



JORDI COSTA

**CÓMO
ACABAR
CON LA
CONTRA-
CULTURA**

UNA HISTORIA
SUBTERRÁNEA
DE ESPAÑA

taurus





SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

*A Gabriel y Teresa, mis padres;
a Guillem y Marc;
y a Paloma, mi estrella roja.*

INTRODUCCIÓN

PERO ¿QUIÉN MATÓ A LA CONTRACULTURA (SI ES QUE LA MATÓ ALGUIEN)?

Hay obras de ficción que, quizá sin que sus creadores lo hayan previsto, se convierten en lo contrario de lo que quieren o aparentan ser. La ficción también tiene su inconsciente, en cuyo interior se esconden, en ocasiones, las huellas de un trauma. ¿Se habrá planteado alguna vez Pedro Almodóvar que, bajo la luz y la insolencia cómicas de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), se oculta, en realidad, una película de terror? La *opera prima* del cineasta manchego llegó en un momento clave dentro de la historia que quiere contar este libro, que no es, ni mucho menos, la crónica de la evolución de un fenómeno convenientemente acotado y manejable, sino el relato de la forja, surgimiento, deriva y muerte (o mejor, ¿muerte?) de una sensibilidad que se manifestó en formas múltiples y cuyo recorrido vino a coincidir con la agonía de una dictadura, la promesa de un tiempo nuevo y el desencanto que aguardaba a la vuelta de esa esquina.

Con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, un cineasta *amateur*, que hasta entonces había dado a conocer su obra en circuitos subterráneos y alternativos, accedía por primera vez a las salas comerciales y, con ese movimiento, una sensibilidad que se había manifestado en los márgenes reclamaba la atención de un tipo de espectador que nunca antes había sido expuesto a los desafíos y a las transgresiones de un discurso de índole contracultural. No era el único caso de este tipo en el paisaje creativo de la época: a finales del año anterior había llegado a los quioscos la revista

El Víbora, cuyo equipo estaba integrado por los dibujantes que, desde la intemperie, habían impulsado el fenómeno del *cómic underground* con sus publicaciones no profesionales difundidas clandestinamente durante los últimos años del franquismo. *El Víbora* se convertía, así, en el medio que iba a profesionalizar, de manera estable, a toda una generación de creadores, nacida, por así decirlo, en estado salvaje, y que, a través de su cabecera, alcanzaría una visibilidad más que considerable. Pese a que la obra de algunos de sus miembros ya había contado con provisionales escaparares en las páginas de la prensa profesional de vocación alternativa de finales de los setenta, esa nueva visibilidad y la estabilidad laboral proporcionadas por *El Víbora* —cuyo nombre original, *Goma 3*, no había obtenido luz verde por parte de las instancias oficiales— resultaban experiencias realmente inéditas para buena parte del equipo. El estreno de la primera película de Almodóvar y los pasos iniciales en la andadura editorial de *El Víbora* constituían acontecimientos afines, como ponen de manifiesto algunos reveladores cruces de caminos: el cartel de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* era obra del artista madrileño Ceesepe, otro histórico del *underground*, compañero de viaje de algunos de los creadores de *El Víbora* en los tiempos de la prensa marginal, que se integró en el equipo de esa publicación a partir de su décimo número, aparecido poco antes del estreno de la película. La década de los ochenta iba a estar marcada por la progresiva incorporación de todas esas estéticas y sensibilidades subterráneas a territorios que hasta ese momento les habían sido vedados.

La memoria sentimental de la Contracultura en España podría adoptar la forma de una cartografía, siempre provisional y revisable, de cruces de caminos: encuentros entre sensibilidades afines que trasladarán una misma energía comunicativa y libertaria de un punto a otro de la península, al esbozar la posibilidad de establecer una red de circuitos subterráneos. Encuentros que, en otras ocasiones, crearán bifurcaciones y abrirán la posibilidad de caminos alternativos donde se cumpla o se malogre el proyecto utópico —o

los diversos proyectos utópicos— que estaban en el sustrato de ese impulso colectivo de ruptura y renovación.

Pero volvamos a la pregunta inicial. ¿Con qué sentido puede proponerse la idea de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* como película de terror que desconoce que lo es? Basta con recordar su argumento: Pepi y Bom, dos amigas de la escena contracultural madrileña, deciden vengarse del policía que ha violado a la primera tras irrumpir en su apartamento al haber descubierto unas macetas de marihuana en su balcón. La contraofensiva de las heroínas pasa por corromper a Luci, la apocada esposa del agresor. Ese choque entre dos mundos se resuelve mediante la activación del deseo reprimido de esa conservadora ama de casa, cuya epifanía masoquista alcanza su cenit en la escena de la lluvia dorada que se afirma como el gran efecto provocador central del relato. El marido burlado emprende su proceso de reconquista mediante el ejercicio de la violencia y propina una brutal agresión a esa esposa adúltera, que había sido reconvertida en mascota y esclava sexual de la cantante punk Bom (y, con ello, liberada del yugo de un patriarcado tan interiorizado por la sociedad española que, como tantas otras cosas, pasará del franquismo a la democracia sin ver alteradas sus esencias).

El clímax final puede entenderse hoy como una broma desacertada sobre la violencia de género que no pasaría en nuestro presente los filtros de lo políticamente correcto, pero quizá en ella se exprese algo más profundo que permite comprender el sentido secreto de la película más allá de las intenciones iniciales de su creador: Pepi y Bom visitan a Luci en el hospital, donde está recuperándose de la agresión que ha sufrido. Al entrar en la habitación, el contraplano de la mirada de Pepi y Bom revela una imagen estremecedora que bien podría ser la perfecta síntesis del espíritu de la España negra: bajo un crucifijo, con su marido policía, trajeado y con gafas de sol situado a su derecha —sus dos manos marcan el territorio: la izquierda sobre el hombro de la esposa maltratada; la derecha protegiendo (o acorazando) sus propios genitales—, una Luci con el rostro

amorado y unas vendas que coronan su testa las recibe con una gélida y serena indiferencia. A partir de esa imagen se desarrolla una escena de ruptura, en la que la esposa felizmente extraviada en las turbulencias de la Contracultura corta los lazos con sus amigas recientes para reingresar en el ámbito de una normalidad que ha intensificado su ya medular sordidez: «Bom, yo soy mucho más perra de lo que tú te imaginas y tú no eres tan mala como pretendes. No has sabido darme lo que yo me merecía y últimamente me tratabas como si fuera tu chacha. No es que me queje, pero es que creo que me merecía algo mucho peor. Sin embargo, fíjate: ¡casi me mata!», desgrana la actriz Mercedes Guillamón —Eva Siva para la posteridad— ante la mirada perpleja de una Alaska en la piel de la explosiva Bom. Conviene no pasar por alto un último detalle, la frase que remacha la despedida de Luci: «Antes de marcharos, quiero agradeceros todo lo que habéis hecho por mí. Si no fuera por vosotras, no me trataría como lo que soy». En las imágenes que cierran la película, el paseo de vuelta a casa de Pepi y Bom matiza la crueldad del desenlace con una transparente celebración de la complicidad femenina, pero, en la serenidad de la escena, se filtra una nota elegiaca que podría pasar fácilmente inadvertida: el personaje interpretado por Alaska reflexiona sobre el imperativo de cambio que le exige el momento y se lamenta de que «el pop ha pasado de moda, no se lleva». La Pepi a la que Carmen Maura da vida se atreve a sugerirle una posible carrera como cantante de boleros, indicación que no cabe interpretar como un repliegue en los códigos conservadores de la sentimentalidad de una tradicional cultura popular, sino como una constatación de que, tras la disgregación del territorio de la presente Contracultura, siempre quedarán ahí las trincheras del Camp, código y sensibilidad subterráneos que precedieron a las revoluciones de las que estas primigenias chicas Almodóvar se perciben ya como fines de raza.

Así pues, la película de terror que se esconde bajo la comedia irreverente *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* estaría hablando de esto: de la muerte de la Contracul-

tura en un contexto tan particular para el florecimiento de un fenómeno de este tipo como la sociedad española de la Transición. Recapitulo el argumento bajo ese prisma: la Contracultura, encarnada en los personajes de Pepi y Bom, se cruza con la España reprimida (Luci) y libera el potencial utópico y libidinal de su deseo, pero, al final, toda esa energía desencadenada acaba siendo reapropiada y depredada por unas viejas instancias de poder (el marido policía) que han estado ahí, como una constante, desde el principio y que reincorporan esa fuerza liberada (el éxtasis masoquista) al sempiterno lugar de la España negra bajo una forma perversa (la esposa maltratada). La Contracultura es, pues, humillada e instrumentalizada casi como si se tratara de una empresa de servicios: en realidad, su supuesta revolución ha sido la palanca que han utilizado las instancias de poder para liberar un yacimiento de energía libidinal que será explotado, bajo una forma degradada, por un sistema que no parece haber sufrido ningún rasguño en el proceso. El cine de Almodóvar no dejará de girar una y otra vez sobre esa idea expresada siempre de forma simbólica, bajo los lances tragicómicos o directamente melodramáticos de sus personajes, siempre capaces de amar desbordadamente.

La idea reaparece en dos momentos claves de *La ley del deseo* (1987), la película con la que muchos empezaron a tomarse en serio a un cineasta al que el grueso de la crítica cinematográfica española recibió con el acto reflejo de subestimar lo que se percibía como una insolencia, que, para más inri, venía servida en unas primeras cintas que desafiaban los códigos de corrección estilística de una película profesional. *La ley del deseo* fue, también, el largometraje que dio nombre —El Deseo, S. A.— a la productora de los hermanos Almodóvar, una empresa que, a partir de ese momento, velaría por la independencia e integridad artística del cineasta. El bautismo no será caprichoso: el concepto de «deseo» recorrerá todo el discurso creativo de Pedro Almodóvar y, al mismo tiempo, resonará como un eco de los tiempos en los que la Contracultura, que tuvo en el de-

seo su más consistente motor, proyectaba sus esperanzas de transformación radical hacia un porvenir que aún podía ser un territorio que había que conquistar. Esas dos escenas decisivas de *La ley del deseo* tienen su voz en la figura de Tina Quintero, la hermana transexual del protagonista, encarnada por una galvánica Carmen Maura. El director siempre ha afirmado que la abundancia de personajes transexuales y de escenas de violación en su imaginario responde, ante todo, al potencial dramático de ese arquetipo y de esa situación traumática, pero, de nuevo, un valor metafórico se infiltra en el discurso y amplifica su alcance, aunque el artista no tenga por qué haberlo racionalizado con anterioridad: por un lado, el transexual encarna de manera explícita una de las muchas luchas vitales e ideológicas que confluyen en el agitado panorama de la Contracultura, pero, al mismo tiempo, quizá no haya figura que pueda metaforizar mejor el mínimo común denominador de toda revolución contracultural por lo que tiene de afirmación de una identidad que los discursos dominantes habían condenado previamente a la invisibilidad o a una existencia subterránea. El cuerpo transexual es el perfecto icono contracultural porque en él cristalizan, en definitiva, una radical transformación y una impugnación de códigos impuestos. La violación —y la violencia de género— no serán susceptibles de adquirir menos valor simbólico dentro de ese discurso: como delata con claridad *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ambos actos agresivos equivaldrían a la violencia que el poder o lo institucional ejercen sobre el cuerpo de la Contracultura.

En una escena de *La ley del deseo*, que ahora puede ser contemplada como el borrador de la posterior *La mala educación* (2004), Tina Quintero, acompañada de la niña Ada, encarnada por Manuela Velasco, se reencuentra con un escenario de infancia: la iglesia del instituto Ramiro de Maeztu, en cuyo interior un sacerdote interpreta al órgano el tema religioso *Oh, Virgen más pura*. Tina incorpora su voz a la melodía, mientras se acerca al cura: del diálogo que surge entre ambos se infiere que Tina fue un antiguo

alumno del centro que sufrió abusos por parte de su antiguo director espiritual, enfrentado ahora a esa emersión del pasado en plena penumbra eclesial. La sotana y el cuerpo transexual se convierten, así, en iconos respectivos de una España eterna y una utopía contracultural, porque sus posiciones en el presente no hacen más que subrayar el fracaso de la segunda frente a la pervivencia de la primera. La escena también pone de manifiesto la patológica relación entre las dos fuerzas: como en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y en *La mala educación* —la película que llega más lejos en la inmersión en esas aguas turbulentas—, dicha relación no es de mera confrontación, no será la propia de dos enemigos naturales —aunque la Contracultura se defina en la impugnación de los discursos dominantes precedentes—, porque, por un lado, esa fuerza utópica quizá sucumbió demasiadas veces a la debilidad de dejarse querer por diversos lenguajes de poder; y, por otro, el objetivo de su antagonista —dotado de una gran capacidad de adaptación al medio, sin menoscabo de su facultad de dominio, en el paso de la dictadura a la democracia— no era tanto el exterminio de esa fuerza que brota y que renueva, sino su instrumentalización, explotación y vampirización. A partir de un relato de juventud en el que Pedro Almodóvar podría estar canalizando sus reminiscencias personales de una traumática y represora formación religiosa, la sotana y el cuerpo transexual volverán a funcionar en *La mala educación* como polos opuestos, pero, en esta ocasión, servirán para definir el conflicto central de un relato que, de manera significativa, tendrá que abandonar la linealidad para proponerse como laberinto, como intrincada madeja de planos narrativos en los que realidad y ficción, recuerdo y representación, se entremezclan de forma perversa.

La otra escena de *La ley del deseo* en la que reaparece el mismo tema bajo otra forma se sitúa en el tramo final de la película, cuando su protagonista, el cineasta Pablo Quintero (Eusebio Poncela), un trasunto del propio Almodóvar, recibe en el hospital la visita de su hermana, mientras se halla en plena convalecencia de un accidente que le ha dejado

amnésico. Para intentar que su hermano recupere la memoria, Tina Quintero desgrana en un monólogo su melodramática y compartida crónica familiar, la historia de una familia partida en dos por la relación incestuosa que mantuvieron ella y su padre: en lo que el personaje presenta como una historia de *amour fou* —que tuvo su momento decisivo en su operación de cambio de sexo en Marruecos—, el espectador descifra un reverso de abusos paternofiliales, operaciones quirúrgicas donde la conquista de una identidad propia se emborrona por el imperativo de satisfacer los deseos del padre y, al final, el abandono como único destino posible. En la capacidad de Tina Quintero para elevar e idealizar un relato de trasfondo tan sórdido podría detectarse la ingenuidad de una utopía inconsciente de haber sido ofrecida en sacrificio sobre el altar del padre.

En tanto que superviviente más ilustre de la Contracultura española, Pedro Almodóvar puede ser considerado como un testigo privilegiado de un proceso complejo, que su cine, en buena medida, anticipó por debajo de sus aparentes temas principales y de sus tonos oscilantes entre la comedia provocadora y el melodrama entendido (al modo de Douglas Sirk y su descendencia: Rainer Werner Fassbinder, los hermanos George y Mike Kuchar, John Waters, Todd Haynes) como discurso de confrontación donde las leyes transgresoras del deseo intentan desestabilizar los cimientos de la moral (e ideología) dominante. La historia de la Contracultura en España, de hecho, podría sintetizarse en esta frase: es el fracaso de una revolución utópica que acabó siendo absorbida por el mismo enemigo que nació para combatir, sólo que ese enemigo había cambiado de forma y pasó de la sotana y el atavío militar a la pana (social)demócrata. Dicho de otro modo: identificamos con el término (importado) de «Contracultura» un disperso conjunto de fenómenos hermanados por un mismo impulso de transformación utópica que se manifestó en los últimos años de dictadura franquista para, al margen de los rigores programáticos de la ortodoxa resistencia política, esbozar e imaginar unas posibilidades de futuro que los primeros años de

democracia irían frustrando de forma progresiva, hasta que el triunfo en las urnas del PSOE (y su consiguiente política cultural) les diese su definitiva estocada de muerte mediante la instrumentalización, explotación y degradación de su capital de seducción. No obstante, toda simplificación corre el riesgo de erradicar el matiz y lo cierto es que la trayectoria de la Contracultura en España está sembrada de contradicciones irresolubles y zonas de sombra. También resulta difícilísimo entender de qué va todo esto sin indagar en los posibles circuitos de comunicación (que los hubo) entre la cultura oficial y esas subculturas insurgentes. O sin rastrear los rastros que anticiparon la génesis de la Contracultura en la más aparentemente inocua cultura popular de este país en transformación. O sin reconocer que los ecos de algunas de las propuestas más provocadoras de la Contracultura alcanzaron algunos objetos culturales surgidos en ámbitos de difusión masiva, y eso, lejos de condicionar su alcance, lo amplificó. Resulta, por tanto, problemático dar por (completamente) válida la versión de la historia que vendría a decir que la energía transformadora de la Contracultura se incubó en las catacumbas del franquismo para brotar y florecer entre la pre-Transición y los primeros años del cambio político y morir bajo el imponente mausoleo de la Movida, paroxismo de la transformación de un potencial libertario en marca (y atracción turística). Como, en otro sentido, sería también problemático interpretar en tanto que triunfo del espíritu contracultural el hecho de que las respectivas mascotas de los fastos de las Olimpiadas de Barcelona '92 y de la Expo '92 de Sevilla se debieran, respectivamente, a dos figuras tan relevantes para la memoria de una estética de la utopía como el valenciano Javier Mariscal y el alemán Heinz Edelmann, director artístico de la película *El submarino amarillo* (*Yellow Submarine*; 1968), de George Dunning.

Junto con esa condición de testigo privilegiado de las transformaciones de un tiempo clave, Pedro Almodóvar también podría ser interpretado de forma sesgada si uno diera por completamente válida una de esas versiones sin-

téticas de la historia. En tanto que creador ya asentado en una posición de centralidad y protegido por la aureola de un prestigio cultural quizá menos discutido de puertas afuera que de puertas adentro, el cineasta debería ser el paradigma de la traición al ideal utópico en favor del reconocimiento individual, pero resulta claro que, en este caso particular, el tópico no funciona. O, por lo menos, no en todo momento. Entre otras razones, porque el cine de Almodóvar no parece haber atemperado con el tiempo su capacidad para suscitar respuestas airadas. Su obra no ha estado del todo a salvo de ciertas ingenuidades ideológicas, como las que se filtraban a través del parlamento final que Víctor Plaza (Liberto Rabal) dirigía a su hijo aún nonato en el desenlace de *Carne trémula* (1997): «Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en su casa, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo». Quizá lo más sustancial en los asuntos en torno a la recepción del corpus almodovariano sea el aparente —sólo aparente— relevo entre quienes, en su día, lanzaron sus respuestas airadas contra el primer cine de Almodóvar y buena parte de quienes, en el presente, repudian sus últimos trabajos: por un lado, las voces conservadoras de una España predemocrática; por otro, las voces progresistas que sancionan un claroscuro moral (*Hable con ella*, 2002) o una afrenta a un consensuado buen gusto (*Los amantes pasajeros*, 2013).

El recuerdo de la Contracultura (o, en concreto, de sus modulaciones más hedonistas en los tiempos de la Movida) pervive en las imágenes de la película de Pedro Almodóvar recibida con mayor rechazo tanto por parte del público español como de la crítica local: *Los amantes pasajeros*. Después de un largo tramo de su carrera —el de esa madurez expresiva que se abre con *Todo sobre mi madre* (1999) y se consolida con *Hable con ella*— consagrado a los códigos del melodrama, el director quiso permitirse una suerte de recreo personal en forma de comedia ligera, en cuyo interior, al mismo tiempo que se satirizaba la contemporaneidad de una España de aeropuertos vacíos, banqueros a la

fuga y prostitutas con secretos de Estado, se intentaba proponer un espacio edénico provisional regido por una nostálgica politoxicidad (la mescalina como droga ya exiliada del mercado) y una militante polisexualidad (la película cuestionaba la virilidad dominante del *star system* masculino español, al transgredir la nada ambigua iconicidad de actores como Hugo Silva, Antonio de la Torre y Miguel Ángel Silvestre). Desde su propio planteamiento, *Los amantes pasajeros* era una película que no aspiraba a trascender su condición de mero divertimento (pese a las rotundas cargas de profundidad que puntuaban su desarrollo: la alusión bastante directa al *affaire* entre Bárbara Rey y Juan Carlos I no era la menor de ellas). Constituía un trabajo, en suma, que no parecía aspirar a ningún tipo de reconocimiento como obra mayor en la trayectoria del cineasta, pero la virulencia de su recepción, tanto entre las filas conservadoras como entre las supuestamente progresistas, no puede calificarse de otro modo que de sintomática: en cierto sentido, la reacción frente a *Los amantes pasajeros* —con una palpable carga de desprecio moralista, excluyente, jerárquico y homófobo— parecía un buen índice para darse cuenta de hasta qué punto la educación colectiva que podría haber proporcionado la Contracultura no había calado —o lo había hecho de manera efímera, insuficiente o irrelevante— en el grueso de la sociedad española.

Con motivo de la programación de un ciclo dedicado al cine español de la Transición en la sede londinense del British Film Institute, con el título de «Good Morning Freedom! Spanish Cinema after Franco», Paul Julian Smith planteaba, en un artículo publicado en las páginas de la revista *Sight & Sound* —«Spanish Spring. Cinema after Franco»— en julio de 2011, la posibilidad de imaginar una realidad alternativa en la que, tras el punto de inflexión de la Movida, el modelo cinematográfico con mayor influencia posterior no hubiese sido el cine de Almodóvar, sino el de Iván Zulueta. Su *Arrebato* (1979) llegó a las salas de exhibición pocos meses antes de que lo hiciera la *opera prima* de Almodóvar para encajar en un patrón de destino que evocaba el