sea un chiquillo quien lo haga.

X: De acuerdo...

Conversación entre Juan Solbes (Ovidi Montllor), el Papa Luna (Joan Monleón) y Agustina de Aragón (Canco Senante) sobre la necesidad de Juan de adoptar la personalidad de un *momión* para poder salir antes del manicomio:

Juan: A los pies de su santidad, yo pecador...

Papa Luna: Siéntate a mi lado, tonto lava. Y presta atención. ¿Qué pasa? No pensarás que el único cuerdo aquí eres tú.

J: ¿Yo? No sé

P.L.: Escucha, te he estado observando y he llegado a dos conclusiones: que se puede confiar en ti y que necesitas ayuda.

(Bendice a un personaje disfrazado que se lo pide)

P.L.: Es don Pelayo, un buen hombre. Si sigue así, muy pronto saldrá de aquí

J: ¿Cuándo se sale de aquí?

P.L.: Se sale cuando ellas quieren. No hay reglas fijas

(Señala a otro de los internos vestido de Satanás)

P.L.: Satanás, un bicho. De ése no te fíes. ¡Es un chivato asqueroso!

J: ¡¿Cuándo se sale de aquí?!

P.L.: Ya te lo he dicho: cuando ellos quieren. De aquí se sale sin prisas. Mírame, ¿te parezco un Papa?, ¿me ves contento?

J: No sé

P.L.: ¡¿Cómo que no sabes?!, Tú mírame bien

(Hace gestos de Papa como santificar)

P.L.: ¿Qué no lo hago bien?

J: *(sonriendo)* Sí

P.L.: Claro que sí. Lo hago muy bien. Son muchos años practicando. Ya soy un hombre nuevo, y cualquier día me sueltan.

J: Pero yo no quiero ser Papa

P.L.: Claro, te falta vocación, pero tampoco querías tragarte las pastillas y te las has tragado. ¿A que sí?

J: ¡Me han obligado!

P.L.: Mmm, y a mí también. Y sin embargo, yo no me las he tragado

J: ¡¿Cómo que no?! Y antes que yo

P.L: Observa, joven

(Regurgita las pastillas que le habían dado las monjas anteriormente)

P.L: ¿Qué te parece?

J: ¿Cómo lo haces?

P.L: Ya lo has visto: sin prisas. Aquí tienes tiempo y motivos suficientes para aprender a vomitar

Agustina de Aragón: ¡Santo padre! Santo padre su bendición

P.L: Encantado hija mía

A.A: Me gustaría confesarme

P.L: Siéntate que quiero presentarte. Juan, esta es Agustina de Aragón, es de confianza

J: Buenas

P.L: Estoy confesando a Juan

A.A: ¿Estás seguro?

P.L: Si

A.A: ¿Ya has escogido *momión*?

J: ¿Qué?

P.L: No, todavía no hemos hablado de eso

A.A: Pues no sé a qué esperas. Cuanto más tarde peor

J: ¿Qué es lo que tengo que escoger?

A.A: ¡*Momión*!

P.L: Aquí le llamamos así a los personajes que representa cada uno: en su caso, Agustina de Aragón

A.A: Y en el suyo, el Papa Luna

P.L: Sólo se sale de aquí cuando ellos creen que eres un hombre nuevo y hemos descubierto que imitando a ciertos personajes históricos te llega antes la libertad

A.A: Cuanto mejor representes el *momión* escogido, mejor te tratan

P.L: Y antes sales

J: O sea, que aquí nadie es lo que parece... y nadie se cree nada... ni nada de nada...

P.L: ¡Hombre! No exageres, aquí hay de todo como en la viña del Señor

J: ¡Pero vosotros no sois ni el Papa Luna ni Agustina de Aragón

A.A: ¡Un momento que yo sí soy Agustina de Aragón, o ¿es que no se nota?

J: ¡Pero no te lo crees!

P.L: Escucha Juan, no te líes. Aquí no se trata de lo que nosotros creamos o dejemos de creer sino de lo que ellos crean. Y si ellos creen que tú crees que eres uno de sus *momiones*, estás salvado, sino...

A.A: ¡Caput!

J: ¡Pero, ¿cómo se lo van a creer?!, es imposible

P.L: ¿Imposible? Se nota que no les conoces: sí se lo creen, hijo mío... sí se lo creen. ¿No ves que están locos?

A.A: Están obsesionados

J: Pero, ¿y el traje?

P.L: Tú de eso no te preocupes. Tú mañana te levantas y dices que eres... don Juan de Austria y por la noche tienes el traje sobre la cama

A.A: Las monjitas tienen toda clase de trajes, y si ese traje no lo tienen, se lo encargan a las damas del ropero

P.L: Claro

J: No

A.A: ¿Cómo que no?

J: ¡No! No, que yo no soy capaz de hacer teatro

P.L: Mira hijo, yo no te conozco de nada, ni sé por qué estás aquí, ni me interesa. Pero me he arriesgado por ayudarte. ¡Hazme caso!

J:... me da vergüenza

A.A: ¡¿Y tú qué crees?!, ¿qué a mí no me da vergüenza ir vestido así?, ¡No te fastidia...!

(Pasa otro interno vestido de romano al grito de "¡quieto o te mato!")

A.A: Empezamos a levantar sospechas

P.L: Es verdad Juan, decídete

J: Pero, ¿yo de quién hago?

A.A: De alguien que te suene

J: De Rey Moro

A.A: ¡¿De infiel?! Tú estás loco, y no sales de aquí en tu puta vida

J: De Rey Moro bueno...

P.L: Aquí no hay moros buenos, hijo

J (*señalando al que va vestido de Satanás*): Pues ahí hay uno que va vestido de demonio

A.A: ¿Ese?, no te fastidia, como que es el sobrino del director

P.L: Ese puede ir vestido de lo que le salga de los cataplínes

A.A: Haz de Calderón de la Barca

J: Es que... no sé quién es

P.L: Haz de Pizarro

J: Tampoco sé quién es

P.L: Pues hijo, dados tus conocimientos históricos, lo mejor es que hagas de folklórica

A.A: ¡Si señor!, ¡Si señor!

J: ¿Y eso cómo es?

P.L: Sencilísimo: mañana después del electroshock, te vas a ver al director y le dices que eres la viva encarnación de los valores regionales. Te vistes de gitana, te dedicas a bailar en todas las fiestas oficiales, y estás salvado

J: Es que no sé bailar

A.A: ¡Joder! Pues sí que nos lo pones difícil

P.L: Pues de algo tendrás que hacer

J: Hay una cosa que sí sabría hacer

P.L: ¿De qué?

J: Bueno, es que a lo mejor no se puede

A.A: Tú dilo

J: A lo mejor os parece tonto, pero a mí...

A.A: ¡Dilo de una vez!

P.L: ¡¿De qué?!

J: ¿De fallera mayor?

A.A: ¡Pues claro! Y además es un *momión* de mucha suerte; lo único jodido es lo de la peineta y las castañetas, pero si no te importa...

J: Ya me acostumbraré

A.A: Eso sí, yo la peluca ni la siento, y eso que los primeros días...

P.L: ¡Decidido! Agustina de Aragón, tengo el gusto de presentarte a la nueva Fallera Mayor de este manicomio

A.A: Encantada

J: Encantada

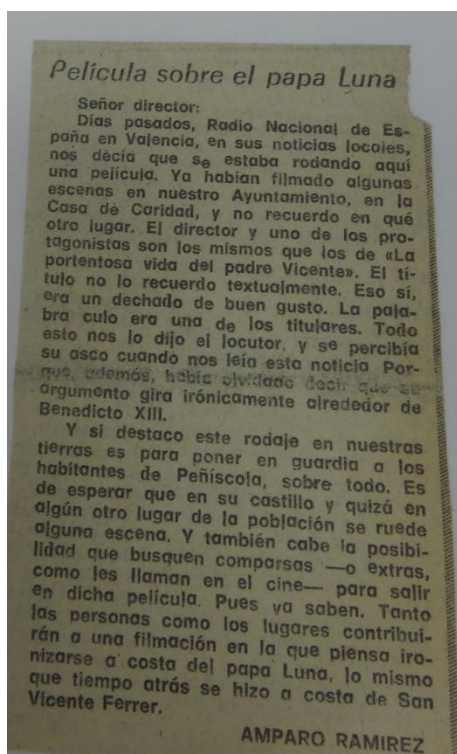


IMAGEN 5