

CAPÍTULO 1

UNA ODA A LOUIS ARMSTRONG Y UN *“BLUES PARA JOÁN MIRÓ*. VANGUARDIA ARTÍSTICA Y JAZZ DURANTE EL FRANQUISMO Y LA GUERRA FRÍA.

Tras el oasis cultural de la Segunda República, los dos bandos en liza durante la Guerra Civil mostraron actitudes de rechazo hacia los ritmos de jazz. Para los republicanos se trataba de una música elitista y burguesa producida bajo la influencia de Estados Unidos; –en 1937 milicianos catalanes clausuraron el Hot Club de Barcelona por considerar el jazz “una música sospechosa de tendencias capitalistas”–; mientras que para los nacionales el jazz era “un sonido chirriante que invitaba al desorden, música “primitiva”, “inmoral” y “salvaje” que, además, había sido “inventada por negros”.

Ocasionalmente, la dictadura prohibió su emisión en las radios. En una Circular de la Delegación Nacional de Propaganda de 1943 titulada: “Por qué combatimos la música negra” podía leerse:

“(…) Lo que queremos desterrar es la ola de jazz arbitraria, antimusical y pudiéramos decir antihumana con que América del Norte hace años que ha invadido Europa... nada más lejos de nuestra moral que esas danzas dislocadas, en las que (...) la corrección del gesto, desciende a un ridículo y grotesco contorsionismo”.

Pero la realidad es que los ritmos negros nunca dejaron de escucharse en España y el jazz siguió siendo la música en la que muchos jóvenes proyectaron sus ansias de libertad, e inagotable fuente de inspiración para poetas y artistas visuales.

Por otra parte, las ordenanzas represivas contra la música afroamericana se suavizaron tras los acuerdos militares y comerciales firmados con Estados Unidos en 1953. Durante la Guerra Fría, el jazz –al igual que tendencias pictóricas como el Expresionismo Abstracto– fue impulsado por el Departamento de Estado norteamericano como emblema propagandístico de libertad, capitalismo y democracia.

En este contexto –lleno de paradojas– debe ser valorada la reactivación del Hot Club de Barcelona con la colaboración de la asociación cultural Club 49 y colectivos como Cobalto y Dau al Set. El jazz, el boogie-woogie y el blues coexistieron en la programación del Hot Club, por la que pasaron el pianista Willie «The Lion» Smith (1950), el clarinetista Mezz Mezzrow (1951) o el trompetista Bill Coleman (1952).

En el mismo año en que Franco firmó los pactos con Eisenhower y se estrenó la película *Bienvenido Mr. Marsall* se produjeron las primeras actuaciones en España de Dizzy Gillespie y Big Bill Broonzy. Dos años después, Louis Armstrong ofreció sus únicas actuaciones en el Windsor Palace de Barcelona y en 1956 Lionel Hampton, dio seis conciertos en Madrid y Barcelona, financiados con apoyo de la embajada de Estados Unidos.

CAPÍTULO 2

CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA.

En el libro *Cancionero general del franquismo* (1972) Vázquez Montalbán definía la copla como “la caja negra de la emoción de España”. La copla, los boleros, la zarzuela, el flamenco y el cine folclórico de los años 40 y 50 fueron vistos por los jóvenes españoles de los años sesenta y setenta como agentes ideológicos del régimen, sin embargo, al despreciar estos géneros musicales se estaba rechazando un capital cultural del cual el régimen se había apropiado, pues muchas de esas canciones ya existían durante la República.

Canciones para después de una guerra, de Basilio Martín Patino es uno de los mejores ejemplos de la “esquizofrenia semiótica” que podía generar la escucha de esta música. Se trata de una película atípica, estructurada como un hipnótico collage de imágenes de archivo y canciones que recorren veinte años de la historia de España: desde el final de la Guerra Civil hasta finales de la década de 1950. El director aprovecha filmaciones del NO-DO, fragmentos de películas, tebeos, recortes de prensa, fotografías, anuncios publicitarios..., y un montaje extremo, con técnicas de coloreado de grabaciones en blanco y negro, aceleraciones, ralentizaciones, dibujos sobre fotogramas, etc.

Las canciones seleccionadas re-semantizan críticamente, el contenido de las imágenes y hacen que la película se vea con “una mezcla de sorpresa, asombro y espanto ante lo que la posguerra significó de sufrimiento, miedo y compasión”. Uno de los momentos más duros es la secuencia en que se muestran imágenes de la miseria en los años inmediatamente posteriores a la guerra acompañados de la copla *La bien pagá*. Ramón Perelló, autor de la letra de esta canción, pasó muchos años en la cárcel por republicano y Miguel de Molina, su intérprete, vivió exiliado en Argentina hasta su muerte.

Canciones para después de una guerra fue estrenada en 1971 y en un primer momento el régimen franquista le concedió la categoría “de interés especial por su exaltación de los valores de la patria”, pero pronto se advirtió su componente subversivo y la película fue prohibida y se destruyeron todas las copias salvo una, ocultada por el director. Cuando se solicitó al gobierno franquista la cinta para su exhibición en Hollywood la respuesta fue: “esa película nunca ha existido”. En 1976 se volvió a estrenar con éxito de público a pesar de la coacción de grupos de extrema derecha que llegaron a organizar movilizaciones a las puertas de algunos cines.

Que el mismo año en que se estrenó la película de Patino, el dibujante de cómic underground Nazario, generara gran polémica por su transcripción en formato de historieta para adultos, de las estrofas de las coplas *Tatuaje* y *Ojos verdes*, popularizadas por Concha Piquer en la posguerra, revela el componente potencialmente subversivo que aún conservaba este género musical.

las primeras actuaciones en España de Dizzy Gillespie y Big Bill Broonzy. Dos años después, Louis Armstrong ofreció sus únicas actuaciones en el Windsor Palace de Barcelona y en 1956 Lionel Hampton, dio seis conciertos en Madrid y Barcelona, financiados con apoyo de la embajada de Estados Unidos.

CAPÍTULO 3

EN PLENA CALLE Y A SOLO CIEN METROS DE LA CIBELES. LAS MATINALES DEL PRICE (1962-1964)

El 18 de noviembre de 1962 se iniciaron en Madrid los Festivales de Música Moderna –conocidos popularmente como *Matinales del Price*–, por iniciativa del periodista Miguel Ángel Nieto. Hasta febrero de 1964 se celebraron 15 galas a las que asistieron más de treinta mil espectadores, que se convirtieron en una de las primeras experiencias de ubicación cultural e identidad colectiva de la juventud durante el franquismo. En ellas actuaron pioneros del rock en español como Mike Ríos, Los Estudiantes, Los Pekenikes, Micky y Los Tonys, Los Relámpagos, Los Teen Boys, Los Sonor, Los Diablos Negros o The Diamond Boys.

Pero el éxito popular de las Matinales provocó duras críticas, tanto por parte de la prensa reaccionaria (Diario Pueblo) como de la supuestamente progresista (Revista Triunfo) que, con sus constantes ataques lograron alarmar a las autoridades y convencerlas de que aquella música “ruidosa” y aquellos jóvenes que bailaban libremente por las calles –por entonces toda reunión de más de una docena de personas requería un permiso gubernamental– podían ser agentes subversivos.

El director del diario Pueblo, Emilio Romero, orquestó en 1963 una campaña de acoso contra los festivales acusando a los espectadores de desórdenes dentro y fuera del Price. Dos

reportajes con titulares como: “Twist en las calles de Madrid” o “En plena calle y a solo 100 metros de La Cibeles”, en los que se veían imágenes de muchachos bailando acrobáticamente el twist en la Plaza del Rey, –más la insólita crítica publicada por el actor Adolfo Marsillach tachando aquellos conciertos de gratuita exhibición de “rebeldes sin causa”– lograron sus frutos y en febrero de 1964, las matinales fueron prohibidas por la Dirección General de Seguridad, sin margen para recursos. Aquella ingenua muestra de «rebeldía» juvenil resultaba, si no revolucionaria en un sentido político, sí un atentado a las buenas costumbres que algunos no estaban dispuestos a tolerar.

CAPÍTULO 4

CUANDO ESPAÑA HIZO ¡POP!

Los años 60 y 70 alumbran la primera generación de artistas plásticos que se han educado escuchando rock and roll por lo que no es extraño que los imaginarios de esta música se vayan incorporando progresivamente a la pintura, la escultura y el diseño gráfico.

No obstante, todavía en 1974, Simón Marchán Fiz en su influyente texto *Del arte objetual al arte del concepto* justificaba la escasa penetración del pop en el arte español de la siguiente manera:

“En España (el Pop) no recogió demasiadas adhesiones (...) Las razones han sido de tipo estético-cultural y socioeconómico. En primer lugar, el peso específico de la tradición informalista-expresionista se resiste a aceptar las técnicas populares. Pero la causa principal es de naturaleza social, pues los fenómenos pop solo tienen razones objetivas en sociedades industriales de consumo (...)”

Digámoslo bien claro: el Pop Art y otras propuestas paralelas a esta tendencia como el Op Art se conocieron –y asimilaron a nivel popular– en España, antes a través de las portadas de discos y el diseño gráfico de revistas y póster o de las atrevidas puestas en escena de películas como *Un, dos tres al escondite inglés* y programas musicales de televisión como *Último Grito*, que en el estrecho y elitista territorio de las galerías de arte o las salas de exposiciones institucionales, dominado por los defensores del informalismo y las tendencias abstractas normativas.

Las obras de artistas como Lichtenstein o Warhol entraron en los hogares españoles a través de las carátulas de singles, EPs y LPs, a un precio asequible y sin necesidad de disputarle a las “bellas artes” su lugar de privilegio, como muestra la carátula diseñada por Alberto Schommer en 1967 para el single *Viento de otoño* de los Pop Tops; o la reinterpretación en clave “warholiana” de G. Botía, para la portada de la edición española del EP *Satisfaction* de The Rolling Stones (1965).

No sólo eso, continuando con una tendencia que tenía ilustres precedentes de la talla de Andy Warhol, Peter Blake o Richard Hamilton, algunos reputados artistas españoles vinculados al pop –o sus aledaños– como el Equipo Crónica, Juan Genovés, Alberto Corazón o Herminio Molero, colaboraron activamente con músicos españoles dejando ejemplos sobresalientes de diseño gráfico musical en portadas de discos, pósteres, comics, revistas y escenografías para cine y televisión.

CAPÍTULO 5

EL POP EN EL CAMPO DE BATALLA. ARTE Y CANCIÓN COMO FORMAS DE RESISTENCIA.

¿Puede una canción pop incitar a la movilización ciudadana?

La historia demuestra que en muchas ocasiones los componentes ideológicos contra el régimen se deslizaron –o camuflaron– con mayor facilidad a través de la cultura popular que a través de las artes visuales o la propia acción política.

Las portadas de discos con su tirada múltiple y su precio asequible, lo mismo que algunos conciertos multitudinarios como el de Raimon en la Complutense en Mayo del 1968 se convirtieron en efectivas herramientas de oposición al franquismo en las que las colaboraciones entre músicos y artistas se produjeron con naturalidad.

De entre la vasta producción del Equipo Crónica (1965-1981), cabe mencionar como excepcionales los diseños de carátulas creadas expresamente para grabaciones de Raimon y Ovidi Montllor (1968-69) tras aquel recital, que analizamos en otro apartado.

Juan Genovés también colaboró con Raimon en 1968 y dos años después con el cantautor alicantino Adolfo Celdrán; cediendo dos de sus más emblemáticas pinturas *La reja* (1967) y *Cinco minutos* (1969) para la portada y carpeta interior del LP *Silencio* (1970). La portada muestra las típicas multitudes que corren –¿se manifiestan?– a través de los barrotes de una prisión, mientras que el desplegable interior está ilustrado con varias secuencias, de apariencia fílmica, de un fusilamiento, que denuncian sin disimulo la actividad represora de los últimos años del franquismo. Sorprendentemente, la portada logró burlar la censura; sin embargo se prohibió que las canciones se pasaran por la radio o la televisión; lo que arruinó las posibilidades comerciales del disco.

En la fina línea que separa el arte pop del conceptual se sitúa la portada creada por Alberto Corazón para el disco *14 de abril* del grupo sevillano de rock progresivo Goma (1975). El título del disco alude “secretamente” a la fecha de instauración de la Segunda República pero también al 14 de abril de 1974, fecha en la que el grupo se formó al cobijo de la galería “Centro de Arte M-11” de Sevilla.

A mitad de camino entre el realismo social y el pop, nos parece digno de destacar el trabajo de algunos artistas vinculados al colectivo Estampa Popular como Josep Vernís y Eusebi Balcells que aportaron sus grabados al primer LP de Rafael Subirachs, editado por Concentric y de Agustín Ibarrola que realizó una estupenda portada para el LP *Herriak ez du barbatuko* del cantautor vasco Imanol.

CAPÍTULO 6

ESTA GUITARRA ES UNA MÁQUINA DE MATAR FASCISTAS. VIOLENCIA POLÍTICA Y ACTIVISMO ARTÍSTICO.

Los años 70 encarnan un punto de inflexión en la agudización de la conflictividad política y social en España. El régimen se encontraba con grandes dificultades para lograr el control sobre los trabajadores, los estudiantes, los intelectuales y los grupos minoritarios más radicalizados, lo que se traducirá en una escalada de las políticas represivas.

En 1973, coincidiendo con el Proceso 1001 contra diez dirigentes de Comisiones Obreras, ETA asesina a Carrero Blanco, principal apoyo de Franco. En 1974 se produjo otra ola de atentados, huelgas, manifestaciones y violencia callejera. El Gobierno endureció la legislación antiterrorista y, fruto de ello fueron la ejecución del estudiante anarquista Salvador Puig Antich en 1974 y cinco presuntos terroristas de ETA y FRAP en 1975, tras un juicio sin garantías legales y el clamor internacional por un indulto que nunca llegó.

En este contexto, la figura del intelectual –y con él, la del artista– sufre un proceso de transformación. Se pasó del intelectual comprometido –a la manera de Sartre–, al “intelectual revolucionario” (Gramsci). Ya no es suficiente con el compromiso de la palabra o de la obra de arte; el artista debe comprometerse no sólo con su obra, sino con su vida.

Por entonces, alguien recordó con acritud que en 1963 el gobierno había ejecutado al joven Julián Grimau, “mientras resonaban las guitarras eléctricas en el Price...” Por eso ahora, la ya célebre guitarra como “Máquina de matar fascistas” de Woody Guthrie, lo mismo que la poesía como “arma cargada de futuro” cobraban de nuevo todo el sentido.

El replanteamiento de la función del artista en una sociedad en el que la violencia represiva se ha institucionalizado por el estado, irá cristalizando en un trabajo cada vez más militante; en la vinculación directa de los artistas con partidos políticos en la clandestinidad e incluso en la aparición de colectivos de artistas/activistas dispuestos a participar en acciones antifranquistas de carácter violento.

La “canción combativa” en la misma medida que un cine, un teatro o un arte más explícitamente concienciados y activista funcionó como eslabones de una cadena de prácticas culturales –a menudo en la clandestinidad– entendidas como herramientas para la transformación social. El sentido de las prácticas culturales militantes en el mundo del cine, el teatro, la música, la literatura o las artes nos llevan a pensar en un desbordamiento de la noción de “campo cultural” tal y como lo definía Bourdieu, pues estará más condicionado por su relación con la política que por su participación de las disputas propias de su campo cultural.

La manera que tuvieron de abordar estas cuestiones dos colectivos tan diferentes como Equipo Crónica o La Familia Lavapiés son significativas al respecto.

CAPÍTULO 7

INFORMALISMO Y CANCIÓN DE AUTOR.

En una época en la que la censura acallaba toda voz disidente, represaliando a la oposición y acallando a la prensa, los cantautores “aunque con dificultades, conseguían hacer oír su voz” y asumieron sin complejos su papel de portavoces políticos.

Pese a que se podría pensar que el arte más apropiado para la canción política sería una pintura figurativa o de tipo narrativo, en los años sesenta y setenta fueron muy comunes las asociaciones entre cantautores y pintores abstractos e informalistas que habían estado vinculados a colectivos como Dau al Set, El Paso o Equipo 57.

Por entonces estos pintores, a pesar de su ideología izquierdista, eran tolerados por el régimen –pues consideraba la abstracción políticamente inofensiva– y ya formaban parte del relato oficial del arte español, por lo que “dignificaban” todo producto cultural al que eran asociados y –a priori– facilitaban su aceptación y reconocimiento. De ahí sus solidarias colaboraciones con cantautores que corrían el peligro de ser censurados.

Esta relación se hizo especialmente latente en Cataluña; donde destacan las colaboraciones entre Joan Miró y Tàpies con cantantes como Raimon o Maria del Mar Bonet. Tàpies, creó una magnífica cubierta para el disco de Raimon: *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970), en el que Raimon puso música a los versos de los primeros poetas medievales que se expresaron en catalán como Ausiàs March y textos recientes de Salvador Espriu y otra para el álbum *Cançons Tradicionals dels Països Catalans* de Montserrat Martorell (1966).

El leridano Xabier Ribalta es junto a Raimon uno de los cantautores que más veces ha utilizado la pintura informalista para ilustrar sus canciones, colaborando con artistas como Modest Cuixart, Hernández Mompó, Frederic Amat o Guinovart, que tiene, a su vez, colaboraciones notables con Ovidi Montllor y Manuel Gerena, destacando su cubierta para el LP *La raíz del grito* (1975) del “cantaor” flamenco Diego Clavel interpretando poemas de Caballero Bonald.

Una iniciativa pionera es la que llevó en los años sesenta a colaborar a importantes artistas españoles con el cantautor Paco Ibáñez, exiliado en París. El sello Polydor puso en marcha la serie: *La poesie espagnole de nos jours et de toujours* y pintores como Dalí, Saura u Ortega, pusieron sus pinceles al servicio de textos de poetas españoles como Lorca, Celaya o Alberti musicados por Ibáñez.

Entre los antiguos miembros de “El Paso” Antonio Saura realiza en 1972 la portada para un LP de Massiel interpretando textos de Bertolt Brecht y en 1979 la portada del LP *Cantata para un país* de Juan Antonio Labordeta, al que sigue la del tardío recopilatorio *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

Manolo Millares creó una estupenda portada para el álbum *Misa Sabandeña*, grabada en 1970 por la agrupación canaria Los Sabandeños. El pintor declaró haber asistido a misa por primera vez con motivo de la presentación del disco.

CAPÍTULO 8

DENEGADO. LA CENSURA DEISCOGRÁFICA DURANTE EL FRANQUISMO.

Durante la dictadura todas las letras de las canciones, antes de ser grabadas, pasaban por la censura de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, donde recibían dos calificaciones: la primera establecía si la grabación del tema se autorizaba o se denegaba; y la segunda si el tema era radiable o no, las motivaciones que podían provocar la censura eran de diversos tipos: política, social, moral, religiosa, económica, cultural...

Por lo general, las canciones –o estrofas de canciones– consideradas no aptas, tampoco podían ser interpretadas en directo, siendo habitual que en los conciertos el cantante guardase silencio al llegar a esas estrofas, dejando que fuera el público asistente quien las corease, como sucedía con canciones como *Diguem No* de Raimon o *L'Estaca* de Lluís Llach.

Tras dos décadas de inflexibilidad; como en los años sesenta el régimen iniciaba una fase de apertura (Ley Fraga de 1966) en la que se quería dar una imagen externa de permisividad, la calificación “no radiable” va a ser recurrente con los cantautores e intérpretes de la Nova Cançó, sobre todo tras el «caso Serrat», condenado al ostracismo por negarse a cantar en 1968 el luego exitoso *La, la, la* en castellano. Así que, en ocasiones se va a optar por autorizar sus grabaciones, pero calificando a los singles como “no radiables”, con lo que limitaban enormemente la proyección pública y comercial de los mismos.

Sólo entre 1960 y 1976 se han contabilizado más de 4000 canciones censuradas, siendo 1971 el año más conflictivo con 701 canciones denegadas.

En igual medida las carpetas de los discos tenían que enviarse a consulta voluntaria del Ministerio de Información y Turismo o, en su defecto, ser “autocensuradas” por las propias compañías discográficas y remitir copia de lo que se pretendía editar previamente al Ministerio para su comprobación.

La censura de carpetas afectaba sobre todo a la música internacional pues en las portadas españolas abundaba la “autocensura” de la propia compañía discográfica.

El capítulo en el que se dan más supuestos –a veces rocambolescos– de censura en las carpetas españolas es el de tipo moral, por cuanto la mayoría de los casos tienen que ver con la representación del cuerpo humano desnudo o en actividades consideradas indecorosas. Esto obligaba a diseñar portadas especiales para España donde encontraremos: desde imágenes cercenadas, repintadas, borradas o difuminadas, hasta portadas alternativas conceptualmente diferentes, que se han convertido en piezas de culto para los coleccionistas de todo el mundo.

CAPÍTULO 9

HOMBRES DE LAS PRADERAS VS. HIJOS DEL AGOBIO.

El enrarecido clima político que se vivía a principios de los 70 explica que una parte significativa de los músicos de rock españoles pasaran por momentos de desánimo y confusión tanto en lo ideológico como en lo estético. Algunos jóvenes, sin embargo, espoleados por el movimiento contracultural que les había precedido, adoptaron una actitud “underground” de marcados rasgos autóctonos que también encontró su correlato en la música.

En Sevilla, por ejemplo, se creó un pequeño reducto de libertad en torno a la banda de rock progresivo Smash, pionera de lo que luego se llamó “rock andaluz”. A parte de tres discos memorables y de colaboraciones con grupos de teatro experimental como Esperpento, la banda sevillana dejó para la posteridad un manifiesto: *Estética de lo borde* en el que se planteaba la música como algo indisolublemente unido a una visión utópica y un tanto escapista del mundo en la que “sólo puede uno corromperse por el palo de la belleza” o viviendo al margen los convencionalismos sociales: “los hombres de las praderas son los únicos que están en el rollo”.

Películas como *Manuela* (1975) y *Vivir en Sevilla* (1978) de Gonzalo García Pelayo o el documental *La ciudad del Arco Iris* de Gervasio Iglesias reflejan acertadamente el clima cultural de esa época.

Con cierta dosis de voluntarismo e ingenuidad, y tomando como referencia las experiencias de Woodstock y Monterrey, los festivales de rock al aire libre fueron vistos por muchos como la materialización de los principios que animaban a esos “hombres de las praderas”, a los que alude el “Manifiesto de lo borde”: escuchar música progresiva, experimentar con sustancias psicoactivas y manifestar su inconformismo con la escala de valores imperante.

El utópico “ecosistema” que se articulaba en torno a cada uno de aquellos festivales funcionaba como una “zona temporalmente autónoma” en la que dar rienda suelta a los impulsos dionisiacos y –en el caso español– olvidarse por unas horas de la mordaza asfixiante de la dictadura franquista. Decenas de miles de jóvenes “aprendiendo a vivir como si la libertad ya existiera”.

Con el aislado precedente del Festival de Música Progresiva de Granollers celebrado en 1971 con la actuación de grupos como Máquina, Smash o los británicos The Family, los primeros festivales en los que artistas de géneros musicales afines y “espíritu contracultural” compartieron un mismo escenario fueron las 15 horas ciudad de Burgos y Canet Rock, celebrados en el verano de 1975.

Al poco tiempo Francisco Franco, iniciaba un proceso de degeneración física que le conduciría a la muerte el 20 de noviembre de 1975.

CAPÍTULO 10

ESTAR (O NO) EN EL RROLLO / VIBRACIONES UNDERGROUND

El término “contracultura”, fue acuñado en 1968 por Theodore Roszack en un libro que anunciaba un futuro en el que grupos de filosofía libertaria –más o menos autogestionados –eran capaces de desarrollar modelos de “sociedad alternativa”. No obstante, esta palabra puede entenderse en dos sentidos: por una parte, constituye una ofensiva contra la cultura predominante; y por otra, una "cultura a la contra" que permanece (al menos en un primer momento) al margen de la política oficial, el mercado, el mundo académico, los medios de masas –y también del marxismo ortodoxo–; pero con la esperanza de que “los marginados de ayer sean la vanguardia de ahora mismo”.

La contracultura underground española desarrollada a lo largo de los años 70 se conoció con el nombre de “Rollo” (o “Rollo”, como algunos preferían escribir) y se caracterizó formalmente por un énfasis en la liberación de lo biopolítico, la resemantización del espacio público y su asociación con propuestas musicales alternativas que renovaron la cara del rock nacional en la segunda mitad de los setenta.

Tanto la música (rock progresivo, rock urbano, rock macarra y el incipiente punk) como la prensa marginal –particularmente la prensa musical y el cómic– jugaron un papel decisivo en las señas de identidad del underground español, funcionando como elementos activadores y/o aglutinantes de los cambios que se estaban produciendo.

Estar en “El Rollo” suponía ser consumidor o partícipe de una serie de productos y actividades culturales como cómics, fanzines, editoriales y compañías discográficas independientes, emisiones de radio, exposiciones, reuniones en bares “enrollados”, ateneos libertarios, locales de asociaciones y variadas acciones –de inevitable componente performativo– en el espacio público.

Desde los últimos meses del franquismo, pese al enrarecido clima político, en muchas ciudades –tanto en el centro como en las periferias– hay una progresiva apropiación juvenil de calles y parques; desde las Ramblas hasta Malasaña se celebran –con o sin autorización–, fiestas populares, conciertos callejeros, manifestaciones, mítines... alcanzando su mayor grado de eclosión en las Jornadas Libertarias del Parque Güell de Barcelona de 1977 en las que las actitudes iconoclastas de El Rollo se dieron de bruces con los inicios de la revolución punk.

CAPÍTULO 11

UNA ESCRITURA PARA VER, UNA PINTURA PARA LEER, UNA MÚSICA PARA PENSAR... / UNA REPÚBLICA DE POETAS

El camino emprendido por la experimentación poética española desde 1963 tiene curiosos puntos en común con el de la vanguardia musical coetánea y nos habla del difícil equilibrio entre el rigor experimental y el deseo de llegar a nuevos públicos.

Artistas como José Luis Castillejo, Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero, Francisco Pino, Elena Asins, Juan Hidalgo, Walter Marchetti... Tomando como referencia antecedentes de las vanguardias como: Tristán Tzara, Eduardo Cirlot o Joan Brossa, parten de la necesidad de buscar nuevas formas para lo poético; demostrar que un poema –o una canción– ya no tienen la obligación de someterse a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico, que la escritura puede ser un gesto sin lenguaje, sin sintaxis, incluso sin texto...

Experiencias heterogéneas que convergen en el campo de las artes visuales, la música, la escritura, la iconografía de la cultura de masas o las nuevas tecnologías; no en vano, uno de los núcleos duros de la experimentación poética y musical española en los años sesenta y setenta fue el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense en cuyo seminario: *Generación automática de formas plásticas* (1968) confluyeron varios artistas de esta tendencia.

Hablamos de unas prácticas que se articulan bajo la necesidad de abordar los textos, las imágenes y la música como objetos significantes que hay que leer/ver/escuchar atentamente a fin de desentrañar los códigos ideológicos, culturales y políticos que se incrustan en su estructura. No obstante, la efectividad política de la poesía experimental sigue siendo cuestionada por muchos críticos pues su radio de acción fue extraordinariamente limitado.

La vocación minoritaria –solipsista según algunos– de colectivos interesados en explorar esos puntos de conexión entre la poesía, las artes visuales y la música como: Problemática 63, Cooperativa de Producción Artística y Artesana, Grupo N.O, ZAJ... hizo buenas migas con ciertas formas musicales de la llamada Generación del 51 con Luis de Pablo y el colectivo Alea a la cabeza, los cuales, en eventos como Los encuentros de Pamplona de 1972 creyeron encontrar la fórmula mágica para popularizar las formas más radicales de experimentación lingüística y audiovisual y al mismo tiempo conquistar la calle como territorio para el debate cultural.