

LA MOVIDA MADRILEÑA DESDE ABAJO: ACTORES, LUGARES Y PRÁCTICAS (1976-1986)

The Movida madrileña from Below: Actors, Places and Practices (1976-1986)

Blanca ALGABA PÉREZ*
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-4985-4643>

Recibido: 04/06/2024 Revisado: 15/10/2024 Aceptado: 23/01/2025

RESUMEN: En este artículo se analiza la Movida madrileña desde abajo, atendiendo a los diferentes lugares y prácticas culturales que encabezaron los jóvenes y que resultan claves para comprender los significados más amplios de este fenómeno cultural, a menudo opacados por los debates actuales en torno al impacto de la Movida madrileña en la cultura de la Transición. Por ello, resulta necesario repensar este proceso cultural a través de los propios artefactos culturales producidos por los jóvenes, como la prensa marginal y los fanzines. Así, este texto se apoya en las revistas subterráneas para analizar dos momentos concretos de la historia de la Movida: la primera etapa, a finales de los setenta, cuando se desarrolló una escena *underground*; y la última etapa, entre 1983 y 1986, donde la escena musical ya está insertada en los circuitos comerciales hegemónicos. Ambas fases muestran cómo los jóvenes impulsaban sus agencias culturales y pugnaban por la definición de la escena madrileña. No obstante, el análisis espacial de ambos momentos revela la importancia de los lugares propios, esto es, la adquisición de lugares de encuentro, sociabilidad y colaboración para los jóvenes, a la hora de facilitar o limitar la proyección de las iniciativas juveniles.

Palabras clave: Movida madrileña; prensa marginal; fanzines; culturas juveniles.

* Esta investigación ha sido desarrollada en el marco del Proyecto de Investigación «La sociedad urbana en España, 1900-2000. Madrid, de capital a región metropolitana», PID2022-136744NB-C31.

ABSTRACT: This paper analyses the *Movida madrileña* from below, looking at the different cultural places and practices that young people led and play a key role in understanding the broader meanings of this cultural phenomenon, often overshadowed by current debates about the impact of the *Movida madrileña* on the culture of the Transition. It is therefore necessary to rethink this cultural process through the same cultural artefacts produced by young people, such as the underground press and fanzines. Thus, this study relies on underground magazines to analyse two specific moments in the history of the *Movida*: the first stage, at the end of the seventies, when an underground scene was developed; and the last stage, between 1983 and 1986, when the music scene was already inserted into the hegemonic commercial circuits. Both phases show how young people pushed their cultural agencies and fought for the definition of the Madrid scene. However, the spatial analysis of both moments reveals the significance of the places themselves, i. e. the acquisition of meeting places, sociability and collaboration for young people, in facilitating or limiting the projection of youth initiatives.

Keywords: Movida madrileña; underground press; fanzines; youth cultures.

1. INTRODUCCIÓN

La Movida NO ha muerto. Aclaremos: lo que se llamó la Movida madrileña a principios de los ochenta sí está acabada, aquel sector postmoderno ha crecido y a la vez se ha enquilosado (sic) y aburguesado. Pero la Movida fue sólo el principio, la chispa. Ahora hay muchos más grupos, muchas ideas y sobre todo mucha gente con ganas de divertirse. [...] Ahora, la Movida es una amalgama de estilos diferentes entre sí, pero con un objetivo común, divertirse con imaginación¹.

Así comenzaba el editorial del noveno ejemplar del fanzine madrileño *Foss-4*. Corría el año 1986 y para el grupo de amigos, que editaban sus textos, cómics y opiniones en esta pequeña publicación marginal, la «Movida madrileña» en mayúscula había muerto, pero todavía quedaban muchas movidas por vivir. Como se mostrará en las siguientes páginas esta premisa de «divertirse con imaginación» atravesó a la juventud transicional y se convirtió en el motor de las actividades socioculturales que se pusieron en marcha entre 1976 y 1986. Asimismo, la cantidad de grupos e ideas que existían según el fanzine obliga a pensar en estos fenómenos en plural, con el fin de alejarse de las explicaciones más cerradas y homogéneas en torno a la Movida madrileña. Este fenómeno debe comprenderse como un proceso en continua negociación y transformación, esto es, la construcción de culturas juveniles complejas. Estas culturas juveniles, como define Feixa (1998), se configuraron con la puesta en marcha de prácticas culturales distintivas por parte de los jóvenes, que dieron lugar a nuevos estilos de vida, formas de habitar la ciudad y, en último término, identidades individuales y colectivas. Este proceso, que

1. *Foss-4*, n.º 9, 1986.

comenzó en los años setenta, estuvo conectado a las corrientes y los cambios más amplios que estaba sufriendo la cultura global: la extensión de nuevos sonidos y estéticas, como el punk; la popularización de la ética *DIY* (Do-It-Yourself), que impulsó a muchos jóvenes a crear sus propias revistas y grupos de música; y la articulación de otras prácticas de autogestión en busca de la transformación social y política, como el movimiento *okupa*².

El editorial de *Foss-4*, en 1986, también avanzaba debates sobre la Movida madrileña que se han repetido posteriormente, como el problema en torno a su definición, sus límites y su proceso de institucionalización. Las principales carencias que presenta la literatura que ha analizado la Movida madrileña ya han sido señalados (Algaba Pérez 2020): el peso de las narrativas políticas a la hora de analizar procesos culturales, la excesiva atención a personajes y acontecimientos excluyentes, y la ausencia de un análisis histórico complejo que inserte este fenómeno en las dinámicas de transformación cultural globales. El resultado es un campo dominado por dos acercamientos: los discursos más benevolentes y aduladores, influenciados por la memoria de los protagonistas de la Movida y el análisis de sus obras artísticas y/o musicales (Nichols y Song 2014; Lechado 2005; Laiglesia 2003; Ríos Longares 2001); y las revisiones más críticas, que señalan la promoción de este fenómeno por parte de intereses comerciales y, sobre todo, políticos (alineados con la imposición de la Cultura de la Transición, *cr*, definida en Martínez 2012; véase además, Moreno-Ruiz 2016, Lenore 2018). La necesidad de renovar las interpretaciones en la historiografía obliga a introducir nuevas miradas y métodos para evaluar este objeto histórico, al igual que se lleva realizando en los últimos años desde la sociología (Fouce 2006, Val Ripollés 2017).

Con el objetivo de desafiar estas narrativas dicotómicas y complejizar la comprensión cultural de las diferentes pulsiones creativas que se sucedieron en Madrid durante los años acogidos en la Movida madrileña, este artículo sitúa el foco en las prácticas culturales de los jóvenes. Una de éstas fue la experimentación creativa a través de la producción de sus propias revistas, por ello aquí se trabajará con un corpus de publicaciones marginales y alternativas publicadas durante aquellos años. Estas revistas permitían a muchos jóvenes crear vías de expresión y comunicación propias, al margen de los canales oficiales y hegemónicos por los que circulaban los discursos. Estas fuentes son fundamentales también para entender cómo estos jóvenes participaron, construyeron y transformaron la cultura juvenil, ya que permiten acceder a sus percepciones, sus preocupaciones y los significados que articulaban para definirse a sí mismos y a sus experiencias³. Estas fuentes permiten llevar a cabo un análisis desde abajo, que ponga en el centro la voz de los jóvenes (entendidos no sólo como un grupo de edad, sino como un colectivo social que compartía experiencias

2. Algunos ejemplos de trabajos sobre culturas juveniles en estos años en otras coordenadas: Andresen y Van der Steen (2016), Worley (2017), Guerra y Quintela (2010).

3. Algunos autores que han utilizado estas fuentes en el estudio de estos fenómenos en España son: para el caso madrileño, Álvarez García (2018), Molina Agudo (2017-2018); y en Euskadi, Pascual (2019).

y prácticas culturales comunes que los definen históricamente). Estas publicaciones no son un retrato representativo de la juventud madrileña del momento, pero sí de aquellos que tomaron una voz propia y participaron en la construcción de discursos y representaciones alternativas sobre los jóvenes, sus estilos de vida y sus vivencias. El objetivo de este texto es analizar, mediante la prensa subterránea, cómo se configuró la cultura juvenil dentro, fuera y en confrontación con lo que hasta ahora se ha venido a llamar Movida madrileña. Esto se hará a través de dos niveles, que atienden a los diferentes intentos que muchos jóvenes encabezaron para transformar su realidad cultural cotidiana. Por un lado, se analizará el papel y la agencia de los jóvenes a la hora de impulsar proyectos alternativos como la producción de prensa marginal e independiente. Y, por otro lado, se incidirá en la importancia de los lugares y las condiciones en que estas prácticas culturales se desarrollaban dentro de la ciudad. Estas dos dimensiones descosen la visión de la Movida madrileña desde arriba ceñida a su impacto político y comercial, para dar paso a un análisis que problematice las posibilidades que los jóvenes tuvieron para participar de forma transformadora en la producción de imágenes, discursos y estilos de vida en el campo cultural.

Metodológicamente, debido a la gran cantidad de publicaciones autoproducidas que surgieron en aquellos años, este texto aborda uno de los principales debates en torno a la Movida madrileña, que ya señalaban en *Foss-4*: su evolución en un movimiento «aburguesado». Esto ha sido referido tanto por aquellos que definen el fenómeno como una estrategia planificada por las élites culturales y políticas, como por los que sitúan la Movida como el final de un proceso de absorción y desproblematización de las corrientes contraculturales que se habían gestado en España durante los años setenta (Orihuela 2013; Labrador Méndez 2017). Ambas visiones presentan a la Movida como un proceso a caballo entre el *underground*, como espacio alternativo donde pudieron desarrollarse proyectos contraculturales, y el *mainstream*, como espacio hegemónico y dominante. Así, se podría identificar en la bibliografía cierto consenso en torno a una cronología mítica de la Movida madrileña constituida en torno a diferentes hitos y etapas. La primera, entre 1977 y 1980, con el desarrollo de una escena *underground* cuyo nacimiento se ha ligado a la aparición del grupo Kaka de Luxe y que alcanzaría su cénit con el concierto homenaje a Canito en la Escuela de Caminos, que fue retransmitido por la radio y por televisión en *Popgrama*. La segunda, entre 1980 y 1983, se puede considerar el período de consolidación y mediatización de la escena, sobre todo, en términos musicales, que culminó con el comienzo de las emisiones de *La Edad de Oro* en TVE. Como fenómeno ya hegemónico, la tercera etapa, entre 1983 y 1986, estuvo marcada por un progresivo agotamiento del fenómeno, que para muchos tuvo su grito final en el cierre de la sala de conciertos Rock-Ola en marzo de 1985⁴.

4. Estas delimitaciones temporales se pueden definir a través de las memorias de los protagonistas y de los acontecimientos mitificados que han quedado reflejados en las diversas obras más divulgativas y generales sobre el fenómeno (por ejemplo, Lechado 2005, Laiglesia 2003). Como señalan Fouce (2006: 21-26) y del Val (2017: 439) en sus investigaciones, la cronología de la Movida madrileña está

Aunque se podrían señalar algunos otros acontecimientos claves, la constatación de fases diferenciadas entre el nacimiento y el final de la Movida recae en la innegable transformación del fenómeno desde lo alternativo y periférico, hasta lo comercial y hegemónico. En este texto se trabajará una muestra de prensa marginal reducida, con el fin de profundizar en la primera y la tercera etapa (Tabla 1).

TABLA 1. RELACIÓN DE PUBLICACIONES MARGINALES SOBRE LAS QUE DESCANSA EL ANÁLISIS DE FUENTES

PRIMERA ETAPA: PRENSA MARGINAL MADRILEÑA (PREMAMA)		
TÍTULO	FECHAS DE PUBLICACIÓN	NÚMEROS CONSULTADOS
<i>Acera</i>	1977	#3
<i>Bazofia</i>	1975-1977	#1, #2, #3, #4, #5, #6, #8
<i>Catacumba</i>	1976-1977	#12, #13
<i>Cerrus</i>	1975-1977	#1, #2
<i>Mmm...!</i>	1976-1977	#1, #2, #3
<i>Schmurz</i>	1977	#1
<i>Ucronia/Uronia</i>	1975-1977	#1, #2, #3
TERCERA ETAPA: FANZINES MUSICALES		
TÍTULO	FECHAS DE PUBLICACIÓN	NÚMEROS CONSULTADOS
<i>666</i>	1984	#0
<i>Animal</i>	1984	#1, #2-3, #Extra
<i>Década 80</i>	1984-1986	#1, #2, #3, #4
<i>Degalité</i>	1982-1983	#1, #2, #3, #4
<i>Du-Duá</i>	1983	#1
<i>Editorial del Futuro Método</i>	1983	#4, #6, #7, #8
<i>Escala Progresiva de Resistencia</i>	1983-1985	#0, #1, #2, #3, #4, #5

ligada a su proceso de transición del *underground* a la masividad, que ellos han estudiado mediante las siguientes fases: entre 1977 y 1980 un momento *amateur*; que en la prensa musical se definió como Nueva Ola; una fase de expansión de la Movida entre 1980 y 1982; y, finalmente, entre 1983 y 1985 su momento de consolidación como espacio de modernidad.

<i>Género de Punto</i>	1983	#1, #2
<i>Golf Club</i>	1983	#1, #2
<i>Habitación 101</i>	1984-1986	#2, #3, #4, #6, #7
<i>Licantropía</i>	1983-1984	#2, #3
<i>Mental</i>	1982-1983	#1, #2, #3, #4, #5, #6, #7
<i>Olvidos y Pasados</i>	1985	#1

La constitución de una escena *underground* en Madrid en los setenta estuvo, desde el principio, ligada a la producción de prensa marginal, así como a otras pulsiones que luego adquirirían preponderancia como la música. Por ello, se analizarán las revistas agrupadas en PREMAMA (prensa marginal madrileña), que revelan la voluntad de los jóvenes por participar en la transformación cultural y la importancia de contar con lugares propios que sirvan de plataforma para esta participación potencialmente transformadora. Sin embargo, la consolidación mediática de la Movida durante los años ochenta supuso el viraje de la prensa autoproducida hacia lo musical. A partir de 1983 se puede identificar un amplio corpus de fanzines musicales que interpelaban a la escena musical de la Movida madrileña y que trataban de pugnar por su definición⁵. Estas revistas muestran cómo la institucionalización de la Movida no sólo imponía significados y discursos sobre sus estilos de vida, sino que limitaba sus formas de participar en la producción cultural. Esto se tradujo en una crisis dentro de la prensa marginal, pero, sobre todo, en la pérdida de lugares propios para los jóvenes, donde encontrarse y crear, en favor de la comercialización de los artefactos y los locales desde donde experimentar la cultura juvenil. Por último, se debe señalar que el trabajo con la prensa marginal implica diferentes dificultades que abarcan desde el anonimato y la dificultad de rastrear a los autores de muchos textos e imágenes, hasta la pérdida de muchas de estas revistas (o ejemplares) que no se han conservado. Un ejemplo de esto último en este texto es que no se ha podido consultar la publicación de *Alucinio*, que formó parte de las revistas originales que fundaron PREMAMA.

5. Fouce (2006: 51-62) plantea la necesidad de comprender la Movida como una pluralidad de culturas musicales, lo que implicó la presencia de grupos con diferentes sonidos y estéticas que se mezclaron en esta escena musical. En este texto los grupos musicales entendidos como Movida madrileña serían aquellos que Fouce inserta dentro de las culturas musicales de la Nueva ola, con influencias del punk, la *new wave* británica, el *rock* siniestro e incluso el tecno.

2. MAPEANDO EL *UNDERGROUND* MADRILEÑO

La constitución de un tejido *underground* entre los jóvenes madrileños a finales de los setenta se entiende a través de dos pulsiones: en primer lugar, la necesidad de adquirir una voz propia y la búsqueda de medios de expresión y de comunicación que les permitieran hacerlo; y, en segundo lugar, la apropiación espacial, es decir, la adquisición de lugares propios en la ciudad. Sobre estos dos pilares se desplegaron en Madrid una serie de prácticas culturales, de vocación alternativa, vehiculadas por intereses comunes (la música *rock*, la prensa marginal, la creación y la experimentación artística, los espacios vecinales, una experiencia generacional compartida, etc.) que confluyeron en lugares estratégicos y acabaron dando forma a un tejido *underground* heterogéneo y fragmentado, pero con conexiones. A continuación, se analizará cómo ambas pulsiones desembocaron en la creación de nuevos proyectos y alternativas juveniles, a través del caso de PREMAMA, que pugnarón por una redefinición del campo cultural y la forma de relacionarse en la ciudad.

2.1. Un poco de libertad... y mañana seguimos

Pensar en el ambiente *underground* de finales de los setenta en Madrid obliga a echar la mirada atrás, hacia las iniciativas contraculturales gestadas en España en los últimos años de la dictadura y, sobre todo, hacia el horizonte donde muchos jóvenes proyectaron sus expectativas: la democracia. La ya asumida toma de la calle durante la Transición adquirió diversas expresiones en las calles madrileñas, un ejemplo representativo fueron las pintadas murales llevadas a cabo en noviembre de 1976 por gran cantidad de jóvenes en las paredes de la facultad de Económicas de Somosaguas. Como narraba Borys en la publicación subterránea *Schmurz*:

La cuestión en un principio, era la de llevar unos «artistas» para planificar las pintadas. Estos cumplieron su función y fue la creatividad de los ejecutantes (alumnos, profesores,...) la que acabó desbordando lo que es por naturaleza desbordable: creatividad, denuncia, vivencia, imaginación,... un poco de libertad... y mañana seguimos⁶.

A fuerza de brocha y colores muchos estudiantes grabaron en las paredes de la Complutense dibujos y poemas, «pintadas alusivas a las regionalidades con textos en lengua vernácula, sobre la represión sufrida durante tantos años, la crítica a los opresores»⁷. También había hueco para el recuerdo a Carlos González, joven estudiante de Psicología que murió tras ser disparado por unos guerrilleros de Cristo Rey en una manifestación meses antes. En su memoria, un mural en el que «las manos se unen, la policía golpea brutalmente mientras el poeta [Carlos]

6. Borys, «¡Viva Somosaguas libre con salida al mar!», *Schmurz: cachondeo sin ira*, n.º 1, 1977.

7. J. A. Rey, «De la vida cotidiana al arte en la calle», *Acera*, n.º 3, 1977.

nos mira, víctima ya del fascismo: “¿Y qué contemplarán los hombres futuros... cuando miren los ojos de los poetas muertos?”⁸. La ciudad de Madrid en aquellos años albergaba tanto estas miradas de cambio, como la presencia de un clima de violencia política que, como ha demostrado la historiografía reciente (Baby 2018), caracterizó a este período. Sin embargo, las grietas en el espacio urbano existieron y fueron aprovechadas para reivindicar nuevas formas de utilizar y habitar los lugares. La cobertura de las pintadas de Somosaguas en la prensa marginal no era casualidad, el propio grupo de editores de *Acera* había formado parte del movimiento plasmando poemas en las paredes de la facultad. Para todos ellos la acción era tan necesaria como inevitable, era el momento de tomar parte y promover los cambios que ansiaban: «hay que seguir para adelante y lo próximo a preparar puede ser por ejemplo a considerar, un festival de *rock*, o una borrachera de todos y para todos, o un baile... la Revolución»⁹. Los jóvenes proyectaban esta transformación en el terreno de la vida cotidiana, a través de los instrumentos a su alcance. La posibilidad de autoproducir pequeñas publicaciones de forma independiente ofrecía una de estas herramientas para promover transformaciones en el ámbito de lo social, político y, por supuesto, cultural. La tradición de este tipo de producción marginal de prensa no era una innovación, aunque pronto los jóvenes se lanzarían a esta empresa como canal predilecto para explorar nuevas formas de comunicarse y expresarse (Molina Agudo 2017-2018).

En *Acera*, que era una publicación marginal especializada en la creación literaria, expresaban que «el arte en la calle, las revistas subterráneas, la alternativa marginal en definitiva, que se escapa a todo control administrativo, surge por esa imperiosa necesidad de conectar con un público que no continúe o caiga en la trampa»¹⁰. El control de los medios de comunicación en manos de unos pocos y la dificultad de acceder a la publicación de las obras literarias y/o artísticas (como en el caso de las publicaciones de cómic, como *Bazofia*) eran algunos de los problemas que la prensa marginal trataba de superar. Esta «imperiosa necesidad de conectar» que mencionaban en *Acera* se podía percibir en otras publicaciones. En el primer ejemplar de *Mmm...!* se enorgullecían de haber conseguido «salir a la calle con la más sana de las intenciones: relacionar, poner en contacto a toda esa gene que por un motivo u otro forma parte de la cultura marginada tan conocida en Europa y América y que aquí está empezando a surgir»¹¹. Así, comenzaban su sección de «Komunikazion», cuya escritura ya reivindicaba una posición al margen y una vocación de ir contra lo establecido. En esta revista, y a través de esta sección que recogía noticias variadas del *underground*, pretendían reflejar «lo más fielmente, realmente, posible la inquietud contracultural de la juventud ibérica»¹².

8. *Ibidem*.

9. Borys, *op. cit.*

10. *Acera*, n.º 3, 1977.

11. «Komunikazion», *Mmm...!*, n.º 1, 1976.

12. *Ibidem*.

El proceso de producción de estas revistas no era nada sencillo para estos jóvenes que, además de encontrarse para crear estos proyectos, debían sufragar los gastos derivados. La puesta en circulación de estas revistas podía funcionar a través del correo postal, aunque el hervidero donde realmente se entraba en contacto con esta cultura marginal se encontraba cada mañana de domingo en el Rastro. Así lo describía Galligo para *Mmm...!*: «hay una Eva, un José, un Paco, una María, un montón de chicas y chicos jóvenes por sus ganas de vivir que siguen dando alegría, amor y color al Rastro. Que siguen haciendo caso de mi consejo: ver en el Rastro un sitio para acariciarse»¹³. Los puestos de la Plaza Vara del Rey no sólo servían a los editores para vender a pocas pesetas sus publicaciones, sino que eran un lugar de contacto, de sociabilidad y de ocio. Estas relaciones quedaban impresas, por ejemplo, en un ejemplar de *Mmm...!* que anunciaba otra publicación marginal con la frase «¡Lea Bazofia! N.º 1 in Rastro ¡¡VIVA BAZOFIA!!»¹⁴. Pese a que el Rastro funcionaba eficientemente como lugar de contacto y de venta, la cuestión de la distribución era el gran desafío de estas publicaciones, que dependían, en muchas ocasiones, de los ingresos que percibían por cada ejemplar para sufragar la producción de los próximos números. A raíz de esta dificultad, y partiendo de la progresiva confluencia en espacios comunes, se creó a finales de 1976 una alianza de revistas marginales para la distribución y colaboración: PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña).

Si bien antes de PREMAMA se pueden rastrear vínculos como el de *Mmm...!* y *Bazofia*, e incluso las intenciones de los primeros en «formar una distribuidora para Madrid de la prensa marginal ibérica, y de la misma forma ser distribuidos por el resto de provincias»¹⁵, esta relación se materializó a finales de 1976 en unas reuniones en el Nuevo Ateneo Politécnico de Prosperidad. El Ateneo se había convertido en un referente de la actividad social y cultural alternativa en Madrid durante aquellos años. Sito en la calle Suero de Quiñones, 14 se trataba de un espacio vecinal y comunitario, abierto a la celebración de todo tipo de actividades culturales, exposiciones, talleres de teatro, locales de ensayo, etc. El 30 de noviembre de 1976 se celebró allí un ciclo de conferencias «con J. Ordovás y su habladora sobre el *rocking* madrileño, después vendría un coloquio sobre prensa marginal que dio origen a la PREMAMA [...] y donde hablamos todas las premamás, Moncho Alpuente y algún señor que pasaba por ahí»¹⁶. Según registró *Catacumba* «en la citada reunión, de la cual no levantamos acta, estábamos representantes cual mesa redonda de las siguientes revistas: Acera, Alucinio, Bazofia, Catacumba, Cerrus, Mmm, Schmurz»¹⁷. Precisamente estas revistas, a las que también se añadiría la publicación de carácter libertario *Ucronia*, integraron el núcleo principal de PREMAMA.

13. F. Galligo, «El Rastro (y 2)», *Mmm...!*, n.º 3, 1977.

14. *Ibidem*.

15. *Mmm...!*, n.º 2, 1976.

16. *Mmm...!*, n.º 3, 1977.

17. *Catacumba*, n.º 12, 1977.

Los primeros ejemplares que pusieron en la calle estas revistas a comienzos de 1977 fueron acompañados de la promoción de esta entidad colectiva, cuyo máximo objetivo era «la distribución conjunta de todas y cada una de las revistas en zonas diferentes del contaminado Madrid (y otras urbes) no ubres»¹⁸. La presencia en el Ateneo de personajes como Ordovás y Alpuente, el día que nació PREMAMA, no debe ser pasada por alto, ya que estos periodistas jugaron un papel central como mediadores culturales, desde sus columnas en *Disco Exprés* y *El País* respectivamente, exportando a un público más amplio los entresijos del *underground* madrileño. Sin embargo, PREMAMA no alcanzó los objetivos previstos y no logró consolidarse en el *underground* madrileño. Ello pudo deberse a la diversidad de fines que perseguía cada publicación, pero también a todo un conjunto de cambios que sufrió la escena *underground* y que dificultaron la continuidad de muchos de los proyectos colectivos que se habían impulsado. Uno de los más importantes fue sin duda el desalojo, y la consecuente desaparición, del Nuevo Ateneo Politécnico de la calle Suero de Quiñones.

2.2. ¿Dónde iremos ahora?

El Nuevo Ateneo Politécnico había surgido de la apropiación vecinal de un antiguo colegio abandonado en 1974. A partir de este momento este edificio funcionó como un espacio de encuentro para vecinos, pero, sobre todo, para muchos jóvenes que localizaron en sus antiguas aulas diferentes espacios de sociabilidad y creación alternativa. Este lugar polivalente adquirió una centralidad indiscutible dentro del *underground* madrileño que se gestó a finales de los setenta. Sin embargo, los propietarios del edificio tenían otros intereses y tras un proceso judicial, lograron que se ordenase el desalojo del Ateneo¹⁹. Con su desahucio, el 15 de enero de 1977, desaparecía un espacio comunitario que había alojado una guardería, los ensayos de grupos de teatro independientes, «la galería «El Saco» para exposiciones, recitales y representaciones amateurs (sic)»²⁰, laboratorios fotográficos y locales de ensayo de grupos de música. Todas estas iniciativas «fueron víctimas del robo del Ateneo por fuerzas del orden (¿?) público» y, como se preguntaba Roberto en *Catacumba*: «¿Dónde iremos ahora? ¿Dónde hay unos locales tan grandes y que nos alberguen a todos?»²¹. El Ateneo refleja la importancia de los lugares para

18. *Mmm...!*, n.º 3, 1977.

19. Antonio de Miguel describió el desalojo en un reportaje, «El Ateneo cayó ante la vorágine», para la revista *Disco Exprés* (4 de febrero de 1977). No se debe confundir el Nuevo Ateneo Politécnico con el posterior centro cultural vecinal y juvenil que se estableció, tras el desalojo del primero, en la antigua Escuela de Mandos José Antonio situada en la calle Mantuano 51 (actual sede del Centro Cultural Nicolás Salmerón, tras las reformas municipales llevadas a cabo en los años ochenta por el Ayuntamiento de Madrid).

20. «Komunikazion», *Mmm...!*, n.º 2, 1976.

21. Roberto, *Catacumba*, n.º 12, 1977.

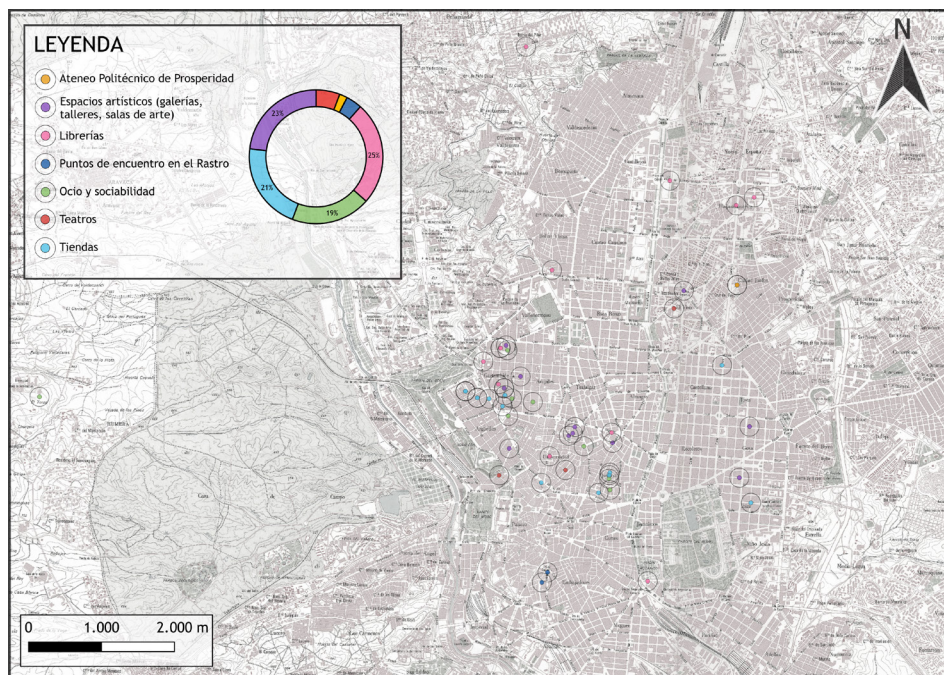
la germinación de prácticas culturales juveniles independientes y su desaparición, consecuentemente, la puesta en peligro de todas estas iniciativas. Este enclave habilitaba espacios vacíos donde los jóvenes podían encontrarse y explorar nuevos proyectos. Asimismo, la desaparición de este lugar muestra cómo el proceso de conformación de las culturas juveniles se produce en interacción con otros agentes, que pueden limitar y condicionar de forma directa el desarrollo y las posibilidades de estas iniciativas y alternativas impulsadas por los jóvenes.

La queja amarga de Roberto en *Catacumba* ante el futuro del *underground* sin el Ateneo obliga a mirar hacia este tipo de enclaves y a analizar cómo los jóvenes construyeron geografías propias a través de la apropiación de espacios urbanos, observando qué usos y prácticas culturales desplegaron en estos lugares. Una de las principales razones para poder pensar en la extensión de una escena *underground* en Madrid a finales de los setenta fue precisamente la aparición de lugares específicos donde los jóvenes podían encontrarse, divertirse y producir nuevos significados y experiencias compartidas. En las publicaciones de prensa marginal integradas en PREMAMA quedaron registrados muchos de estos enclaves, que agrupaban lugares de producción, circulación y consumo de nuevas actividades culturales. Una revisión de estos lugares permite entender el desarrollo de esta escena en torno a objetivos multidisciplinarios donde se integraba desde la prensa marginal y la música, hasta la creación artística, el cómic, el teatro y la fotografía. A continuación, se presenta un ejercicio cartográfico, a partir del rastreo de los lugares que aparecen en las publicaciones de PREMAMA, mediante referencias indirectas y la publicidad de determinados locales en sus páginas, y que permiten profundizar en torno a la dispersión del *underground* por la capital (Mapa 1).

En este recorrido se reconocen lugares, como los ya mencionados del Ateneo en Prosperidad o el Rastro, que funcionaban como puntos de encuentro, pero también de producción, circulación y consumo de prácticas y artefactos culturales. Dentro del Ateneo Politécnico se ha visto cómo el *underground* se organizaba en torno a intereses que superaban la prensa marginal, la creación literaria, el cómic y la música. Así, en este mapeado no resulta sorprendente encontrarse con espacios de teatro, como la Sala Cadarso donde se podía sacar «un carnet gratis con descuento para todas las representaciones. [...] actuaciones de compañías de Teatro Independiente, Cooperativas de Teatro, ciclos de cine, etc.»²². También sobresalen los diferentes locales comerciales que podían vincularse directamente al mundo de la prensa marginal. Destacan aquí las librerías: algunas especializadas en la distribución de literatura alternativa como Panorama, en Gaztambide, 56, donde vendían libros «de naturalismo, esoterismo o antiautoritarios»; o como Mafalda, todavía en aquellas fechas en General Mola, 253, «especializada en comics de todos los países, colores y pelajes»²³. Por otro lado, las tiendas de discos también funcionaban como espacios de distribución para

22. *Cerrus*, n.º 2, 1977.

23. Citas respectivamente: *Cerrus*, n.º 2, 1977; *Mmm...!*, n.º 1, 1976.



Mapa 1. Los lugares del *underground* en PREMAMA (1976-1977).
Elaboración propia a partir de *Mapa topográfico nacional 1:25.000*, 1975,
Madrid, hoja 0559, Instituto Geográfico Nacional.

estas publicaciones, a la vez que se consolidaban en las geografías juveniles ante el desarrollo de la escena *rock* de los años setenta en la ciudad. Algunas de las que aparecen en la prensa marginal se mantendrían en los años ochenta, como Discoplay en los sótanos de Gran Vía y Tony Martin en la calle de Martín de los Heros, 18. También resalta la progresiva aparición de tiendas de ropa especializadas en la nueva moda juvenil que se estaba popularizando. Así, en La Bernarda (Rodríguez San Pedro, 38) se podían comprar «jeans», mientras que la Boutique Reina (Infantas, 26) se presentaba como «la reina de los vaqueros»²⁴. Además, estas geografías revelan un conjunto de enclaves que pueden agruparse como espacios dedicados a diferentes fines artísticos: galerías como Ondar (Andrés de la Cuerda, 3); talleres de alfarería como Alfar (Manuela Malasaña, 9); y salas de arte como Tambor (Andrés Mellado, 69).

24. Citas respectivamente: *Mmm...!*, n.º 1, 1976; *Mmm...!*, n.º 2, 1976.

Este ejercicio cartográfico sobre las publicaciones de PREMAMA identifica los lugares de referencia en el *underground* madrileño, que permitieron a los jóvenes desarrollar sus actividades sociales y creativas. Hay que destacar aquellas zonas donde coincidían los lugares de ocio y sociabilidad con las librerías y las tiendas, ya que estos locales estaban vinculados a las cuestiones más estructurales de la escena *underground*; esto es, el consumo y la distribución de productos culturales, alternativos (como la prensa marginal) y comerciales (como la música). Así, se pueden identificar tres zonas claves. La zona de Moncloa, sobre todo en torno a los bajos de Aurrerá (conocidos como bajos de Argüelles en la actualidad), que se popularizaron entre los jóvenes en aquellos años para disgusto de los vecinos del barrio. Precisamente por ello se convirtieron en la zona de ocio más vigilada de la noche madrileña, como narraban en *Mmm...!* «dicen que se ha convertido en el lugar más intransitable de Madrid, y ni las viejas están seguras por sus calles. Para protegerlas, los porcs (sic) salen todas las noches de ronda». Lejos de advertir a los lectores sobre la zona, les animaban a visitarla ya que «en Aurrerá, pijeja entre Gaztambide y Andrés Mellado, de las doce de la noche en adelante te será fácil conseguir tu alimento»²⁵. La segunda era el barrio de Malasaña, en los alrededores de la plaza del Dos de Mayo, donde ya destacaban algunos locales como «un pub con música a todo volumen, donde puedes intentar entenderte hasta alrededor de las 2 de la madrugada», que todavía en 1977 llamaban Pentagrama en las fuentes a la espera de que la chica de ayer le cambiara el nombre. La última zona se ubicaba por la plaza de Chueca y su entorno, donde se empezaban a localizar tiendas y algunos bares como El Comunista o la Vaquería. Las geografías que emanan de este análisis sobre la prensa marginal madrileña revelan la construcción de una cultura juvenil concreta que se materializaba a través de prácticas culturales relacionadas con el ocio, la música y la prensa alternativa. La ciudad habilitaba diferentes espacios que los jóvenes aprovecharon para la configuración de nuevos estilos de vida: espacios públicos como el Rastro; autogestionados, como el Ateneo; alternativos, como los espacios artísticos y los teatros; y comerciales, a través del nuevo nicho de mercado que se abría ante las demandas específicas de los jóvenes.

2.3. La pasividad del *underground*

El *underground* madrileño que se desarrolló entre 1976 y 1977, al abrigo de lugares como el Ateneo que habilitaban la creación de proyectos como PREMAMA, no pudo consolidar una escena lo suficientemente cohesionada como para sostener proyectos alternativos con impacto a largo plazo. Esta incapacidad era percibida dentro de la escena. En *Mmm...!* criticaban la falta de adhesión que habían recibido algunas de sus convocatorias para participar en diversas iniciativas. Una de estas era un llamamiento abierto a todos aquellos jóvenes que se identificasen como

25. *Mmm...!*, n.º 1, 1976.

disidentes sexuales: «La sexología va a ser viva: si hay “homo” o “safos” en la platea, a qué esperáis, escribiznos (sic) y no olvidéis que *Mmm...!* y la represión se odian locamenti (sic)»²⁶. Sin embargo, como los editores de la revista no debieron recibir muchas respuestas se preguntaban: «Señores, qué pasa aquí? Es que la característica del undergrunde (sic) es la pasividad? Nosotros no estamos aquí para protagonismos paternalistas ni para vivir del Rollo. Señores métanse en la cabeza, “VDS. SON LOS PROTAGONISTAS”»²⁷. Pese a que la prensa marginal logró movilizar y extender nuevas prácticas culturales, los intereses generales de los jóvenes en aquel momento eran heterogéneos y probablemente en muchas ocasiones divergentes. Estas diferencias en la manera de concebir el *underground* (o el Rollo) y en los intereses sobre los que construir nuevos significados, identidades y experiencias se podían rastrear en las revistas²⁸. Por ejemplo, en la reseña sobre el happening que la galería «El Saco» organizó en el Nuevo Ateneo Politécnico en la Noche Vieja de 1977, que se publicó en *Catacumba*:

la gente demostró no tener ni zorra idea de lo que es un *happening*... o iban a una fiesta infantil y se confundieron de lugar... y conste que yo confieso con las ideas libertarias... ¿Pero acaso «Aquello» tiene algo que ver con ellas? ¿Que tiene que ver bakunin con un grupo de tíos peleándose por una botella de ginebra? [...] ¿Y Kropotkin con la solidaridad sólo en el momento de pasarse el porro?²⁹

En este retrato del happening se pueden observar diferentes acercamientos a las experiencias colectivas que se estaban gestando en aquellos años, que remarcan estos conflictos en torno a la interpretación política (o no) que se daban a estas producciones culturales y a estos espacios. Mientras que el autor de la crónica reclamaba un sentido y un objetivo a la celebración de un happening, muchos de los asistentes priorizaron la diversión y el ocio. En *Schmurz* se burlaban de muchos jóvenes a quienes acusaban de una implicación superficial con la escena, a través del siguiente retrato caricaturesco:

Nosotros somos *undergroun* (sic), somos la encarnación de la contracultura aunque todavía somos vírgenes –tíos y tías– y sólo hemos visto un porro de lejos. [...] Idolatramos el *rock & roll* porque es la música proletaria y rebelde por excelencia (sic), y nosotros somos rebeldes y marginados, aunque hay quien dice que lo que somos es marginantes. Algún gilipollas³⁰.

26. *Mmm...!*, n.º 2, 1976.

27. *Mmm...!*, n.º 3, 1977.

28. Del Val (2017: 439) define la escena del rollo a finales de los setenta como una escena *underground*, donde convivían grupos de *rock* bronca con los emergentes de la Nueva Ola. Según el autor ambas líneas se irían separando a partir de 1977, sobre todo, en sus posiciones políticas (los primeros manteniendo un discurso social, frente al apoliticismo de los segundos).

29. *Catacumba*, n.º 13, 1977.

30. Candido Erendiro, «Como una burbuja impenetrable», *Schmurz: cachondeo sin ira*, n.º 1, 1977.

Discurría de fondo un debate sobre la autenticidad, y sobre la constitución de identidades culturales auténticas que, como definió Moore (2004), surgían como respuesta a la progresiva comercialización de estas corrientes culturales. Estos conflictos obligan a entender la conformación de las culturas juveniles como campos en tensión no sólo frente a los actores de la sociedad adulta, sino también entre los propios sujetos que participan en su creación y que se identifican y/o distinguen a través de ella. Además, ponen en relieve la distancia entre los jóvenes que se organizaban para producir estos discursos a través de la prensa marginal, y todos aquellos que participaban cotidianamente en la escena sin dejar rastro de sus intenciones ni percepciones. Sin embargo, todas estas diferencias internas no eran el único escollo del *underground* para promover sus proyectos colectivos. Bajo la firma de Ana Bolena, señalaban en *Mmm...!* las dificultades para organizar eventos de música *rock* de manera independiente. Ya en 1977 algunos jóvenes percibían que bajo la aparición de numerosos conciertos y festivales de *rock* organizados por las industrias culturales se escondían intereses para «sacar pasta de los jóvenes, con el rollo montado alrededor de las manifestaciones más abiertamente representativas de una juventud marginada y con ganas de hacer y vivir de una manera más auténtica, o por lo menos distinta de la que existe»³¹. Con el objetivo de construir una nueva forma de hacer las cosas reclamaban que ya era hora «de hacer NOSOTROS MISMOS las cosas que nos interesan, y no delegar nuestra actividad en los aprovechados de siempre»³².

Precisamente esto se propusieron lograr desde finales de 1977 el colectivo de LA COCHU (Laboratorios Colectivo Chueca) que surgió «de los restos marginales, claro está, del Equipo Antípoda y la galería El Saco del antiguo Ateneo Politécnico de Suero de Quiñones», tras la disolución de PREMAMA y el desalojo del Ateneo³³. Con esta iniciativa, que reunía a los editores de *Mmm...!* con otros agentes de la escena, se consolidaba el viraje hacia lo musical dentro del *underground* madrileño. Si bien LA COCHU pretendía convertirse en un colectivo capaz de promover diferentes ámbitos artísticos en la escena, su principal papel se desenvolvió en la organización de conciertos, fundamentalmente a través de los Colegios Mayores universitarios. A lo largo de 1978, LA COCHU se presentaba en su propia publicación marginal con el objetivo de «hacer conciertos superenrollantes [...] para todos sus amantes, deudos, vecinos, amigos y seguidores. A disfrutar jóvenes»³⁴. Los conciertos que montaba LA COCHU se insertaron en el circuito musical de la capital, todavía enmarcado en la escena del Rollo. Entre 1978 y 1980 se desarrolló una expansión de la escena musical madrileña donde convivían las iniciativas donde los jóvenes tenían mayor protagonismo, como los conciertos organizados en los Colegios Mayores o LA COCHU, y aquellos eventos dirigidos por promotores musicales

31. Ana Bolena, *Mmm...!*, n.º 3, 1977.

32. *Ibidem*.

33. «El gigante de papel», *Entullo: guía de prensa marginal*, n.º 1, 1977.

34. LA COCHU, s/n, 1978.

e intereses comerciales. La consolidación de la movida madrileña, como escena musical mediatizada y comercializada, estuvo acompañada por la desaparición de gran parte de estas iniciativas independientes, así como por una transformación de la prensa marginal en los años ochenta hacia la producción de revistas subterráneas especializadas en la escena: los fanzines musicales³⁵.

3. A LA SOMBRA DE LA MOVIDA MADRILEÑA

La concepción de la Movida madrileña como un fenómeno plastificado y vendido de forma unidireccional a una masa de jóvenes que lo consumieron pasivamente resulta extremadamente superficial a la hora de comprender estos procesos culturales que, como se ha mostrado, se conforman en campos de tensión más complejos. La progresiva aparición de numerosas publicaciones marginales dedicadas a esta escena musical permite reconsiderar el papel de los jóvenes en estos fenómenos desde la participación y la agencia. El fanzine *96 Lágrimas* se presentaba a sus lectores en 1981 bajo los siguientes objetivos:

Ser un reflejo lo más fiel posible de la música hecha aquí y ahora, por gente de aquí y ahora [...]. No pensamos establecer ninguna mafia, ni alimentar otras que ya pudieran existir [...]. En nuestro ánimo está el cubrir todos los campos posibles, aunque sean reducidos para la gente de la movida. Y sobre todo, lo que es nuestro, nuestra música está creciendo en número y posibilidades constantemente. Olvidar de una vez por todas los críticos seniles, vengan de donde vengan y se vistan de lo que se vistan³⁶.

Entre 1980 y 1983, la escena musical de la Movida siguió «creciendo en número y posibilidades», quizás, como tantas veces se ha señalado, en ámbitos «reducidos para la gente de la movida». Aun así, se mantuvieron vivas las pulsiones de muchos jóvenes por participar en este movimiento a través de sus propios canales y recursos. La comprensión histórica de la Movida madrileña, muchas veces opacada por las revisiones críticas, debe pasar por una mirada hacia la percepción que este fenómeno recibió en su propio tiempo. La realidad es que el proceso mediante el cual la escena heterogénea de sonidos y estéticas eclécticas del Rollo, que se desarrolló desde finales de los setenta, se convirtió en un producto simplificado y desproblematizado, con ritmos asimilables y comerciales, fue identificado paralelamente a su consolidación. Ya en 1982, Jaime Destello narraba este fenómeno de masificación en el fanzine musical de *Chatarra*:

Cuando la radio (Onda Dos y Radio Tres fundamentalmente) descubre el potencial de nuevos grupos que recorre Madrid actuando en pequeños conciertos,

35. Este viraje hacia lo musical y el aumento de producción de fanzines en los años ochenta ya fue identificado por Babas y Turrón, que señalan también la multiplicación de actividades a disposición de los jóvenes en lo cultural, así como la extensión de la ética punk del Do-It-Yourself (1995: 81-82).

36. *96 Lágrimas*, n.º 1, 1981.

intenta darles la oportunidad de ser escuchados por medio de maquetas, cinta grabadas a veces en estudio y a veces en el mismo local de ensayo, con las canciones que pueden llamar más la atención. [...] Pronto se perfilan las tendencias y gustos que van a imponerse: los grupos pop, no demasiado innovadores, que presentan una música poco problemática y en ocasiones demasiado sentimentaloides. [...] Este nuevo público permitió los brotes de una infraestructura musical en Madrid: Se abren nuevos sitios a las actuaciones, más colegios mayores, salas de conciertos; puestos en el rastro y tiendas de discos (Toni Martín, Escridiscos, Vanguardia), se interesan en conseguir las novedades de la nueva música. [...] Tristemente este auge se terminó tal como había empezado. Las casas de discos se habían cerrado casi totalmente a nuevos contratos. La sala en que los grupos de aquí actuaban con más frecuencia, el Carolina, así como las otras pocas existentes (el Jardín, El Marqués) cerraron por diversos motivos. El Rock-Ola ocupó el lugar de todas ellas, planteando los lógicos problemas del monopolio/centralismo, sólo suavizado por las esporádicas actuaciones en Caminos, en el Carolina (abierto de nuevo, pero ya con otra orientación), o en colegios mayores y lugares parecidos³⁷.

Hacia 1983 esta percepción de crisis y descreimiento en torno a la escena se generalizó a muchos de sus seguidores, que reaccionaron creando sus propios fanzines musicales y pugnando por una redefinición de la escena desde los márgenes. Por ello, muchas de estas publicaciones eran producidas por fans de los grupos musicales y otros jóvenes que se negaban a que su única participación en la escena fuera desde el consumo pasivo. A continuación, se profundiza en el desarrollo de esta crisis que, en último término, permite comprender la decadencia de la Movida madrileña hacia mediados de los años ochenta. Para ello se mostrarán los elementos que justifican esta pérdida de fe en la escena musical, que se pueden agrupar en dos niveles, que ya señalaba Jaime Destello en su texto: en primer lugar, las críticas a los medios de comunicación mainstream (revistas musicales, programas de TVE y radio, etc.) y a la generalización de discursos grandilocuentes sobre la Movida y sus protagonistas; y, en segundo lugar, la crítica hacia el estado de la escena en Madrid, esto es, los problemas con las salas de concierto y la decadencia de la prensa marginal. Estos dos niveles permiten comparar esta etapa con la de comienzos de los setenta, revelando la importancia de la creación de canales de expresión propios para los jóvenes, con los que enfrentarse a los discursos dominantes y crear nuevos significados, así como el papel determinante de los lugares a la hora de limitar o posibilitar la proyección de transformaciones en el terreno de lo cultural. Como se mostrará a través de un análisis cartográfico, la disolución de los lugares de sociabilidad y encuentro de los setenta en favor de una escena controlada por enclaves comerciales fue determinante para comprender la consolidación mediática de la Movida madrileña y la consecuente pérdida de agencia de los jóvenes en la escena durante los ochenta.

37. Jaime Destello, «El amante más bello», *Chatarra*, n.º 1, 1982.

3.1. ¿Hay modernidad, posmodernidad o vanguardia en la Movida madrileña?

Si se había producido una homogeneización de la escena musical, como señalaba Jaime Destello en *Chatarra* en 1982, desde los fanzines musicales hacían hincapié en el papel de los medios de comunicación encumbrando a ciertas figuras, desplazando a otras e imponiendo grandes relatos sobre la escena. Se podría señalar con bastante precisión que la gota que colmó el vaso del rechazo hacia la mediatización de la Movida fue el estreno del programa de *La Edad de Oro* de Paloma Chamorro en TVE, debido a la extendida reacción que recibió en estas publicaciones³⁸. En su primer programa se bendijo a Kaka de Luxe como origen de la Movida en un relato mítico fuertemente criticado en diversos fanzines como *Licantropía*: «Todos los intentos realizados por buscar los orígenes de eso que se ha llamado de diversas maneras *new wave*, Movida y que hoy llaman modernidad han llegado a una conclusión: en el principio fue Kaka de Luxe»³⁹. Seguía escribiendo Fernando Luna que esta visión excluía «la realidad de la vanguardia musical española» en un término de modernidad «restrictivo y encorsetador», ya que ignoraba la importancia del punk como ruptura que dio origen a una nueva modernidad en el ámbito musical, el papel de otros grupos como Aviador Dro (sobre todo a la hora de propulsar un sello independiente –DRO– como «oposición al sistema creando redes paralelas de difusión y comercialización») y, sobre todo, porque limitaba el asunto «a un fenómeno madrileño, lo cual a lo mejor es cierto, pero no está tan claro»⁴⁰. Esta crítica en *Licantropía* no fue una excepción. En *Degalité* consideraban necesario desacralizar este «“revoloteo” musical», pues a sus ojos «si esa modernidad reciclada, reacalada, insensual y alineada es el movimiento vanguardista, el *punch* del momento, la cosa está mal, muy mal»⁴¹. En ambos fanzines coincidían en señalar el papel del programa televisivo en la difusión de estos relatos. En *Degalité* denunciaban que: «Si Palomachamorro [...] hace un rimbombante y triunfalista programa presentando por la pasarela a sus amigos/tertulia/polvo/pizza del popísimmo y a los femeninoides de atragantables murales; es por... algo. Sectorial y sectario»⁴². Desde *Escala de Progresiva Resistencia* eran más benevolentes con el programa de Chamorro. Aunque estaban de acuerdo en que se intentaba «convertir el espacio en algo únicamente dedicado a las moderneces», resaltaban que hubiera logrado incorporar las actuaciones de algunas de las bandas extranjeras más importantes del momento⁴³.

El gran problema que los fanzines musicales en los medios de comunicación *mainstream* (televisión, radios comerciales y revistas musicales) era que los

38. *La Edad de Oro*, Archivo de RTVE, <https://www.rtve.es/television/archivo/la-edad-de-oro/> [Consultado el 29/05/2024].

39. Fernando Luna, *Licantropía*, n.º 2, 1983.

40. *Ibidem*.

41. Sargento Wubleck, «Deglané/Degalité», *Degalité*, n.º 4, 1984.

42. *Ibidem*.

43. *Escala de Progresiva Resistencia*, n.º 0, 1983.

periodistas carencían de visión crítica y estaban al servicio de los intereses del mercado discográfico. Así definían a estos periodistas en *Editorial del Futuro Método*:

Duchos en el arte de escribir y comentar lo incontestable, en promocionar lo dirigido por las compañías discográficas y en ensalzar trabajos poco imaginativos, no dudan en ser cómplices del descrédito actual de las publicaciones más famosas y de su hundimiento en el más fétido excremento⁴⁴.

Mientras que desde los fanzines se identificaban como medios independientes de los discursos dominantes, es decir, como «una seria –y sincera– alternativa ante el despliegue de esos corruptos medios [*mainsream*]⁴⁵. En este sentido, esta prensa marginal mantenía el espíritu de aquella que les precedió en los años setenta. Como señalaba *Mmm...!* «la cultura colectiva [...] no consiste en ir por los pueblos representando obras o recitando poemas de cuatro santificados, sino en dar a los individuos la oportunidad de que lean o representen sus propias obras»⁴⁶. Así, la prensa musical autoproducida por los jóvenes era una expresión de su realidad cotidiana y un intento de participar en el terreno de transformación cultural que estaba puesto a su alcance, la «música que viene cargada de significados sociales, [que] reflejan nuestra sociedad y maneras de vivir», como escribía Elena en *Década 80*⁴⁷. Aun así, no todos los fanzines musicales tenían la vocación de oponerse a las industrias culturales. Como señalaba Sardinita en el editorial de *Du-Duá*, era necesario conservar el espíritu crítico de los fanzines para combatir a los «monolitos de opinión y dioses de la crítica *rock*, que se convierten en torpes dinosaurios incapaces de reaccionar (o tarde y mal) ante un nuevo movimiento surgido dos calles más debajo de su casa». Pero, de la misma manera, debían ser lo suficientemente cuidadosos como para evitar quedarse sin discos de promoción, invitaciones a programas de radio o a fiestas de presentación de grupos, porque «ya me dirán, queridos lectores, cómo se puede hacer una revista, promocionarla y venderla en esas condiciones»⁴⁸. Otros muchos fanzines musicales del momento dirigieron su actividad a una cobertura amable a la escena musical, marcada muchas veces por los fenómenos fans contruidos en torno a los principales grupos. Así, revistas como *666*, *Animal*, *Género de Punto*, *Olvidos y Pasados* y *Habitación 101* publicaron entrevistas, reportajes y reseñas de conciertos de La Mode, Alaska, Alphaville, Gabinete Caligari, Pistones y tantos otros. Con ello, también se puede observar cómo la escena musical más establecida se mantuvo en circulación por los canales subterráneos –dando entrevistas a los medios marginales– aunque fuera en términos simbólicos. Todavía sería necesario un análisis en profundidad que comparase tanto el tratamiento a estos grupos en las revistas musicales hegemónicas y en los

44. *Editorial del Futuro Método*, n.º 4, 1983.

45. *Ibidem*.

46. *Mmm...!*, n.º 2, 1976.

47. Elena, *Década 80*, n.º 1, 1984.

48. Sardinita, *Du-Duá*, n.º 1, 1984.

fanzines, como los comportamientos y las respuestas de los artistas en ambos medios, para conocer hasta qué punto la prensa marginal pudo configurar un espacio de comunicación más abierto y alternativo o si, por el contrario, tan sólo era una réplica periférica de los discursos que discurrían por canales oficiales.

3.2. Madrid me aburres

Quien más quien menos, empieza a estar un poco harto de tanto panfleto pos-modernista, y de tanto listo calvito metido a pope iniciado de la «Movida madrileña» con pegatina de «I ♥ CULTURE», traída de New Yorka (sic). Un poco hartos de ver como se vende a Madrid como el oro y el moro, al resto de los españolitos, cuando es una imagen que se quiera o no, AUN NO EXISTE⁴⁹.

El encumbramiento de la Movida madrileña como escena musical había supuesto también la elevación de un Madrid concreto, representado en continuo movimiento como un espacio efervescente donde no dejaban de suceder cosas. Sin embargo, desde los fanzines musicales la percepción de la escena, de lo que se movía en Madrid, era bien distinta. De hecho, en *Editorial del Futuro Método* afirmaban sin titubeos que ese Madrid en 1984, que se dibujaba a la vanguardia cultural, todavía no existía. Algunas de las carencias que planteaba la urbe para estos jóvenes ya se han ido mencionando: la falta de una escena musical plural y la ausencia en los medios de una crítica musical seria. Sin embargo, había otros dos problemas relacionados con la evolución de la escena en relación con la ciudad y la disolución de los lugares propios que los jóvenes habían disfrutado en los setenta.

El primer problema que se puede identificar, entre 1983 y 1984, es el agotamiento de las publicaciones marginales. La escena de la prensa subterránea, que se había escorado a la especialización musical, se encontraba dividida entre aquellas revistas de carácter subcultural que se lanzaban a las culturas juveniles estilísticas e identitarias como el punk, el revival del rock and roll de los años cincuenta y sesenta, y el *heavy*⁵⁰; y aquellas con una vocación más holística que se hallaban atrapadas bajo la escena musical de la Movida, donde dominaban los medios de comunicación *mainstream*. Estas segundas, que son el objeto de este texto, trataban de granjearse un hueco en el campo de tensión donde se definía la Movida. Sin embargo, al igual que en los años setenta, su fragmentación y su dispersión no favorecía la creación de una alternativa conjunta capaz de competirle a los medios dominantes. A ello había que sumar la pérdida de apoyo por parte de agentes estructurales claves en la escena musical, como eran los comercios que bien con sus anuncios en las publicaciones marginales contribuían a su financiación, bien

49. Kadath 7 y Rodrigo V, «La Caída de la Casa Ushers», *Editorial del Futuro Método*, n.º 7, 1984.

50. Un ejemplo sobre el estudio de estas otras publicaciones marginales para el caso punk en Álvarez García (2018).

servían de lugares de distribución y venta. En un editorial de *Escala Progresiva de Resistencia* culpaban de la decadencia de los fanzines al «abandono, por parte de algunas tiendas de discos, del apoyo que había habido hasta no hace mucho»⁵¹. Sin embargo, este proceso pudo haber empezado mucho antes, ya que el fanzine *96 Lágrimas* en 1981 denunciaba a «sitios como La Tony Martín o El Rubio Discos por no aceptar 96 Lágrimas en sus locales»⁵². Como ya quedó patente anteriormente, la cuestión de la distribución era una pieza clave para la continuidad de estos proyectos de prensa alternativa. Otros locales, como Discoplay, trataban de incentivar este panorama con encuentros como la Primera Feria del Fanzine. Sin embargo, esta iniciativa habría sido insuficiente a ojos de *Editorial del Futuro Método* debido a una falta de integración de los propios fanzines en la organización del evento, a la escasa difusión de su celebración y a la «edición de un fanzine conjunto diario, más testimonial, hueco y cutre, que otra cosa», que hicieron de esta exposición una oportunidad perdida⁵³.

El segundo problema que se ceñía sobre la capital, según los fanzines musicales, era la escasez de lugares de conciertos y, como consecuencia, la oferta reducida y homogénea a la que daban acceso. Así, Sardinita se sorprendía al ver que en 1983 «Madrid, que pasa por ser la cuna y el centro absoluto de la ¿nueva? Ola carezca sobre el papel de locales de concierto, programas de radio y prensa musical en consonancia con el enorme potencial de grupos, sellos y público en general»⁵⁴. Esta ausencia de movimiento era precisamente lo que Luis Paniego denunciaba cuando escribía «Madrid ya no es que me mates, si no que me aburres [...]». Pedro [Almodóvar] dijo en una ocasión que era la ciudad más divertida del mundo, que baje Dios y lo vea»⁵⁵. La escena se había encerrado en torno a unas cuantas salas, que, además, también eran criticadas en los fanzines musicales. Sobre la Sala Morasol informaban en *Mental* que se habían enterado de «que los precios van a ser demasiado altos»⁵⁶, una cuestión que se repetía en otros casos y que obviamente causaba descontento entre los jóvenes que veían cómo el proceso de consolidación de la Movida también iba acompañado de una elitización de sus espacios. Por ejemplo, la inauguración de la Sala Caravelle, en los bajos de Pachá (Barceló, 11), había costado «2.300 [pesetas] por ombligo» a los colegas de *Editorial del Futuro Método*. Dentro de la sala se encontraron «caras conocidas [...], o sea, los de siempre: Almodóvar, McNamara, Bonezzi, Pistones, Polanski y su ardor, Manrique» y otros muchos⁵⁷. No obstante, la relación de estos fanzines con las salas de conciertos podía llegar a ser más contradictoria, ya que estas salas eran el sustento de la escena musical en la que participaban y en torno a la cual

51. *Escala Progresiva de Resistencia*, n.º 1, 1984.

52. *96 Lágrimas*, n.º 2, 1981.

53. *Editorial del Futuro Método*, n.º 7, 1984.

54. Sardinita, «De Madrid al infierno», *Du-Duá*, n.º 1, 1983.

55. Luis Paniego, «Ay Madrid, Madrid!», *Golf Club*, n.º 2, 1983.

56. *Mental*, n.º 3, 1983.

57. *Editorial del Futuro Método*, n.º 4, 1983.

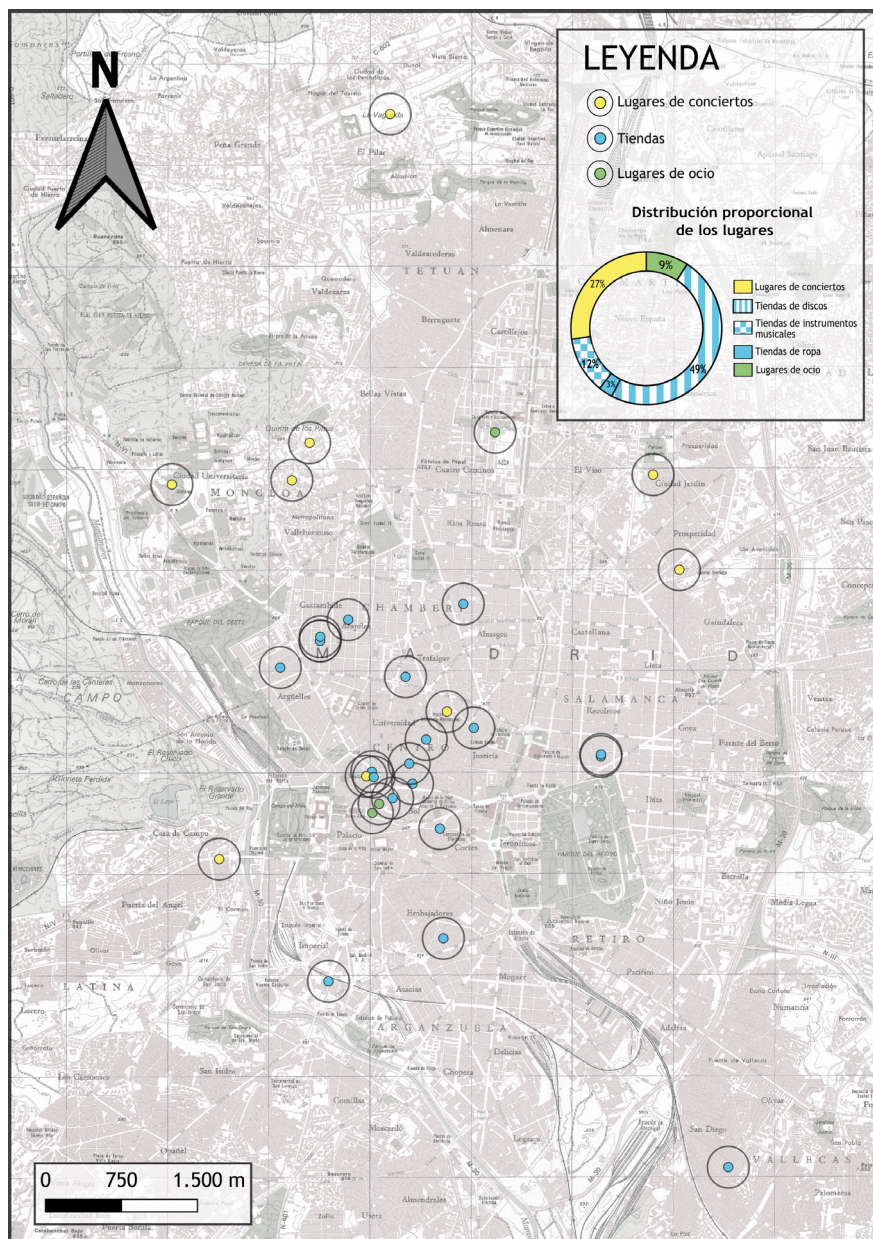
construían su propia existencia como publicaciones. En algunas ocasiones llegando a establecer vínculos directos, como cuando *Escala Progresiva de Resistencia* celebró su aniversario con una fiesta en Rock-Ola, el 20 de diciembre de 1984, donde actuaron «Esclarecidos, Alphaville y Corazones Blindados. Con un lleno aparente de público»⁵⁸. Precisamente el cierre de Rock-Ola en marzo de 1985, tras una pelea entre mods y rockers que se saldó con la muerte de un joven, supuso para muchos el fin de la Movida madrileña. El problema no fue tanto el cierre del muchas veces denominado «templo de la Movida», sino más bien la falta de una infraestructura más amplia en la ciudad, como ya señalaban desde los fanzines musicales: «Rockola sigue cerrada. [...] Suerte tiene Madrid mientras la Sala Astoria [...] siga programando actuaciones. Sino (sic) el ombligo del mundo pasará a convertirse en el ombligo del culo»⁵⁹.

Pese a que la falta de una escena de conciertos diversificada pueda resultar determinante para entender la rigidez de la escena musical madrileña de los años ochenta, un análisis más extenso sobre los lugares que quedaron registrados en los fanzines musicales arroja nuevas claves interpretativas sobre los problemas que enfrentaron los jóvenes a la hora de participar activamente en ella. No se trataba sólo de un fenómeno de concentración de los conciertos en torno a unas pocas salas, sino a un proceso de disolución de una geografía juvenil significada (con lugares de consumo, pero también de sociabilidad, encuentro y creación) a una red de lugares más cerrada, en manos de los empresarios y los intereses comerciales, dirigida al consumo juvenil. Si se atiende al Mapa 2, elaborado siguiendo la metodología anterior sobre los lugares registrados en los fanzines musicales, puede observarse que los enclaves obtenidos se agrupan en dos categorías (con excepción de una tercera que recoge algunos pubs y discotecas): las salas de conciertos (algunas podían cumplir una doble función como discotecas que ocasionalmente albergaban conciertos) y las tiendas (fundamentalmente relacionadas con la música, como venta de discos, instrumentos, etc.). Las tiendas mantenían en cierta medida su distribución por los lugares claves que se habían desarrollado en los años setenta, la zona de Argüelles-Moncloa y los barrios de Malasaña y Chueca. Sin embargo, la zona céntrica de Sol y Gran Vía ganaba preponderancia frente a estos dos últimos barrios, en un proceso que explica el desplazamiento del mercado juvenil de espacios más marginales (los barrios, entonces, populares a espaldas de Gran Vía) a los grandes lugares comerciales de la ciudad. El mercado juvenil había pasado de ser un nicho en expansión a ser uno de los objetivos comerciales más lucrativos. Aunque las salas de concierto continuaban siendo lugares de encuentro para jóvenes de todas partes de Madrid, se localizaban de forma dispersa por la ciudad y se alejaban de las zonas de sociabilidad y ocio. Este proceso de transformación en los lugares donde los jóvenes entraban en contacto con las culturas juveniles debe considerarse como un factor determinante para entender la institucionalización de

58. «Fiesta 1.º aniversario EPDR», *Escala Progresiva de Resistencia*, n.º 5, 1985.

59. *Editorial del Futuro Método*, n.º 8, 1985.

BLANCA ALGABA PÉREZ
LA MOVIDA MADRILEÑA DESDE ABAJO: ACTORES, LUGARES Y PRÁCTICAS (1976-1986)



Mapa 2. Los lugares representados en los fanzines musicales (1983-1986).
Elaboración propia a partir de *Mapa topográfico nacional 1:25.000*, 1982,
Madrid, hoja 0559, Instituto Geográfico Nacional.

la Movida madrileña, así como para explicar por qué esta escena fue perdiendo peso y desgajándose de los intereses de los jóvenes. Los jóvenes a mediados de los ochenta identificaron una crisis en la Movida relacionada directamente con las dificultades para participar y transformar esta escena cultural. Este proceso también fue determinante para que muchos de ellos se refugiasen en nuevos estilos, tendencias y prácticas culturales como aquellas que surgieron al abrigo del punk, que, como ha estudiado David Álvarez García (2021), sí habilitaban para los jóvenes formas de participación y lugares donde crear nuevas identidades y significados.

4. CONCLUSIONES

En el estudio de un fenómeno tan controvertido como la Movida madrileña, donde la memoria sobre su impacto continúa viva y en pugna, resulta necesario descender de los grandes relatos mitificados a las prácticas y las fuentes de la época. En este texto se ha mostrado, a través del análisis de las publicaciones producidas por los jóvenes de forma independiente, cómo éstos participaron en las transformaciones culturales mediante la adquisición de una voz propia y el despliegue de sus prácticas culturales en la ciudad. En una primera etapa, en los años que sucedieron al fin de la dictadura, los jóvenes se lanzaron a la producción de revistas marginales con diversos mensajes y estilos, pero con un objetivo común: tomar la palabra y proyectar sus creaciones, sus actividades y sus mensajes. En estos años el tejido *underground* madrileño fue cogiendo forma, al amparo de lugares de sociabilidad como el Rastro y el Nuevo Ateneo Politécnico de Prosperidad que permitían a los jóvenes encontrarse y construir proyectos alternativos conjuntos, como PREMAMA en el caso de los colectivos que editaban algunas publicaciones subterráneas de la capital. No obstante, la fragmentación de esta escena *underground* y la pérdida de lugares clave, como el Ateneo, facilitaron la erosión del movimiento. Con la progresiva popularización de la escena musical local, más pop y mediática, que en sus orígenes era más diversa y ecléctica, no sólo se produjo un fenómeno de mitificación bajo la marca de la Movida madrileña sino también la concentración de la organización y la dirección de esta escena en manos comerciales, en detrimento de la participación que, hasta ese momento, habían podido tener los jóvenes. Durante los años ochenta la consolidación de la Movida madrileña se articuló a través de los medios de comunicación hegemónicos (las revistas musicales, las radios y la televisión). Esto fue acompañado de un proceso de descreimiento de los jóvenes en la escena y un conato de revitalización de la prensa marginal a través de la aparición de numerosos fanzines musicales, que, con los medios que tenían a su alcance, trataron de combatir y pugnar por los significados que se estaban construyendo acerca de este fenómeno cultural. Sin embargo, la disolución de los lugares propios, que antaño habían permitido la germinación de proyectos juveniles colectivos, en favor de una red de locales y tiendas en manos del mercado discográfico se revela como un factor determinante para comprender las escasas posibilidades que gozaron los jóvenes para construir alternativas significativas al

margen de la Movida madrileña. Asimismo, estas claves arrojan luz sobre el propio ocaso de este fenómeno cultural y el auge de las culturas juveniles estilísticas (movimiento punk, *heavy*, *rock*, *mod*, *skinhead*...) desde mediados de los ochenta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGABA PÉREZ, Blanca (2020): «A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia», *Pasado y Memoria*, 21, pp. 319-329.
- ÁLVAREZ GARCÍA, David (2018): «Influencias subterráneas de los movimientos Punk y Hardcore en la ciudad de Madrid: la escena en torno al fanzine Penetración y Delincuencia Sonora» en CORBEIRA, Darío (dir.): *Las otras protagonistas de la transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales*. Madrid: Brumaria, pp. 503-512.
- ÁLVAREZ GARCÍA, David (2021): *Lo que hicimos fue secreto: influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*. Tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid.
- ANDRESEN, Knud y VAN DER STEEN, Bart (2016): *A European Youth Revolt: European Perspectives on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- BABAS, Kike y TURRÓN, Kike (1995): *De espaldas al kiosko: Guía histórica de fanzines y otros papeluños de alcantarilla*. Madrid: El Europeo & La Tribulación.
- BABY, Sophie (2018): *El mito de la transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982)*. 1.ª ed. en francés 2012. Madrid: Akal.
- FEIXA, Carles (1998). *El reloj de Arena. Culturas juveniles en México*. México: Causa Joven.
- FOUCE, Héctor (2006): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*. Madrid: Valecío Editores.
- GUERRA, Paula y QUINTELA, Pedro (2020): *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017): *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- LAIGLESIA, Juan Carlos de (2003): *Ángeles de neón: fin de siglo en Madrid (1981-2001)*. Madrid: Espasa Calpe.
- LECHADO, José Manuel (2005): *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- LENORE, Víctor (2018): *Espectros de la Movida: por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ, Guillem (2012): *cr o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori.
- MOLINA AGUDO, Inés (2017-2018): «Mil mundos en un mundo: imagen e imaginación política en la prensa marginal madrileña, 1968-1978», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29-30, pp. 93-120.
- MOORE, Ryan (2004): «Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction», *The Communication Review*, 7(3), pp. 305-327.
- MORENO-RUIZ, José Luis (2016): *La movida modernosa: crónica de una imbecilidad política*. Madrid: La Felguera Editores.
- NICHOLS, J. William y SONG, H. Rosi (eds.) (2014). *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*. Fairlieigh Dickinson.
- ORIHUELA, Antonio (2013): *Poesía, pop y contracultura en España: poéticas de la cultura de masas en el Tardofranquismo y la Transición*. Córdoba: Benerice.

- PASCUAL, Jakue (2019): *Movimiento de resistencia, años ochenta en Euskal Herria: radios libres, fanzines y okupaciones*. Tafalla: Txalaparta.
- RÍOS LONGARES, Carlos José (2001). *Y yo cáí... enamorado de la moda juvenil: la Movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Editorial Agua Clara.
- VAL RIPOLLÉS, Fernán del (2017): *Rockerros insurgentes, modernos complacientes: análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- WORLEY, Matthew (2017): *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*. Cambridge: Cambridge University Press.