

Departamento de Historia  
Universidad de Santiago de Chile  
Revista de Historia Social  
y de las Mentalidades  
Volumen 22, Nº 2, 2018: 11-53  
Issn: 0717-5248  
Issn On Line: 0719-4749

## **CULTURA OCURRENCIAL, MOVIDA POP Y VANGUARDIA EN TIEMPO DE CAMBIO. AÑOS 80. ANALOGÍA ENTRE CHILE Y ESPAÑA\***

**OCURRENCIAL CULTURE. MOVIDA POP, MODERNITY AND TIME OF CHANGES IN THE EIGHTIES. CHILE AND SPAIN ANALOGY**

DR. © FRANCISCO LUIS AGUILAR DÍAZ \*\*  
Universidad de Almería  
Almería, España  
Email: francisaguilar@gmail.com  
Id-ORCID: 0000-0002-3963-9229

### **RESUMEN**

Este artículo plantea un acercamiento a los fenómenos contraculturales de la new wave, el punk y las vanguardias artísticas de los años ochenta, y su nacimiento y posterior desarrollo en los entornos de Chile, bajo la dictadura de Augusto Pinochet, y España, coincidiendo con el proceso de transición a la democracia, en la cultura denominada La Movida Madrileña. Trataremos de definir la naturaleza de ambos modelos, y comprender su evolución en relación al contexto, desde un espacio marginal y minoritario hasta una posición más influyente en los procesos de cambio social. También entender el verdadero valor de la cultura alternativa dentro de estos procesos de cambio sociopolítico, como espacio

### **ABSTRACT**

This paper proposes an approach to the countercultural and new wave phenomena, punk and artistic vanguards of the eighties in Chile, into the context of the military dictatorship, and in Spain, coinciding with the Spanish transition to democracy process and the culture called La Movida Madrileña. The paper will try to define the nature of both models, and understand the evolution in relation to the contexts, from a minority and space to a most influential position in the process of social changes. We also highlight the value of the alternative culture

---

\* Recibido: 4 de junio de 2018; Aprobado: 17 de julio de 2018.

\*\* Artículo científico. Esta contribución es procedente del capítulo de investigación “Fenómenos contraculturales y espacios periféricos”, perteneciente a la Tesis Doctoral “Pop, Contracultura y sociedad en Almería: Historia de la Movida de los ochenta”, dentro del programa de doctorado Ciencias Humanas y Sociales. Facultad de Humanidades de la Universidad de Almería (España).

generador de experimentación y nuevas ideas, y factor determinante en la construcción de sociedades más abiertas.

**Palabras clave:** Contracultura; transición; Chile; España

as generator way for experimentation and new ideas, and determining factor in the construction of modern societies.

**Keywords:** Countercultural; Transition; Chile; Spain

## 1. PLANTEAMIENTO, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Este artículo propone un acercamiento, desde el estudio de la Historia del tiempo presente y en perspectiva de Historia comparada, al modo en que se desarrollaron en Chile y España, durante la década de los años ochenta, una serie de movimientos de vanguardia artística y creativa, que en diferentes partes del mundo se vinieron a llamar punk, la *new wave*, o La Movida Madrileña (en España). Estos fenómenos, coincidiendo con numerosos cambios sociales y económicos (la Guerra Fría, un contexto tecnológico de gran avance en los medios de comunicación y una nueva cosmovisión global tecnologicada y posmoderna) ejercieron gran influencia en la creación de nuevos modelos de relación entre individuos, gestión del tiempo libre u organización en las estructuras culturales de las sociedades modernas.

El término “cultura ocurrencial”, acuñado por Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid entre 1979 y 1986, y uno de los grandes impulsores de lo que se vino en llamar La Movida Madrileña, se refiere al modelo de movimiento cultural de naturaleza heterodoxa que surge en Madrid coincidiendo con la Transición a la democracia, bajo un enfoque más vivencial y hedonista, rupturista con el periodo anterior y conectado con las nuevas tendencias y vanguardias herederas de la cultura pop. Tierno Galván utilizó por primera vez esta expresión durante los actos de celebración de la primera década de cultura en democracia en la ciudad. Apodado “el viejo profesor”, Tierno abrió los organismos públicos a las nuevas tendencias y se proyectó hacia el futuro como uno de los grandes artífices de este proceso modernizador en las estructuras culturales durante la Transición española. Su modelo de gestión conectó con una nueva generación de activistas de la cultura y la modernidad, y su visión abierta se extendió a gran cantidad de municipalidades de toda España, coincidiendo con la etapa de mayor presencia en los gobiernos municipales del Partido Socialista (PSOE).

Con el contexto de la Dictadura militar del general Augusto Pinochet de fondo, el modelo chileno de movida cultural planteará una serie de particularidades que le harán único y paradigmático a la hora de entender cómo interfieren los cambios y tendencias de las estructuras culturales en el desarrollo de las so-

ciudades. A la inversa, permitirá comprender cómo condicionan los contextos sociopolíticos al desarrollo dentro de un espacio geográfico y circunstancias determinados, de movimientos o tendencias globales y transnacionales que, en su momento, pudieron crear sus espacios de microcultura, actuar de válvula de escape y contribuir en alguna medida a los procesos de cambio y modernización del modelo de sociedad que tuvieron lugar en aquellos años.

El caso español también resulta enormemente particular, en tanto que los fenómenos de la Movida Madrileña tienen lugar entre 1979 y 1986, justo en la etapa final del periodo de transición (1975-1982), en un momento en que muchos de los mecanismos y principios del aparato franquista han sido eliminados, y aún no están establecidos ni consolidados los nuevos marcos normativos y de convivencia. Los nuevos modelos surgen desde un vacío de poder que generará una cierta cultura de la “catarsis y el saqueo iconoclasta” que va a generalizar la tendencia a experimentar la libertad individual. Madrid, en un principio, y más tarde un gran número de ciudades, se convertirán en escenarios de una revolución cultural y social que influiría de manera transversal a la creación del nuevo modelo de sociedad para los veinte años siguientes. La bonanza económica, el “Estado de bienestar” y la “europeización” terminarían de acelerar un proceso de modernización que equipararía la sociedad española al estándar europeo.

Respecto a Chile, nos interesa describir y analizar la manera en que estos movimientos se abren camino como opciones minoritarias en el difícil entorno de los ochenta, pasando sus escenas del espacio más marginal a cierto status de elitismo y exclusividad, ya cercano el final de la dictadura. En este sentido, y redundando en este carácter minoritario de estos movimientos en Chile, ha sido objetivo primordial de esta investigación, desde un principio, averiguar si se trata de una serie de hechos aislados, que aportaran cierto exotismo colorista a las crónicas de la época, sin más recorrido, o si realmente existió una escena alternativa o “movida” en Chile, que alcanzara entidad suficiente como para ser calificada de “movimiento” y fenómeno de materialización en la sociedad chilena de las inquietudes y tendencias estéticas y culturales que estaban teniendo lugar en las principales democracias occidentales bajo influencia de Estados Unidos.

El principal objetivo de la investigación que estamos llevando a cabo es profundizar en la perspectiva histórica del fenómeno contracultural, así como en su desarrollo y relación con los contextos histórico, cultural, mediático, comunicativo, socioeconómico, tecnológico e institucional. En este sentido, nos proponemos emprender un estudio acerca de la música alternativa y la movida cultural alternativa chilena de los años ochenta, con el objetivo de complementar conocimientos y lograr una perspectiva comparada respecto del estudio que venimos realizando sobre contracultura y espacios periféricos en el periodo de

transición a la democracia en España. Para ello, está resultando muy interesante investigar las particularidades del modelo chileno y ampliar puntos de vista de cara al trabajo de la tesis doctoral y nuevas investigaciones.

Es importante también plantear un acercamiento al espacio social y simbólico del *target* primario de estas nuevas culturas: jóvenes modernos y conectados a las nuevas tendencias, punk, *new wave* o *new romantic* y demás corrientes, cuya emergencia identitaria de alguna manera entronca con las corrientes estéticas y creativas relacionadas con el *pop art* y la *beatnik culture* que se dieron en Chile en los años 60 y hasta el golpe de Estado de 1973. Estas corrientes de grupalización y adhesión juvenil, que más adelante se denominarán “tribus urbanas”, se encontrarán fuera del ideario de la “juventud oficialista”<sup>1</sup>, pero tampoco encontrarán fácilmente su espacio en el entorno de la juventud más “comprometida” (urbano-popular o estudiantil de cariz militante), por enfocar su actividad a un sentido más lúdico, y de alguna manera frívolo, que el de la lucha política.

Esta renovación estética encierra al menos un acto de autoafirmación y resistencia simbólica, frente a un sistema en el que no está contemplado que este tipo de iniciativas tengan lugar. Nos interesa conocer las motivaciones de estos nuevos actores, y las circunstancias resultantes, para poner en común y obtener perspectiva respecto de los fenómenos que en España se vinieron en llamar la Movida, también durante los años ochenta. Este movimiento, liberando las manifestaciones culturales y creativas de una carga ideológica manifiesta que comenzaba a sonar a algo antiguo, surgiría como alternativa a la nueva cultura oficial predominante, a su vez heredera directa de la lucha política y el compromiso ideológico con el proceso democratizador, que a su vez significó en su momento una alternativa a la cultura oficial, leal al régimen, basada en el folklorismo ibérico, que viviría su apogeo hasta mediados de los años sesenta.

Las dicotomías *underground*<sup>2</sup> y *mainstream*<sup>3</sup> se dan en cualquier sistema cultural, resultando sencillo observar, en el análisis de este tipo de procesos, el

---

1 Juventud Oficialista: Leal a la dictadura o integrada al orden autoritario (Benítez, González, y Senn 193).

2 *Underground*: anglicismo, relativo a la cultura alternativa, contracultura, movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias. Mario Maffi, en su libro *La cultura Underground* (1972) sitúa la aparición del término a principios de los años sesenta con una connotación de lo irregular, clandestino y hasta conspirativo. Con el tiempo, el significado se extendió para identificar una parte de la subcultura juvenil (aunque no exclusivamente) que indicaba una nueva sensibilidad y una cultura alternativa reflejada en sus espacios y productos sociales y culturales ([www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97577.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97577.html)).

3 *Mainstream*: anglicismo, relativo a la tendencia o moda dominante, oficial o establecida. La traducción literal del término *mainstream* es “*corriente principal*”.

hecho de que las tendencias minoritarias sean asumidas, filtradas o adaptadas por el imaginario colectivo, ocurriendo también rotaciones, cambios de ciclo en los que la cultura alternativa logra posicionarse en un lugar de hegemonía, volviendo a aparecer culturas alternativas que, con el tiempo, terminen por desbancarla y ocupar estos puestos, procesos que avanzan al igual que los sistemas políticos y los ciclos económicos.

Para la realización del trabajo, he aprovechado gran parte de las consultas realizadas durante el proceso de investigación de la tesis, para la parte más centrada en los fenómenos ocurridos en España, su proyección al exterior y marcos internacionales, y ampliado la misma para conocer la naturaleza y evolución de los fenómenos objeto de estudio en Chile, así como su relación con el contexto exterior, poniendo especial interés a procesos de evolución en ambos países, y posibles puntos de conexión o similitud. La recogida de datos ha incluido fuentes bibliográficas, orales, documentos audiovisuales, prensa general y especializada, revistas electrónicas, publicaciones alternativas y memorabilia, colecciones privadas, archivos públicos y privados.

El foco temático de la Movida Madrileña y cambio cultural resultante del proceso de transición está de bastante actualidad en los últimos años en España, existiendo numerosos estudios y publicaciones, procedentes principalmente desde el ámbito periodístico y la divulgación. De todas formas, no ha sido hasta los últimos años que ha empezado a obtener más atención en el ámbito académico, siendo objeto de investigación científica, tesis, artículos y ponencias en congresos, gracias a trabajos como el desarrollado por Héctor Fouce y el grupo de investigación “Semiótica, comunicación y cultura” de la Universidad Complutense de Madrid. Algo parecido ocurre respecto del estudio de la cultura de los años ochenta en Chile: el material disponible principalmente procede del periodismo, y no tanto de la academia, si bien he podido comprobar que están apareciendo en los últimos años proyectos de investigación y nuevos enfoques cercanos a la sociología y la antropología, centrados en la evolución de los movimientos juveniles en Latinoamérica, como el caso de las investigaciones de Carles Feixa, Víctor Muñoz o Yanko González, desde los que este tipo de fenómenos cobran una mayor relevancia para el estudio. Desde un ámbito más general, me ha sido también de gran utilidad para orientar el tema el centro de recursos digitales del portal Memoria Chilena, que contiene gran cantidad de documentos de interés, artículos, publicaciones alternativas, prensa alternativa y memorabilia de libre acceso.

## 2. CONTRACULTURA, MICROCULTURA Y TRIBUS URBANAS

Términos como cultura alternativa, contracultura, *underground* o posmoderno, son los que han venido a designar a movimientos y actividades culturales, artísticas o creativas que, más rupturistas o menos, se consideran alternativas, paralelas, contrarias o ajenas a la actividad cultural oficial o habitual, a su vez denominada como *mainstream*. Este tipo de movimientos plantean cierta dificultad a la hora de establecer definiciones cerradas o acotaciones conceptuales, en tanto que no se enfocan tanto a estilos concretos, sino a visiones o mecanismos de lenguaje y expresión, o a la simple inquietud por la experimentación expresiva, como formas abiertas de enfrentarse al hecho creativo, que exceden lo disciplinar y estilístico, de modo que más que una acotación temática, entiendo que puede interesarnos definir una serie de rasgos comunes y aspectos relacionados acerca de este tipo de fenómenos contraculturales, que igualmente permitan plantear un análisis.

Desde los años 60, el término ‘alternativo’ se ha utilizado para designar a movimientos como la cultura pop, generación beat, los movimientos *mod*, *hippie* o *beatnik* en los años sesenta, más tarde el *punk* en los setenta, *new wave* o *hip hop* en los ochenta, ya en los 90 el *grunge*, *shoegaze*, etc. Todos estos movimientos fueron asociados a una serie de paradigmas estéticos, musicales, y a menudo ideológicos, concretos y diferenciados, pero con puntos en común como para definirse como estilos alternativos, tales como una concepción lúdica del hecho creativo, la entrada al espectro de nuevos parámetros como el ruido, lo subterráneo o prohibido, lo casual y cotidiano como objeto de inspiración, contribuyendo a humanizar el hecho artístico y despojarle del elitismo ceremonial heredado de concepciones anteriores.

Es principalmente en Londres y Nueva York donde se articula, durante los años sesenta y setenta, el ideario contracultural que llegaría hasta los ochenta como un lenguaje y catálogo de mecanismos ya asimilado y reconocible por su público, donde primarán la cultura del reciclaje de materiales, el *collage*, sentido colorista, la elevación de lo cotidiano a objeto de inspiración y renuncia al dogma respecto de contenido y formato. El carácter de urgencia e inmediatez inherentes a la nueva concepción se verá reflejado también en los nuevos modos comunicativos que surgen alrededor de este nuevo arte, aprovechando también las oportunidades que ofrece el contexto tecnológico para facilitar las fases de producción y difusión de contenido, lo que da lugar a la comunicación *underground*, fanzines, comics e historietas, estaciones de radio y televisión piratas y nuevos formatos audiovisuales de la mano de emisoras de TV por cable. Desde ahí emergerán

nuevas formas de expresión y experimentación, que serán determinantes para entender la evolución de las formas comunicativas durante el Siglo XX.

A la manera del *pop art*, esta nueva visión se inspira en objetos y escenarios cotidianos de la sociedad de masas y del consumo, y enfoca la creación y hecho expresivo bajo una motivación más lúdica. Estos nuevos creadores mantienen una actitud distante, más irreverente e irónica en el pop, como expresión de esa nueva sensibilidad, desencantada e incrédula ante la arenga y el manifiesto político, lejos de dar lecciones o de ilustrar al público, plantea una relación con éste más de igual a igual, animándole a captar la idea y hacerla suya, disfrutar del arte, dudar, reflexionar y componer su propia visión de la motivación expresiva.

Si bien en todas las disciplinas artísticas o creativas encontraremos esta polarización entre lo establecido y lo alternativo (*mainstream/underground*), en los últimos tiempos (y en esto tiene mucho que ver internet), se observa cada vez menos complicado el salto de uno a otro extremo o la militancia en ambos espacios, que permita un desarrollo de la propia actividad en condiciones económicas o de difusión mucho más aceptables que las propias del *underground*, manteniendo demasiada independencia o vocación alternativa como para considerarse incluida en el *mainstream*. Por fenómeno contracultural entendemos “una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional, de manera generalmente inconsciente, y llegando a generar sus propios medios, lenguaje y actitudes” (Agustín 129). Resulta interesante también el análisis de (Gonzalo 65), según el cual, en la concepción del fenómeno y su definición terminológica, cobra mayor o menor importancia el componente ideológico, reivindicativo o social, coincidiendo con momentos más convulsos, en los que el imaginario colectivo está más sensibilizado por procesos de cambio social, guerra o crisis económica, aligerándose en época de prosperidad o desarrollo para limitarse a tendencias estilísticas o estéticas. Esta evolución y correspondencia también se daría de diferente manera en los modelos *new wave* y alternativos de los años ochenta en España y Chile, coincidiendo con etapas de cambio social, y manteniendo un perfil mucho más contestatario en el entorno en el que están amenazadas las libertades individuales que donde no. Por su parte, el término *microcultura* hace referencia al carácter minoritario y excepcional de este tipo de inquietudes que, sin embargo, al surgir y desarrollarse por vías alternativas a las oficiales o establecidas, suelen terminar creando su propio lenguaje, y sistemas o micro tejido industrial de difusión, acceso y consumo; el contenido alternativo, hasta alcanzar una etapa de consolidación y aceptación, suele ser ignorado o visto como mera anécdota o curiosidad desde medios y vías de comunicación convencionales.

Esta cierta indiferencia por parte de las vías oficiales que sufre, o de que goza, el enfoque cultural *under* permitiría también, en entornos de hostilidad hacia la innovación cultural o la simple mentalidad abierta, que surjan y se desarrollen movimientos estéticos e identitarios como el *new wave* ochentero chileno. A su manera, este movimiento pudo esquivar muchos de los mecanismos del régimen para acallar inquietudes y tendencias contrarias y contagiarse de tendencias y visiones del mundo para las que se supone que Chile estaba cerrado.

A lo largo del trabajo intentaremos comprender las particularidades del modelo chileno, en el entorno de una sociedad que exige cambio; presiones internacionales para emprender un proceso democratizador; la llegada de nuevas ideas e influencias a medida que muchos exiliados pueden ir volviendo a su país y comienza a ser más complicado para el gobierno un aislamiento de la influencia exterior. En esta sensación de estar fuera de tiempo, la lucha de fuerzas entre la sociedad que vive bajo una opresión absurda e insostenible, y unos poderes que buscan mantener sus privilegios y control, condicionan un modelo que analizaremos desde lo general a lo específico, pasando revista a la situación internacional de los modelos contraculturales, y más tarde al modelo español, conectado a un proceso de transición a la democracia ya en marcha, tras casi cuarenta años de gobierno totalitario. Lo anterior nos puede dar bastantes datos sobre la relación que ambas sociedades desarrollarían con las tendencias culturales y estéticas en boga a medida que sus sistemas políticos se acercaban a la democracia.

### 3. MILITANCIA, IDEOLOGÍA Y CULTURA ALTERNATIVA

Una de las dificultades para analizar este tipo de manifestaciones culturales, movimientos juveniles, o fenómenos de la contracultura en un contexto de dictadura o merma de libertades, radica en el hecho de que los aspectos políticos limitan y se confunden con las transformaciones culturales. Es evidente que el entorno es un factor determinante para que procesos como la creación de movimientos culturales se desarrollen de una u otra forma, pero también es importante recordar que el entorno político no es el único factor en juego. A priori tiende a parecer que cualquier movimiento que surja en la época de dictadura va a caracterizarse por un carácter político o ideológico. Por otro lado, la ausencia de un mensaje político concreto puede conducir a cierta sospecha de cobardía, confluencia ideológica con las estructuras responsables de la opresión, o falta de compromiso por parte de estas nuevas actitudes respecto de los problemas sociales o las libertades individuales. Esta polarización nos hace caer a menudo en la trampa del sesgo maniqueísta, en la construcción de imágenes y tópicos bastante habituales, que demonizan o humillan al contrario, utilizando un filtro de conve-

nencia a nuestra visión para diseccionarle. Se supone que los movimientos juveniles de carácter cultural se instalan, al menos a priori, en el ámbito ideológico de la izquierda, generalmente más proclive a posiciones de ruptura o renovación, o sea, movimiento. De esta manera, y continuando con la visión polarizada, si tomamos el inmovilismo como una postura conservadora (de derecha), cualquier movimiento, ya sea el provocado por el viento o la inercia, plantearía una disposición más progresista y de izquierda.

Este contexto plantearía una dificultad extra para movimientos que no se signifiquen manifiestamente en un extremo ideológico ni en otro. La estética excesiva de los looks *new wave* ochenteros, unida a tendencias de liberación sexual, experimentación con drogas, el gusto por lo sintético, los nuevos conceptos de diversión, estilos musicales vanguardistas y la brecha impuesta por la hipertecnologización, propiciarían una nueva cosmovisión posmoderna a la que le costaría conectar tanto con las polaridades ideológicas más conservadoras como con las ideas de izquierda, supuestamente más progresistas. Para quienes se sentían protagonistas de los cambios ocurridos en la etapa inmediatamente anterior, mayo del 68 en Francia, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, las movilizaciones contra la Guerra de Vietnam, la Revolución de los Claveles en Portugal, y por supuesto los militantes en clandestinidad durante la dictadura, esta vanguardia posmoderna, complaciente, consumista y algo desideologizada de los años ochenta a menudo se antojaría nihilista, frívola o carente de contenido, más aún en contextos que se podrían suponer de compromiso e implicación en la lucha por las libertades, como el Chile de Pinochet o la España de la Transición.

Otra visión nos diría que esta ruptura estética y deseo de provocación no son sino una apología de la libertad individual y la materialización de un anhelo de cambio, lo que convierte a esta mentalidad contracultural y adopción de cánones estéticos propios en una respuesta crítica al sistema. Dadas las circunstancias, el hecho de pensar en buscar las rendijas del entorno opresivo que permitan evadir esos mecanismos de opresión para desarrollar y practicar el pensamiento libre, ya supondría estar trabajando por un mundo mejor. Reconocemos, en este sentido, gran mérito e importancia en los cambios sociales y de mentalidad a la militancia y el activismo cultural no necesariamente políticos o ideológicos de estos jóvenes que, a priori, solo buscaban disfrutar de su tiempo libre y profundizar en sus inquietudes, o proyectarse estéticamente de una manera diferenciada con respecto a la tónica general. No es baladí el hecho de que, en el camino a conseguir este objetivo, conocieron y materializaron como les fue posible el pensamiento libre, convirtiéndose en generadores y transmisores de esta práctica, y contribuyendo con este esfuerzo a la creación de una sociedad más abierta.

La falta de entendimiento por parte de los poderes y culturas oficiales, y también de las “contraculturas oficiales”, hacia lenguajes más innovadores, permitiría a algunos movimientos vanguardistas de los ochenta ser pescadores en río revuelto, y alcanzar una gran capacidad para profundizar en su experimentación, en tanto que aprovecharon espacios que aún no estaban suficientemente vigilados ni regulados, por no conocerse su existencia. Estos movimientos culturales y estéticos, originados a partir de 1976 con la Primera Ola *punk*<sup>4</sup>, y sobre todo a partir del 78 y 79 con la *new wave*, se desarrollan durante buena parte de los años ochenta, evolucionando y tornándose en concepciones estéticas masivamente aceptadas alrededor del 84-85. Esta nueva visión, difundida por grandes corporaciones y *mass media*, dicta códigos de tendencia globales, basados en el consumo, cierto exceso estético y una superficialidad propios de un modo de vida y una generación enfocadas al ideal de modernidad.

En el consumo de contenido alternativo o de culto, dirigido a públicos específicos, a menudo entran en juego nuevas variables dentro de los procesos de comunicación, producción, difusión o consumo de los mismos. El punto de partida de esta nueva visión es el cuestionamiento acerca de la distribución de roles en el proceso de comunicación de producto cultural. Deja de estar tan claro que existe un formato correcto, un ritmo estándar, una sola dirección o unas exigencias de acabado técnico. Ahora toman valor otro tipo de elementos discursivos, y no cualquier ojo, aparte del de un receptor fan va a tener desarrolladas las destrezas necesarias para poder descodificar los mensajes.

Este es uno de los principios que fundamentan la generación espontánea de entornos productivos y comunicativos a las escenas alternativas en los años ochenta. Muchos de los protagonistas de los hechos objeto de estudio son personajes multidisciplinares, a la vez miembros de bandas musicales, son fans, promotores de eventos, dibujantes, o grupos de amigos que a la vez hacen música y performance, aficionados o público general, que se deciden a crear una publicación independiente para contar acerca de su afición alternativa, o hacer crónica de las tocatas. Esta cultura del fan activo, comprometido y hasta protagonista, resulta fundamental para entender el concepto de la militancia de estos movi-

---

4 La Primera Ola *Punk*: También denominada *Punk 77*, es un término utilizado para definir a las primeras bandas *punk* de Estados Unidos (Nueva York) y el Reino Unido (Londres), entre 1969 y 1977, influenciadas por el *garage rock*, con concepción musical minimalista y directa, pero con un carácter más agresivo, tanto en letras, estética y actitud en el escenario. Algunos de sus máximos exponentes fueron Ramones, Richard Hell o Television en Estados Unidos, y The Clash, Sex Pistols o Sham 69 en el Reino Unido.

mientos aparentemente frívolos o desideologizados, pero con un aceptable nivel de organización y gestión logística a cargo del público implicado.

“El mundo de los fans es un vehículo para que los grupos subculturales marginales exploren a cielo abierto sus intereses culturales en el seno de las representaciones dominantes. El reino de los fans es una forma de apropiación y relectura de los textos mediáticos al servicio de diferentes intereses, un modo de transformar la cultura de masas en cultura popular. Para los fans, el consumo suscita espontáneamente la producción, la lectura genera escritura, la apropiación de narraciones y la compulsión por expandir las especulaciones sobre los personajes y acontecimientos de la historia más allá de las fronteras textuales” (Jenkins, Fans 53).

#### **4. MARCO INTERNACIONAL. LIBERALISMO ECONÓMICO, MASS MEDIA, NEW WAVE Y MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA**

La década de los ochenta fue un periodo convulso y neurótico, lleno de cambios en el paradigma económico, impulsados por las nuevas medidas de libre mercado de Estados Unidos y Gran Bretaña, que sentaban las bases del neoliberalismo. El contexto de Guerra Fría alcanza un momento de gran tensión, y la sensación de que un ataque nuclear no sea una idea del todo disparatada, junto a los altos índices de paro juvenil en las grandes ciudades, son circunstancias que alimentan en el imaginario la importancia del consumo y de vivir el presente, ante la incertidumbre de un futuro que puede no llegar. Los *mass media* se convierten en objetos de consumo generalizado, contribuyendo a globalizar esta cosmovisión moderna y extender la nueva tendencia estética entre las sociedades avanzadas, siendo cada vez más difícil para los sistemas totalitarios permanecer impermeables al factor exterior y en autarquía cultural oscurantista, como había pasado en las dictaduras militares chilena y española.

Se crea un nuevo referente estético a partir de este estado de carencia existencial y desencanto, alimentado también por la mayor disponibilidad del tiempo de ocio que en etapas anteriores, con un consecuente aumento de la exaltación del presente, el individualismo y cierto apetito hedonista por lo nuevo y la búsqueda de satisfacción, principalmente en las generaciones más jóvenes, mejor conectadas con el nuevo contexto tecnológico que sus predecesores. Esta nueva concepción de la cultura vendrá a recoger la herencia estilística de la *new wave*,

(en España nueva ola<sup>5</sup>), género musical dentro de la música rock aparecido en el Reino Unido en la segunda mitad de la década de los setenta, como derivado de los estilos y corrientes estéticas *punk* y *glam*. Conectados con corrientes anteriores como la cultura pop o *beatnik*, en un principio englobarían tanto a manifestaciones de carácter más *punk* y rupturista como la recuperación de la música pop sencilla y directa de los años sesenta. A medida que se fueron desarrollando estas primeras escenas modernas, se establece una categorización de estilos más definida. El inicio de este nuevo ideario llegaría con la calificada como Primera Ola *punk*, más minimalista en sus planteamientos, de vocación más ruidosa, ruda y combativa, que tomaba sus referentes musicales y estéticos de los estadounidenses The Stooges, The New York Dolls y, sobre todo, Ramones.

La segunda fase, que se plantearía como una proyección más sofisticada y cuidada en las formas respecto de los parámetros *punk*, sería la *new wave* propiamente dicha, con figuras iniciales como Elvis Costello, Nick Lowe o Pretenders, y referentes en los estadounidenses Tom Petty & The Heartbreakers, Blondie, Television, Modern Lovers o Talking Heads. Esta denominación comenzó a ser utilizada a finales de los años setenta por el periodismo musical, empresas discográficas y programadores radiofónicos para designar a los nuevos sonidos más elaborados y abiertos a la electrónica que comenzaban a surgir coincidiendo con el final del *punk* como alternativa comercial. Estos sonidos, por vocación más vendibles y exportables que el simple y rudo *punk*, vienen a renovar el ambiente musical y artístico británico, después de numerosos escándalos a cargo de sus principales estrellas, coincidiendo con el auge de un sector artístico-intelectual más global y con una mayor vocación de sofisticación, más atenta a la estética, que hizo a la *new wave* superar rápidamente como estilo lo estrictamente musical, y lograr una entidad como movimiento estético muy fácil de reconocer, que finalmente se ha mimetizado con la evocación general del “estilo años 80”.

En efecto, esta “nueva ola” se proyectaría al futuro con la inclusión de nuevos sonidos sintéticos y tecnología digital a lo largo de los años 80, a medida que se mezclaba con ritmos más bailables y era acogido como género y reconfigurado por la gran industria musical en una versión más comercial, que vendría a

---

5 Nueva Ola: Curiosamente el género o espacio musical denominado Nueva Ola se refiere a estilos y movimientos distintos en España que en Chile. En España se adapta como la traducción literal de la denominación New Wave, referida a las vanguardias alternativas surgidas en Estados Unidos y Gran Bretaña a finales de los años setenta, y a partir de ahí se utiliza para clasificar a estos movimientos y a su versión española, la denominada Movida Madrileña. Sin embargo, en Chile, el término Nueva Ola sirve para definir a la corriente de música popular moderna, sencilla y melódica de los años sesenta. Pop-rock de origen anglosajón que alcanzó gran popularidad en el país, de la mano de figuras como Los Red Juniors, The Carr Twins, Luis Dimas, Cecilia o Buddy Richard.

corresponderse con esa amalgama estilística que ahora conocemos como “sonido ochentero”, caracterizado por arreglos de sintetizador, percusiones electrónicas, reverberaciones artificiales y sonidos ambientales, llegando a constituirse en paradigma estético y estilístico. Este movimiento vivió su esplendor durante la primera mitad de los años 80, conformando una serie de rasgos estéticos propios y una visión integradora con las nuevas tecnologías, tanto en su aplicación a la producción musical como en el diseño y artes plásticas o la difusión de contenidos, dando origen a su vez a otros géneros y tendencias, como el *tecnopop*, *postpunk*, o *new romantic*. De esta forma, cuando recordamos los “estilismos ochenteros”, cabello cardado, el cuero tintado en colores chillones, hombreras, sonidos e iluminaciones sintéticos, realmente nos estamos refiriendo al estilo *new wave* y su evolución como concepto asimilado.

La preocupación por lo externo era también signo de una década y del cambio de paradigma que se había gestado hacia el posmodernismo, mutando también lo que antes se entendía como arte. En este sentido, la *new wave* inauguraba con su innovación sonora y visual atrevida una nueva década de gran heterogeneidad de concepciones, que más que un estilo musical o artístico, le confieren un status de movimiento estético global y social. El actual concepto de alternativo viene a coincidir con el que en su momento representaba la Nueva Ola, que pasaría, a lo largo de la década, de lo minoritario a lo masivo y, más tarde, a lo flamígero y decadente, viendo aparecer nuevas alternativas a su primacía, y dejando paso al estilo más sobrio que primó durante los años noventa, como evolución de las concepciones surgidas como alternativas al exceso ochentero, en una continua rotación y alternancia comparable a la que desarrollan las tendencias políticas o ideológicas de los procesos históricos. Ya en vías de consolidación de estos movimientos a principios de los años ochenta, si en el Reino Unido y Norteamérica los principales exponentes de la *new wave* serían grupos musicales como Joy Division, New Order, B52, The Cure, etc., en España encontraríamos a los artistas más destacados de la Movida Madrileña, la versión hispana del movimiento, coincidiendo con la transición a la democracia: Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Derribos Arias, Paraíso, Los Burros, Los Zombies, etc. En Chile, condicionado por el contexto de la dictadura militar, este sonido y estética estaría representado por Electrodomésticos, Los Prisioneros, Aparato Raro, Nadie, Pinochet Boys, Dadá o Viena.

Al comienzo de los años ochenta, en plena Guerra Fría, estados totalitarios como Chile, o España unos pocos años antes, resultarán ya un anacronismo, a la vez que un escollo estratégico y económico para el avance programado por el mundo desarrollado, por lo que su “normalización” ya estaría en la agenda de la comunidad internacional. Estas periferias del mundo globalizado (Fernán-

dez García 104) presentarán, como es normal, anomalías y particularidades en procesos como el de adscripción al marco global de tendencias y estética de los ochenta, que transcurrirá paralelo al de la normalización de las relaciones con el entorno y la modernización de sus sociedades. Ambos países se verán expuestos a la influencia exterior del nuevo paradigma cultural y las relaciones de estos movimientos con los entornos de cambio vendrán determinadas, como intentaremos demostrar, por los procesos políticos que están teniendo lugar en cada país. Lo que a la España de la transición llegará con cuatro años de retraso respecto a Gran Bretaña, al Chile de Pinochet llegará con ocho, y ambos procesos de penetración presentarán sus particularidades y puntos en común.

## 5. CHILE Y LA CULTURA EN DICTADURA

En Chile, el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 abre una fase que paraliza y hace retroceder cualquier atisbo de modernidad, vanguardia artística, proceso de diversificación o pluralización identitaria. Se restringe y proscribse toda movilización y militancia no oficial, se desmantela todo espacio de sociabilidad o vía de proyección de identidad cultural. Medios de comunicación, colectivos, moda, estilo, estética o simbología quedan cercados por la violencia y censura del nuevo régimen, incluidas las manifestaciones de música folklórica o la simple tenencia de instrumentos asociados a las mismas. Bajo una serie de acciones de control de la expresión y apariencia, proyección o búsqueda de estética personal, se prefigura una visión negativa de sujetos masculinos que lleven pelo largo, barba, ponchos, vestimenta o tic alguno que sugiera inquietudes comprometidas o de izquierda.

El toque de queda instaurado desde septiembre de 1973 condena a también a los chilenos a asistir al cine y teatro solo en sesiones de tarde, y restringe actos tan cotidianos como juntarse a tomar algo y conversar con amigos, debiendo este tipo de socialización hacerse puertas adentro. En el ámbito de la juventud, tanto culturas ligadas al ámbito político (juventudes políticas revolucionarias o conservadoras) como más enfocadas en inquietudes artísticas o de esparcimiento (*hippies*, *beats* o sicodélicos) ven menguadas sus posibilidades de expresión o proyección, quedando en suspenso, congeladas o eliminadas. Ya desde los años ochenta, con toque de queda a las doce y una prórroga hasta las dos de la mañana durante el fin de semana, las sesiones de esparcimiento y socialización se seguían desarrollando principalmente puertas adentro, en casa o locales cerrados, donde

se podría *carretear* “de toque a toque”<sup>6</sup>. Se fomenta, como estrategia de “reconstrucción nacional”, una visión nacionalista y autoritaria en la práctica cultural, a la vez que se transforma la estructura productiva del país y se redefine el rol del Estado con la economía y la sociedad, hacia un neoliberalismo de los muy agresivos. Se crean instancias oficiales de reclutamiento de personal y adoctrinamiento político para movilización de apoyo civil, como la Secretaría Nacional de la Juventud (SNJ), uno de los principales responsables de los procesos de “homogenización y reeducación del sujeto juvenil” (Benítez, González y Senn 194).

En muy poco tiempo se desarticula cualquier mecanismo establecido de sociabilidad y adscripción cultural alternativa a la oficial, organizándose un sistema de adoctrinamiento vertical desde el Estado, bajo los valores de amor a la patria, doctrina católica y rechazo del marxismo como bases de la nueva institucionalidad. Esto da lugar a colectivos cada vez más activos, comprometidos con el régimen, como la citada SNJ y el Frente Juvenil de Unidad Nacional. Es bastante ilustrativo este texto, fragmento del artículo “Peligroso pop”, de Álvaro Bisama en el libro *La era ochentera*.

“...Un lugar deforme y extraño, hecho de mal gusto y horror (casi siempre las dos cosas eran lo mismo), un lugar donde habitaban monstruos como Pinochet al lado de otros monstruos como Don Francisco. Los ochenta eran la década donde Chile descubrió la telebasura, donde no había ninguna película o novela a la altura de las circunstancias y los eventos masivos (como el cometa Halley y el vidente de Villa Alemana) eran tongos tan miserables como las escenografías de programas como Éxito, el plumavit barato de los disfraces más deformes de los personajes de Cachureos o esa Virgen María a la que se apegaba un asesino como Álvaro Corbalán cuando fue candidato al Parlamento, allá por el 89. Porque ahí todo lo interesante (la pintura, el teatro, el cómic, la música) existía como secreto, como samizdat, como un underground escurridizo cuyo relato era un mito oral contado por sus sobrevivientes. (...) Los ochenta tenían aura, tenían drama, y los podíamos recordar como uno de los últimos momentos de vértigo de nuestra historia reciente. Los Prisioneros estaban ahí, lo mismo que Electrodomésticos o los cómics de

---

6 De toque a toque: Modalidad de fiesta o *carrete*, que se hizo muy popular durante el régimen de Pinochet, haciendo coincidir las horas de comienzo y fin de los mismos con los del toque de queda, de manera que cuando una persona entraba a la fiesta ya no podría salir hasta el levantamiento del toque a la mañana siguiente.

Martín Ramírez o Lautaro Parra. Podíamos volver a todo eso (desde la trivía televisiva hasta las portadas de revistas como *Análisis* o *Ap-si*) con nostalgia pero también con rabia, pues hablaba de la pobreza de nuestro presente, de la fútil comodidad de un universo donde nada parecía incendiarse” (Contardo y García 6).

No obstante, en medio de este desierto de los primeros años del régimen, a finales de la década de los setenta, sobre todo comenzando los ochenta, comienzan a aflorar nuevas inquietudes y movimientos, principalmente desde el sector juvenil, como respuesta al régimen, generalmente asociadas a movimientos de izquierda, centros parroquiales, círculos universitarios que, junto con sus actividades clandestinas, recuperan la inquietud del encuentro cultural, generalmente a través del Canto Nuevo chileno o el folk, desarrollando sus actividades en peñas o espacios culturales estudiantiles, y llegan a conformar una nueva resistencia cultural.

En el plano político, durante 1982 y 1983, tanto partidos de la oposición al régimen militar como grupos de presión en el extranjero, organizaciones sindicales, agentes sociales o colectivos estudiantiles iban logrando niveles de coordinación suficientes para liderar una lucha común y ganar cierta confianza desde la ciudadanía, a medida que crecía también la presión desde el exterior. La masividad de las protestas ciudadanas de 1983 evidenciaba que existía una masa ciudadana con suficiente entidad como para hacer frente a las autoridades en la calle y espacios de trabajo, y sumarse a los procesos sociales y políticos en marcha, que paulatinamente aumentarían en complejidad y profundidad, hasta ser capaces de proyectar en la sociedad civil la idea de que un cambio era posible. Este trabajo prestará atención principalmente a los movimientos y microculturas *punk* o *new wave*. que aparecen justo en este periodo, primera mitad de los años ochenta, en gran parte gracias al camino abierto por esta nueva resistencia social y cultural. Otros factores importantes serían la vuelta a Chile de algunas familias exiliadas principalmente desde Europa; la reapertura, aunque bajo estricta vigilancia ideológica, de escuelas de arte; y un contexto social y tecnológico más permeable al intercambio de información con el exterior, donde comienza a ser posible tomar conciencia y adherirse a las corrientes y tendencias estilísticas que están desarrollándose en Europa y Norteamérica.

En Chile estos movimientos nacerán un poco en ‘tierra de nadie’, desconectados, evidentemente, de los valores leales a la patria y el estado terrorista de la dictadura, pero tampoco coincidentes con las ofertas ideológicas de la militancia política o el activismo clandestino. Víctor Muñoz Tamayo (Movimiento social juvenil y eje cultural 56) plantea el nuevo panorama del arte y la expresión

contracultural en el Chile de los años ochenta como una adaptación constante al medio, generadora de un nuevo modelo de expresión simbólicamente implícita, como alternativa a la prohibición de pensar y sentir, renovando forzosamente, y sobre la marcha, postulados, visiones, técnicas y canales de comunicación. Se trata de un fenómeno de rearticulación identitaria (Benítez, González y Senn 2013), en base a mecanismos de resistencia llevados a cabo por cierto sector inquieto del público juvenil, que se adscribe a los nuevos patrones de conducta y estética que se están promoviendo en el exterior, y que llegan a Chile de las maneras más diversas, algo tarde, y distorsionados, pero llegan. Hacia 1985 se observa ya bastante avanzada una versión chilena de los movimientos *punk* y *new wave*, pese las circunstancias, aparece dinámica, activa y articulada en diferentes espacios y disciplinas, agrupando cada vez a un mayor número de integrantes. En ella, al igual que ocurre en la Movida española o en los movimientos provenientes de las democracias modernas, se desarrolla, con sus particularidades, toda una escena, y sector productivo, que comenzará en el ámbito musical y terminará englobando diferentes disciplinas, además de su propio entorno mediático y comunicativo, espacios de esparcimiento y redes de extensión cultural.

## 6. ESPAÑA Y LA MOVIDA MADRILEÑA AL FINAL DE LA TRANSICIÓN

Denominamos la Movida Madrileña a la corriente contracultural que surge en Madrid, coincidiendo con el final del periodo de Transición a la democracia en España. En el contexto internacional, se refiere a la adaptación en España de los movimientos *punk* y *new wave* en los ámbitos estético y musical, bajo una concepción de la expresión artística y del consumo de producto cultural centradas, sobre todo, en el aspecto lúdico, de disfrute y superficialidad estética, en detrimento del componente de reivindicación y la idea de trascendencia que había caracterizado a la música popular en el periodo inmediatamente anterior.

Dado el aislamiento cultural que había vivido España durante la dictadura del general Franco, en el país había pasado algo inadvertida la fiebre del *pop art* y las contraculturas de los años sesenta. Debido a esto, en el momento de abrir puertas y ventanas al exterior las nuevas visiones comenzaron a entrar en tromba tanto las más contemporáneas como las anteriores, que por circunstancias resultaban igualmente nuevas, por lo que la entrada en España de estas vanguardias artísticas terminó desarrollándose de una manera ciertamente asimétrica y particular con respecto a como ocurriera en los países del entorno. Tomando como valores fundamentales esta exaltación de una vivencia hedonista del presente y el culto a la apariencia e innovación estética, este movimiento se va haciendo cada vez más importante, y extendiendo rápidamente por todo el territorio español a

partir de 1979, comenzando por el público más joven y la música pop. Más tarde ampliaría su espectro a otros ámbitos creativos y artísticos: cine, teatro, moda, artes plásticas, diseño, etc., así como a un rango de edad más amplio, terminando por ser adoptado en las culturas oficiales e incluso auspiciado por los poderes públicos.

El nuevo contexto supuso también una serie de cambios en los códigos moral y de costumbres y, por encima de todo, una popularización y masificación del nuevo imaginario, y la toma de posesión de la calle por ese espíritu hedonista ansioso de disfrutar de la libertad y la conciencia democrática, tanto en el ámbito de las artes como de manera más global, dando lugar a una idiosincrasia e imaginario que se generalizaban a medida que la democracia se consolidaba en los espacios y las mentalidades. Es durante este proceso de transición a la democracia que estallan numerosas nuevas tendencias y “se ensanchan los segmentos de las minorías intelectuales”

“Multitud de cosmogonías entraban en contacto produciéndose después un big-bang creativo en el que cabían todas las disciplinas artísticas: pintores, escritores, músicos, diseñadores, vampiros (...) Se consagraba de nuevo, la unión entre la cultura minoritaria y la popular, ambas sofisticadas, ambas aburridas de soportarse, ambas ansiosas de mezclarse” (Cabrera y Petri 9).

Esta nueva modernidad vendrá a introducir color, exceso e histrionismo a las expresiones creativas, con puntos en común fácilmente reconocibles en las diferentes disciplinas (música, pintura, cine, diseño, literatura, teatro, etc.) influenciadas por el *pop art* y las vanguardias coetáneas, que se instalaban en España con cierto retraso provocado por el contexto sociopolítico anterior.

“El discurso apolítico de la Movida enlaza con el desencanto de esos años, con el concepto de pasotismo propio de la época. A través de su sistema de valores, se aboga por un individuo “posmoderno” despolitizado, (...). Desde una perspectiva estético-cultural, la moda se convierte en un elemento de identidad propio de la subcultura juvenil. Vestirse de una determinada manera es una forma de aproximarse a un determinado grupo social, de comunicar, de expresarse. (...) La estética de la Movida es claramente deudora de las experiencias juveniles inglesas de los años 70; del Glam Rock adquiere los elementos visuales en términos de aspecto personal (maquillaje, pelo teñido) así como la imagen sexualmente ambigua que exporta;

el énfasis subversivo que en aquellos años se desplazó de las cuestiones de clase y juventud para situarse en la sexualidad ahora busca situarse por encima de los códigos éticos y sociales estipulados” (García Naharro 6).

A medida que el público juvenil comienza a gozar de acceso generalizado a la posibilidad de estudios superiores y atrasa su incorporación al mercado laboral, la liberalización económica y esta nueva conciencia europeísta traen consigo cierta relativización de las distancias, siendo cada vez más habituales los viajes de estudios al extranjero, la conexión académica de centros españoles con sus homólogos en Europa, o los viajes de ocio que permiten un intercambio cultural y una impregnación de la modernidad exterior cada vez más intensos. Es en ese momento cuando se comienza a hablar de tribus urbanas en España, como los *punks*, nuevos románticos, *heavies*, *rockers*, etc, como una respuesta comercial, estética, y en cierta forma ideológica o militante, que se teje a modo de entramado de procesos entre el público juvenil, medios de comunicación alternativos y centros de estudios. La generación emergente de jóvenes que habían crecido ya en democracia conecta muy bien con este discurso, y se lanzaría a disfrutar de su tiempo libre, del sexo, la música, la calle y la sociedad de consumo.

“Este discurso simboliza la modernización de España, el principio del fin de los tabúes sociales en un tiempo de cambios, de elecciones, de alegrías y sinsabores, de mirar hacia delante y hacia fuera, de libertad; de una libertad que ya no se busca sino que se disfruta. Ahí radica la esencia de esta nueva cultura que se abre a los placeres de la vida, alejada de cualquier rollo horrible<sup>7</sup>” (García Naharro 6).

Se focaliza un nuevo modo de vida influenciado por la nueva estética, cultura y disfrute del ocio, y atento a la música pop, teatro, cine, consumo o *mass media*, y un movimiento y nueva conciencia moderna que llegaría a convertirse en la “metáfora de un país en proceso de cambio radical” (Fouce, Agitación 143). Esta identificación de la estética o sonidos *new wave* con ‘lo ochentero’ del cual hablábamos antes, en España pasa por “lo de la Movida”. Ideología y militancia pasan a adquirir significados más abiertos, y en esta nueva concepción, el disfrute de la libertad, derechos y el estado democrático se dan por hecho como contexto en el que se irá vertebrando el nuevo orden de las cosas, y el posterior paso de fase

---

7 Referencia al texto de la canción “Para ti”, del grupo Paraíso, considerada uno de los himnos generacionales de la Movida Madrileña, y editado por el sello Zafiro en 1979.

moderna a posmoderna, a medida que las formas pasan de una “escritura automática” o expresión intuitiva, al establecimiento de marcos normativos o ‘paradigmas’ de lo que es moderno y lo que no<sup>8</sup>. Juan Luis Cebrián, director del diario *El País* durante los años de la transición y la movida, con una visión bastante crítica respecto de esta nueva mentalidad, la describía en su obra *El Tamaño del Elefante* (Fouce, El futuro 24) de una forma bastante gráfica:

“No hay un mundo que salvar ni una sociedad que redimir. Hay una vida que vivir. No como proyecto, sino como realidad. Estos no son revolucionarios, no quieren destruir el sistema y hasta en cierta medida les interesa integrarse en él. A lo que aspiran es a utilizarlo, no a sustituirlo. Adoptan lenguajes, formas de vestir y de expresión, códigos visuales y musicales que les equiparan efectivamente a otras juventudes de países más desarrollados. Los medios de comunicación les proporcionan la oportunidad de ser ciudadanos del mundo, de asistir a conciertos multitudinarios a la vez en Los Ángeles y en Londres, compartiendo la misma alegría y desesperación de millones de otros jóvenes como ellos. Creen en las luchas de liberación, en los ideales de justicia y equidad, pero difícilmente están dispuestos a protagonizarlas hasta el fin”.

Alrededor de 1977 comienzan a aparecer manifestaciones de una nueva cultura *underground* alrededor del Rastro de Madrid<sup>9</sup> como primer espacio de conexión, y algunos grupos de jóvenes que desarrollaban sus primeras iniciativas, a modo de fanzines, libretos de cómics, publicaciones independientes, y puestos de venta de material diverso. Colectivos como el del fanzine “*La liviandad del imperdible*”, que incluía a los futuros músicos Fernando Márquez “El Zurdo”, Enrique Sierra y Olvido Gara, o de la “*Cascorro Factory*”, integrada por los aficionados al cómic y futuros artistas Alberto García Alix y Ceesepe. Aparte de estos, en el área metropolitana de Madrid a finales de los años setenta existía alrededor de una docena de fanzines y publicaciones *underground*,

---

8 Entenderíamos el punto de partida de la posmodernidad en el momento en el que el propio concepto de modernidad entra a formar parte de los procesos de decisión o acción, cuando el factor modernidad comienza a ser una condición pretendida o inducida, y no una valoración posterior o conclusión.

9 Rastro de Madrid: Mercado tradicional de cachureos y antigüedades establecido en el centro de Madrid, barrio de La Latina, primer espacio para las actividades de los primeros grupos y colectivos integrantes de estas nuevas culturas

como *Mmmua!!*, *Star*, *El rollo Purita*, *El carajillo vacilón* o *Picadura Selecta*, integrados a lo que se vino en llamar la ‘Premama’ (Prensa Marginal Madrileña).

Este tipo de publicaciones se venden a precios asequibles, presentan una factura artesanal, y recogen informaciones acerca del ambiente cultural, incluyendo comentarios, cómics o ilustración, críticas o reseñas en torno al mundo artístico en general y a su vertiente subterránea en particular. Muchos de sus responsables coqueteaban con distintas disciplinas, como las artes plásticas o la música pop, apareciendo también los primeros grupos modernos, con un concepto creativo alejado del folk de la canción protesta, el rock progresivo o el rock urbano más duro en el sonido y comprometido en el plano social, corrientes mayoritarias en la etapa inmediatamente anterior, que pusieron banda sonora al proceso de transición a la democracia.

“... fueron años de cambio en el ocio juvenil. En los institutos de bachillerato dejaron de sonar las arengas políticas (...) La democracia ya estaba establecida, La Constitución de 1978 garantizaba -salvo puntuales sobresaltos- los derechos civiles tan largamente deseados, y los jóvenes estábamos dispuestos a disfrutar de los espacios de libertad que la también joven democracia ofertaba. (...) la imagen del progre, melenudo, barbado y de aire hippie, pasó a representar lo más detestado por aquellos jóvenes nuevaoleros que mirábamos a Londres y a Madrid en busca de las nuevas tendencias musicales y estéticas” (Cabrera y Petri 29).

Kaka de Luxe supone el embrión inicial de todo un movimiento, cuyos integrantes formarían parte años después de los principales grupos españoles de la modernidad *new wave* española, como Alaska y los Pegamoides, Parálisis Permanente, Radio Futura, Dinarama, Paraíso, La Mode, a los que se unieron Ejecutivos Agresivos, Gabinete Caligari, Glutamato Ye-ye, Loquillo y los Trogloditas, y un largo etcétera de músicos de una escena que fue la punta de lanza de todo un movimiento multidisciplinar que alcanzaría el status de masivo hacia 1985. En cuanto a las principales figuras de las escenas de la movida, aparecerían directores de un cine desenfadado como Pedro Almodóvar y Fernando Colomo; pintores de trazo dinámico y colorista como Ceesepe, El Hortelano, Guillermo Pérez Villalta o los Costus; diseñadores de moda excesiva como Ágatha Ruiz de la Prada y Francis Montesinos; o fotógrafos como Alberto García-Alix, Ouka Leele o Pablo Pérez Mínguez.

El nuevo movimiento generó una reacción en cadena tras la que se fue vertebrando la escena alternativa y desarrollándose todo un entorno productivo y

una red de colaboración entre disciplinas. Surgieron numerosos discográficos independientes como Dro, Twins, Gasa, Tres Cipreses, Nuevos Medios, Dos Rombos, Lollipop, Spansuls, Goldstein o Victoria; un circuito de salas de conciertos y espacios de expresión como Rock-Ola, Marquee, Sol; la radio y televisión nacionales se poblaron de espacios musicales y de divulgación cultural, como La Edad de Oro, Popgrama, Caja de Ritmos o La Bola de Cristal en Televisión Española, y Disco Grande, Esto no es Hawaii Musical Express o Flor de Pasión en Onda 2, primero, y en Radio 3 después. Aparecerían también numerosos medios impresos: *La Luna*, *Madrid me mata*, *Rock de Lux*, *Musical Express*, y una extensísima red de medios alternativos, fanzines e iniciativas editoriales, editados por colectivos y activistas culturales que conformarían un nuevo sector comunicativo para dar servicio a la escena emergente.

Estas vanguardias y nueva visión excedieron lo artístico o creativo para constituirse en símbolo de cambio y fenómeno influyente en la vertebración del nuevo modelo de estado y sociedad, gracias también a que gozaría desde bien temprano del apoyo institucional de los poderes públicos, comenzando por el Ayuntamiento de Madrid, cuyo alcalde Enrique Tierno Galván supo conectar con esta generación de jóvenes inquietos y facilitar el contacto con un público ávido de novedades de carácter desenfadado. Como comentábamos anteriormente, el Partido Socialista (PSOE), en el que militaba Tierno Galván, extendió su ideario del modelo cultural madrileño por los gobiernos municipales de todo el país, y España se fue poblando de “movidas” en los años sucesivos, paralelamente a la modernización de la sociedad, la entrada en la Comunidad Económica Europea y la generalización de un estado de bienestar y una bonanza económica que se prolongarían durante una década.

De esta forma, la imagen de una España abierta y comprometida con la modernidad sería utilizada internacionalmente para la promoción turística del país y proyectaría también al PSOE como una fuerza política eficiente y modernizadora frente a la imagen negativa que el país había adquirido a lo largo de cuatro décadas de dictadura. Incluso Andy Warhol, principal exponente del *pop art* a nivel internacional, dio su bendición a la movida, visitando Madrid en 1983, atraído por las crónicas de medios internacionales que calificaban a la capital de España como la ciudad más divertida del mundo y nueva meca de la modernidad. Junto con la reconfiguración política y la apertura cultural, la sociedad española, y principalmente la juventud de la época, llegaría a protagonizar de una manera espontánea la mayor revolución social que se ha conocido en la historia de España (Lechado 16).

“...la ruptura de la familia tradicional y la liberación de la mujer. En suma, se adquiere la consciencia –ya preconizada por los viejos anarquistas de los años treinta- de que el sexo no es pecado ni un instrumento para la reproducción: es una forma de pasarlo bien. Pero que muy bien: en aquel tiempo se abandonó la angustiada represión sexual franquista, y una de sus expresiones fue el fenómeno del Destape, que aún podemos rememorar en mil y una películas casposas (...) Sin embargo, la Movida pasaba del destape: no quería ver tetas y culos en un escaparate. Se trataba de un fenómeno vital y pragmático, basado no en delirios masturbatorios, sino en la experimentación real. Y se experimentó. A tope”.

El movimiento llevaría a sus principales representantes a alcanzar un status de superestrellas entre 1987 y 1988, momento en el que la Movida como tal, vería desinflando y perdido su cariz alternativo o experimental. Para ese entonces, su espacio había sido copado por las grandes multinacionales del mercado discográfico y el papel de los organismos públicos en las estructuras culturales puesto en tela de juicio por distorsionar el mercado y por favorecer un modelo de industria cultural que llegaría a ser denominado como la ‘movida promovida’.

## 6. EN BUSCA DEL PUNK Y LA CULTURA UNDER EN CHILE

A partir de 1979, pero sobre todo entre 1983 y 1988, es cuando entran a Chile una serie de microculturas ligadas al *punk* y a la *new wave*, movimientos culturales y de vanguardia artística en pleno auge a nivel mundial. Benítez, González y Senn (3) califican a estos movimientos o microculturas como “modalidades interclasistas, espontáneas o subterráneas, desarrolladoras de sus propias estrategias de producción y reproducción de sus identidades en un contexto de repliegue creativo y asfixia de la innovación expresiva”. Hasta la llegada de la nueva visión *new wave*, el ambiente cultural comprometido se iría estableciendo principalmente en bares y peñas, espacios donde no se solía programar música ni bailes modernos, sino éxitos del Canto Nuevo o neofolklore, como Café Ulm en Plaza Italia, Café del Cerro, Casona de San Isidro, Parroquia Universitaria, la Peña Doña Javiera, y ya en los 80 la Caja Negra, en formatos de tertulia cultural, festival musical, café concierto, representación teatral y recitales de música o poesía.

Junto a este ambiente, al que la nueva modernidad calificaría de forma despectiva como de ‘Lanas y Artesas’<sup>10</sup>, comienza a tener presencia una nueva generación más centrada en pasarlo bien a toda costa, cuya disconformidad con el entorno hostil se expresa haciendo lo posible por ignorarlo. Bajo esta premisa surgirían nuevas inquietudes, sobre todo entre los más jóvenes, que verían como algo anticuado el estilo de pelo largo, barba, ropa artesanal y canción protesta, y lo irían remplazando por el uso de fijadores en el pelo corto, peinados sofisticados, estilo colorista, ropa sintética y músicaailable en inglés.

La llegada de algunos puntos de distribución de música de importación, junto con el éxito de programas dirigidos a estos nuevos estilos, crearían el caldo de cultivo necesario para que comenzaran a aparecer las primeras versiones chilenas de estos movimientos *punk* y *new wave*, con bandas musicales como Los Prisioneros, Pinochet Boys, Electrodomésticos, Vía Violenta, Dadá, Los Jorobados, Las Asociales, etc., que más que como anécdotas o curiosidades, se constituyen como hitos fundacionales y germen determinante en el proceso de evolución cultural y de estilos musicales que vivió Chile en los años posteriores. Se trata de una nueva visión, con clara vocación de proyección y comunicación con el exterior, que se extendería más tarde hacia otras disciplinas artísticas, llegando a significarse como una parte importante dentro del espectro de fuerzas y movimientos opositores. De hecho, el no gozar de gran seguimiento ni causar el ruido suficiente como para ser tenidos suficientemente en cuenta por el régimen les permitiría también ‘pasar piola’ y poder desarrollarse, gracias a esa cierta invisibilidad, con un nivel de libertad y operatividad mayor al generalizado, llegando a obtener, según trataremos de argumentar, un mayor seguimiento y entidad que pueden resultar de interés a la hora de entender la evolución posterior de las tendencias estéticas en el arte o la comunicación de masas en Chile. De esta manera, la aparición de esta variable poco prevista por parte de las autoridades, no identificada con la imagen y formas asociadas a la disidencia, suponía el inicio, primero en Santiago, y más tarde en diferentes puntos de Chile, de la cultura y mentalidad posmoderna.

“La movida *under* de la era ochentera creció entre galpones y tugurios. Un extrañísimo cordón contracultural de artistas, poetas,

---

10 Lanas y Artesas: Referido al atuendo habitual de lana, factura artesanal, o de inspiración étnica que fue asociado a los grupos de izquierda o al movimiento *hippie*, implicados en la lucha por los derechos civiles o comprometidos con causas solidarias. Esta estética estaría presente en el imaginario de la canción protesta, folk y canto nuevo chileno.

rockeros, actores y filósofos que a Pinochet y sus asesores no les importaban demasiado. El peligro estaba en las poblaciones, no en El Trolley o las fiestas “Spandex”. El mismo Jorge González se reía en la inédita canción “Generación de Mierda” sobre cuicos que bajaban de Vitacura “a huevear a Matucana, llorar la pobreza y jugar al perseguido por la sociedad”. Pero nuestra “fiesta interminable” fue mucho más que niños ricos con tristeza. Fue el destape antes de un destape que nunca vino, la vuelta a la calle como lugar de encuentro, la pérdida del temor. Una mística que desapareció el mismo día que el general le entregó la banda presidencial a Patricio Aylwin” (Soto Vidal 97).

Estos posmodernos, vistos con el paso del tiempo, actuaron a modo de agentes de una nueva modalidad de resistencia simbólica, militante y concienciada en esa nueva expresividad abierta a diferentes clases, condición sexual y credos, y claramente alternativa a la mentalidad oficial. Establecieron puentes comunicativos con el exterior, y sentaron las bases de una nueva suerte de militancia subterránea y periférica que, si bien no protagonizaría la lucha directa contra el régimen de otros colectivos, promovería nuevos estilos de vida y maneras de entender la cultura, que suponían un claro avance con respecto a las culturas oficiales, a la vez que una provocación a lo establecido y una llamada permanente a la acción.

Podemos situar un hito fundacional de esta modernidad *new wave* chilena en abril de 1981 (Soto Vidal 104), con la inauguración de la tienda de discos Fusión, en el Drugstore de Providencia, siendo esta la primera tienda chilena especializada en importaciones de discos, primero de jazz, y más tarde de *punk* y *new wave*. Al igual que ocurre en Madrid, Santiago iría viendo como este tipo de tienda, a la vez centro de tertulia y divulgación de conocimiento compartido, acceso a contenido editorial, fanzines y música moderna, se extendería bastante por Providencia y Santiago Centro. Por otro lado, el gerente de Fusión, Carlos Fonseca, saltaría hacia los ámbitos de la comunicación y gestión musical con su programa de radio ‘Fusión contemporánea’, en radio Beethoven (El primer programa de música alternativa datado en Chile, en 1982), y más tarde su propia oficina de producción y representación de artistas, incluyendo a grupos como Electrodomésticos o Los Prisioneros. En 1983 comenzarían las emisiones del programa ‘Melodías subterráneas’, en Radio Universidad de Chile, a cargo de los estudiantes Karin Yanine y Rolando Ramos, quienes aprovechaban el tono desenfadado de un magazine estudiantil para dar rienda suelta a textos delirantes y oscuros, con base sonora de *punk* y *new wave*. Este mismo equipo culminaría su trayectoria radiofónica en 1987 en Radio Rock & Pop, con el programa ‘La alcantarilla gaseosa’, uno de los principales difusores de los sonidos modernos venidos del exterior, y de las nuevas propuestas nacionales del

pop. Terminando 1983, Pablo Lavín, diseñador chileno que había trabajado en Londres por diez años, vuelve a Santiago con la intención de promover nuevas iniciativas culturales; junto a Ramón Griffero, joven dramaturgo retornado desde Bélgica, promoverían la apertura de la Sala El Trolley, el primer gran templo de la ‘Movida Santiaguina’, en un galpón cedido por el Sindicato de Jubilados del Servicio de Trolebuses de Santiago, donde a partir de la Noche Vieja de ese año promovería espectáculos y eventos de arte, música y teatro, siempre bajo una estética *new wave*.

Del mismo modo espontáneo que ocurría en Madrid y el resto de España, nuevos colectivos multidisciplinares aúnan fuerzas y destrezas, a la vez que afinan sus formas de desarrollar iniciativas esquivando en lo posible la fiscalización y el acoso de los poderes públicos. Grupos de amigos salen emocionados de una tocata de rock y deciden montar su propia banda, o publicar un fanzine comentando sus inquietudes. Asociaciones, colectivos de militancia cultural y autogestión, activistas de la creación y la vanguardia, con planteamientos jerárquicos habitualmente horizontales y no adscritos a partidos políticos ni a objetivos de lucro, van surgiendo y organizándose tan ordenadamente como les resulta posible, con un espíritu renovador que fue conectando con la inquietud de los jóvenes que vivían al margen de la cultura y estética imperantes hasta entonces. En sus fiestas se irían creando nuevas conexiones y grupos que darían lugar a más iniciativas y a la apertura del espectro del movimiento a nuevas disciplinas, como el cómic, la prensa *underground* o la *performance*.

“Ese Año Nuevo de 1984 lo pasaron con los amigos de los amigos, y ya al año siguiente *El Mercurio* los promocionaba en una sobreexcitada crónica: «En las fiestas de la sala El Trolley siempre hay muchos artistas, intelectuales, orquestas, y de pronto se suscitan interesantes acciones de arte que pueden ser alguien que se revuelca sobre pintura y luego pinta con su cuerpo una gran tela; también hay diálogos, sketches y todo un mundo de locura que solo se da ahí, en ese galpón». El objetivo era que la juega financiara el teatro, pero terminó volviéndose un teatro en sí mismo. Uno que presentó a los mejores personajes de la década y reunió todas las características para transformarse en lugar de culto. Ubicado entre la cárcel, prostíbulos e Investigaciones, fue lógico que las autoridades detectaran rápidamente el cambio de giro del sindicato” (Contardo y García 224).

Esta nueva cultura de ‘carrete cultural’ *underground* se iría extendiendo poco a poco a los foros universitarios y encontrando nuevos espacios de expresión, música en directo y *performance*, como el Garage Internacional Matucana, Café del Cerro, Los Ca-

nallas, Caja Roja, la Casa Constitución de Bellavista o el Galpón del Sindicato de Taxis-tas de Ñuñoa. El primer registro audiovisual de esta nueva corriente, ya con conciencia de que exista una ‘escena; alternativa de vanguardia estética, data de 1984 y corresponde al reportaje documental “Guerreros pacifistas”, del cineasta chileno Gonzalo Justiniano<sup>11</sup>, por ese entonces corresponsal en Chile de un canal de televisión francés, donde recoge videos de las andanzas callejeras y reflexiones de un grupo de *punks* adolescentes sobre el movimiento *punk* como cultura urbana, y las motivaciones de los jóvenes con inquietudes alternativas. La propia sinopsis del documental ya plantea la expresión corporal de los jóvenes como una lucha por el cambio social desde una perspectiva diferente de la protesta convencional.

En 1985 debutan Los Pinochet Boys, una banda de *punk* con bases de caja de ritmos, cuyo nombre ya era una declaración de principios, y determinaría una trayectoria problemática y accidentada, con actuaciones siempre al borde de la suspensión o interrumpidas por las autoridades, detenciones, un exilio a Brasil, y su pronta disolución como banda. Si bien su propuesta quedaba algo simplona y *naif* en comparación con grupos como Los Prisioneros o Electrodomésticos, sí es verdad que abrieron una estela de *punk* nihilista y falto de pretensiones que desató un efecto llamada en multitud de jóvenes con inquietudes artísticas, que se lanzaron a formar sus propias bandas, sin tener en cuenta la falta de medios o el desconocimiento de la práctica de los mismos. Fueron el paradigma del lado alternativo de lo alternativo.

Entre estos grupos estarían Dadá, Fiskales Ad Hoc, Índice de desempleo, Zapatilla Rota, Los Jorobados o Niños Mutantes; grupos, la mayoría comenzando a aporrear instrumentos rudimentarios con nulos conocimientos pero gran inquietud comunicativa, a la manera de los grupos *punk* y Nueva Ola británicos, que comenzaron a aparecer como champiñones después de las primeras actuaciones en Londres de los newyorkinos Ramones. Esta movida rebelde e irreverente supera rápidamente lo estrictamente musical y va fundiendo el rock, las artes, el teatro y la poesía como herramientas de autoafirmación y reivindicación, alimentada por los nuevos canales de distribución, tiendas especializadas y familias de exiliados retornados, que pudieran introducir en el país de forma clandestina revistas, libros, videos, teatro, pintura, música o cómics imposibles de encontrar en Chile.

---

11 Gonzalo Justiniano. Cineasta y corresponsal audiovisual de agencias francesas en Santiago. Desde su vuelta a Chile en 1983, recogió registros audiovisuales en fiestas, conciertos y eventos culturales.

En 1985, con un movimiento contracultural moderno mucho más desarrollado en los ambientes universitario y cultural artístico, abre sus puertas el centro cultural Garage Internacional Matucana 19, en el galpón de un taller mecánico de Estación Central. Será en Garage Matucana donde tengan lugar los eventos teatrales, actuaciones musicales y happenings más recordados de esta etapa. Su principal artífice, Jordi Lloret, asimilaría muchos de los principios de la cultura de la colaboración y la vocación intuitiva por el activismo cultural vivencial y hedonista que habían servido como motor de arranque a los movimientos que, en ese mismo momento, se estaban consolidando en todo el mundo, y crearía un espacio moderno y rompedor abierto a la expresión multidisciplinar, como describe Pedro Lemebel, componente del grupo vanguardista Las Yeguas del Apocalipsis en la compilación de artículos de Miguel Ángel Soto Vidal para el Repositorio sobre el Colectivo de Arte contemporáneo Chileno 80s.

“Y era que se vagaba por la noche santiaguina mediando los ochenta, en largos carretes de la revuelta resistente. La manga callejera, media artista, media artesa, poetas de gomina punkie, intelectuales de izquierda ñuñoína y pobladores desalambrados en su vértigo de cuentear cajas de vino tinto en las plazas, en los actos políticos, en las peñas, en los recitales, en fin, donde se proyectara el rito ansioso de fumarse con rabia un cambio al presente. Y si no ocurría, por lo menos había que imaginarlo en la farra nochera que hilaba zapatillas, sandalias y bototos under camino a Matucana, en Estación Central, a media cuadra de Alameda, el Garage cuna del margen de vanguardia, a reventarse de pelados metaleros y chascones floripondios, todos allí hermanados por el subterráneo alternativo donde se ideaba el Chile en democracia. Por entonces el comic, los peinados raros y la patota pirata que soltaba sus humores creativos en ese solar del placer utópico, la barraca que acogía a las tres mil mujeres en tres días de feminismo, izquierda y rabias sin calzón. Por allí pasó casi toda la subversiva movilización antidictadura, animada por el Jordy, la Rosa Lloret y la familia amigota de pintores, poetas teatros y soñadores que reventaban de eléctrica música los viernes de Matucana. Siempre con cucas de pacos en la puerta, por reclamos, por la bulla, por las peleas, por los botellazos, por todo el tráfico de ideologías destapadas y resentimientos bailables, tomables, fumables que acontecían en ese galpón periférico.

El corazón duro de aquel Santiago, crispado por el rechinar de la

protesta. El espacio taller para pintar lienzos y carteles usados en las concentraciones. Frases y poéticas del panfleto escrito en los ecos de aquella catedral piñufla, siempre enfiestada por las tocatas, las reuniones y las acciones de arte que narraban su desespero. Y era que allí, la noche ochentera quería durar para siempre en el dionisiaco adelanto de la democracia que se vacilaba, en la ansiedad pendeja sobajeándose y brindando el cuerpo en la felpa humana del hangar. La variada multitud de chicos y no tan chicos que transaban el espacio común con la manda de la ropa negra. New waves pálidos y ojerosos imponiendo el look gótico sacado de la ropa americana, chicas rebeldes, minifalderas pop, que encueraban las noches en el humo azul de los pitos. Conjunción de estilos, sombreros retro y gafas de gata con brillitos, en el zumbante reggae que recién llegaba, amortiguando el heavy rock con su calipso calentón. Entonces se bailaba, entonces el cuerpo asumía el desafío de la pista donde el choclón político de mitines y cantatas convocaba a la joven izquierda, la bella izquierda desarrapada y voluptuosa en su güeviar noche a noche, hasta el clareo vinagre del amanecer Y fueron tantas veces, tantas tardes, noches y mañanas que el galpón insalubre adoptó en sus andamios de buque-piojo al desacato urbano.

Que los ensayos de perejiles rockeros que no tenían lugar, que el teatro pánico donde volaban por los aires los actores que terminaban en la posta quebrados y patulecos con el porrazo. Que la visita de Christopher Reeve, Superman que vino a solidarizar con los degollados. Y allí conocimos al hombre de acero, de cerquita, con su alto porte gringo y sus ojillos celestes emocionados en el discurso. Todo eso pasó bajo la techumbre cimbreada del galpón, pasó como destello glorioso del esperado destape amasado en los ochenta y que nunca vio futuro. Porque llegada la democracia, la rémora conservadora del cambio desalojó la fiebre del lugar, inauguró otros espectáculos de vanguardia neutralizados por el comercio, banalizados por el mercado del margen, sobajeados por la venta clasista del *under* censurable. Pero aquella pasión errante, quedó apresada en el teatro vacío de aquel Garage” (Soto Vidal 95).

Al igual que en Gran Bretaña tras las actuaciones de *Ramones*, o en España con Kaka de *Luxe* o los grupos de la movida, los espacios y colectivos ampliaban su foco de acción y también su público de referencia, como entes

multidisciplinarios. En estos galpones se habilitaron espacios para promoción de eventos, distribuidoras, estudios de grabación, estaciones de radio, *rentings* de salas de ensayo, lugares de expresión, cooperativas editoriales, cineclubs, etc., lo que ayudó a crear efectivas redes de apoyo y distribución de material que conectaban una escena, que a su vez iría cobrando importancia y alcanzando cierta notoriedad mediática y molestando a las autoridades. A partir de ese año, 1985, tanto Los Prisioneros como Electrodomésticos alcanzarán cotas de popularidad desconocidas hasta ahora en grupos pop chilenos, un dato más del avance y consolidación del *under* santiaguino, en el camino a dejar de ser *under*.

En julio de 1986 el diario *La Cuarta* hace eco de la redada de la policía en la sala de ensayo de Los Pinochet Boys, en busca de material subversivo o terrorista. Pese a no encontrar nada punible, el hecho sirvió para que la prensa comenzara a prestar atención a estos fenómenos, lo que denota que algo estaba cambiando. Por otro lado, el hecho de buscar material político subversivo por parte de la policía estatal resulta también un dato curioso acerca de lo perdida que andaba la administración a la hora de identificar las motivaciones o comprender la verdadera amenaza que suponían este tipo de colectivos, buscando mitigar hechos aislados, o “matar peones”, si utilizamos un símil con el juego de ajedrez. No obstante, este hecho desencadenaría el exilio y posterior disolución de la banda, dada la dificultad de mantener una actividad bajo tantas presiones.

Entre 1985 y 1987 surgirían, en un plano más mediático, numerosas bandas pop que llegarían a ser muy populares, e integrarse en el mercado discográfico, en una veta abierta por los propios Prisioneros, que seguirían bandas como Aparato Raro, Nadie, Paraíso Perdido, Banda 69 o Emociones Clandestinas, desde Concepción. Se sucedieron los festivales y actuaciones en televisión, e incluso la multinacional EMI ficharía a muchos de estos grupos, generándose un circuito comercial con espacios de radio y televisión muy seguidos, como Magnetoscopio Musical, Más Música, Video Top o Extra Jóvenes, donde se programaban videos y actuaciones musicales, que difundirían también los nuevos lenguajes y estilos que venían del exterior. Esta nueva industria pop chilena, si bien nacería bajo parámetros y lenguajes alternativos, vería cómo se vertebraba a su alrededor todo un sistema comercial, donde entrarían multinacionales del disco, importantes contratos de promoción publicitaria o auspicio de grandes eventos que llevarían a esta nueva escena a superar el ámbito alternativo y constituirse en un nuevo *establishment* cultural aceptado, que se consolidaría del todo durante la transición a la democracia. Este proceso de evolución desde lo alternativo al uso común y mercado general ocurriría de igual manera con el *new wave* tanto en Chile como en España, Gran Bretaña, Estados Unidos y el resto de mercados internacionales a los que llegó.

En la escena más alternativa, que continuó siendo minoritaria y donde quedaron relegados los representantes de los sonidos más estridentes y mensajes más reivindicativos, también irían aflorando, a partir de 1986, eventos e iniciativas cada vez de mayor envergadura, como el Primer Festival Punk, donde actuaron Zapatilla Rota, Niños Mutantes, Índice de Desempleo, Dadá y los propios Pinochet Boys. En 1987 el Centro de Resistencia Cultural El Trolley celebra la primera Bienal Underground, que tuvo varias ediciones durante 1987 y 88, recordándose la tercera como el encuentro contracultural con mayor afluencia de público de la época: Garage Internacional en Matucana no.19, con más de 500 personas asistiendo a las tocatas de los Industrial Arteknnia, Fiskales Ad-Hok, Vandalik, Los KK, Políticos Muertos, Josefina Rock, In The Center, Vida y Muerte, Huasos Caóticos, Ocho Bolas, Cotidianos, entre otros. A esto se sumaron actividades de poesía, danza, teatro y plástica, quedando patente que estas expresiones juveniles casi marginales tres años atrás se estaban convirtiendo en tendencia general, y consolidándose escenas santiaguinas y nacionales de las distintas disciplinas. La última etapa de estos movimientos coincidiría con el inicio del proceso de transición, y un periodo más posmoderno y masificado.

Si bien, por razones obvias, esta resistencia cultural alternativa no dejaría de ser minoritaria en la cultura chilena de los ochenta, finalmente algunos gozaban de cierta notoriedad e influencia, ya como representantes de una vanguardia cultural respetable, y no tanto como una excentricidad antisocial. Garage Matucana se granjearía cierta relevancia internacional también al albergar los actos de solidaridad con 78 actores amenazados de muerte en 1987, donde el actor estadounidense Christopher Reeve, famoso por interpretar a *Superman*, trasladó en persona su apoyo a los amenazados en representación de un número importante de actores de Hollywood. En esta etapa ya cercana al plebiscito se organizaron numerosas fiestas y eventos de apoyo al NO muy recordados, como 'la Fiesta del Montón de Inscritos', en el 88, cuya condición para entrar era el carnet del registro electoral, o la 'Fiesta del Colon Irritable', días antes de la consulta.

Al igual que en los procesos contraculturales surgidos en España, la consolidación y masificación del movimiento sería también la antesala de su etapa posmoderna comercial y, de alguna manera, decadente, si bien ya se había cumplido con el objetivo de ofrecer un punto de vista nuevo, promover una militancia y activismo comprometidos y remover conciencias sociales. El cambio experimentado por el entorno, tendente a la institucionalización, también da a entender que se ha cumplido un ciclo. El experimento minoritario de la *new wave* chilena ejercería una influencia determinante en este nuevo orden cultural ya democrático, y muchos de sus cabecillas y activistas darían el salto definitivo a la profesionalización y el éxito comercial en la siguiente década.

Tanto Garage Matucana como *El Trolley*, y gran parte del espíritu de este movimiento, se fueron apagando, o reconvirtiéndose con la llegada de la democracia; cumplidos gran parte de sus objetivos, y un ciclo histórico, dando paso a nuevos colectivos y tendencias estilísticas en un marco normativo más compatible con la vida nocturna y cultural de una gran ciudad abierta al mundo global de los años noventa. El nuevo paisaje urbano se poblaría rápidamente de mucho más colorido, tribalismo urbano y nuevas tendencias en el estilo, a la vez que una competitiva y moderna industria del ocio y los espectáculos. Ya en 1989, es ilustrativo el hecho de que el grupo *punk* Índice de Desempleo participe en la campaña presidencial de Patricio Aylwin, como muestra de que estos movimientos van calando en la sociedad chilena a medida que esta se significa más abierta a la modernidad libre de miedos y prejuicios con respecto a estas estéticas tan excesivas.

### 6.1. Artes escénicas y performance

En el ámbito del teatro y espectáculos, la censura y el control ideológico del sector y los contenidos fueron acabando con la mayoría de las compañías y grupos de teatro experimental existentes antes del golpe, como Compañía de los Cuatro, El Túnel, El Aleph, o los numerosos conjuntos de teatro aficionado formados por estudiantes, trabajadores, intelectuales o público inquieto. En 1974, incluso llegaron a ser detenidos y asesinados miembros de la compañía Aleph, exiliándose algunos de sus miembros a Francia, donde pudieron continuar con su actividad.

Con el tiempo, la censura y acoso indiscriminados en los primeros tiempos del régimen hacia manifestaciones artísticas o creativas sospechosas de constituir acción de protesta, se irían sofisticando hacia mecanismos más pensados a través de los que se dejaba fuera de juego a los elementos incómodos. De esta manera, se creó en 1978 una exención tributaria para espectáculos teatrales y de valor cultural, que permitiría desgravar a las producciones un 22% del IVA, estableciéndose una normativa de calificación de los textos teatrales, a través del Ministerio de Educación. Las obras no calificadas, generalmente por contener consignas o contenidos contestatarios, jugarían en desventaja a la hora de emprender nuevas producciones o arrendar espacios con respecto a las calificadas. Si la llegada a Santiago de los discos de importación pudo suponer uno de los primeros hitos temporales que marcarían la historia de los movimientos *underground* y *new wave* chilenos, el estreno en diciembre de 1984 del montaje experimental multidisciplinar sobre la tragedia griega Hipólito, a cargo del joven estudiante de Teatro Vicente Ruiz, marcaría el arranque de una concepción más abierta de las

artes escénicas y los lenguajes expresivos en Chile, con un montaje donde *bikers* ataviados con estilismos siniestros circulaban en moto entre el público de la sala *El Trolley*, con fondo musical inspirado en revisiones posmodernas de clásicos de la Nueva Ola Chilena.

Esta semilla germinaría también en una escena aún minoritaria, pero cada vez más activa y conectada, en la que nuevas instalaciones y performances formarían parte de eventos multidisciplinares, que incluirían tocatas de grupos modernos, diseño de espacios y murales, exposiciones o vestuario de inspiración alternativa y en general, en una nueva cultura de la colaboración entre disciplinas y colectivos artísticos avanzados, que sería su principal soporte.

El objetivo de este tipo de iniciativas, y las de los nuevos grupos que fueron surgiendo y conectándose sería remover conciencias y agitar mentalidades, al igual que en los mensajes de la militancia de oposición política más comprometida. El matiz vendría en las formas de proyectar o articular los mensajes, de modo que -más que con la arenga o las consignas- esta nueva liturgia expresiva y la parafernalia experimental *new wave*, como envoltorios de un nuevo foco de fascinación, predicarían la existencia de un espacio afuera de lo establecido y una necesidad urgente de alimentar el deseo de explorarlo.

La escena *under* crecería en popularidad y gozaría de su propio tejido productivo con nuevos integrantes de la escena, promotores, difusores, medios de comunicación alternativos afines que ya iban aflorando, y sobre todo un público cada vez más inquieto, formado y conectado con esta vanguardia, del que irían surgiendo a su vez nuevas propuestas y figuras determinantes del movimiento. Desde el propio grupo de Ruiz, como exploración de caminos expresivos, surgirían colectivos como La Banda del Pequeño Vicio o Las Cleopatras, propuestas abiertas que mezclaban lo musical y lo teatral con el diseño de moda, textos filosóficos o poéticos, videoarte, danza contemporánea o artes plásticas, dependiendo de las condiciones de los espacios o del tipo de instalación, llegando a convertirse en un fenómeno más mayoritario al participar en los principales espacios televisivos dirigidos a la juventud. Desde 1988, el dúo de activistas autodenominado las Yeguas del Apocalipsis dio un paso más en la conciencia provocadora, iconoclasta e irreverente, y este extremo alternativo de la “alternatividad”, protagonizando sonoros *happenings* en presentaciones, lanzamientos, eventos culturales y políticos, generalmente denunciando marginación o injusticias para con el colectivo homosexual. De hecho, llegaron a ser igualmente incómodos para la derecha y el régimen como para los sectores políticos opositores de izquierda, quienes, de alguna manera, no terminaban de avanzar en aspectos como la libertad de opción sexual, caballo de batalla de este colectivo. Las Yeguas reivindicaron la marginalidad a base de escandalizar, ya que “hablarían de lo

que significa ser homosexual, ser pobre y ser artista en un país como el nuestro, y en realidad estarían hablando de política y de verdades que, aun en democracia, nadie se atrevía a decir enteras” (Contardo y García 219).

## 6.2. *Comunicación alternativa y fanzines*

A remolque de la música pop y de las vanguardias escénicas y plásticas fue generándose todo un entorno productivo en el que los medios de impresos escritos adscritos a los movimientos cobrarían gran importancia dentro de la escena, junto con los programas de radio, para dar cobertura al bullicio cultural que cada vez iba cobrando más importancia. De esta manera fueron apareciendo proyectos editoriales de diverso pelaje, y numerosas publicaciones independientes, muchas de ellas surgidas desde los mismos colectivos artísticos, como la revista *Matucana*, editada por el Garage; *Beso Negro*, *Trauko*; *Abusos Deshonestos*; *El Espíritu de la Época*, editado por la Caja Negra; *Pájaro de Cuentas* o *De Nada Sirve*.

Espacio de experimentación y de creación independiente, los fanzines convierten la carencia de medios y el obligado carácter artesanal en un modo de desarrollar su lenguaje propio, autonomía y flexibilidad como soporte editorial. Numerosos ilustradores chilenos, artistas, periodistas o escritores exploraban en los ochenta este soporte para generar publicaciones de bajo costo, aprovechando lagunas en los marcos legales, y compensando en lo posible la precariedad técnica con grandes esfuerzos de creatividad y sentido de la militancia. Este nuevo modelo comunicacional comenzó a base de iniciativas de autogestión y comunicación de guerrilla, producción artesanal con fotocopias y corchetes, bajo la necesidad de elaborar un entorno comunicativo necesario en la nueva escena que venía generándose y permanecía, al igual que las manifestaciones y creaciones generadas por todos estos colectivos, casi invisible al entorno mediático generalista y a la fiscalización pública de los contenidos.

Estas páginas fotocopiadas y corcheteadas servirían como mecanismo de gran autonomía para la expresión del discurso de las artes, el descontento, la apatía y la crítica de los jóvenes alternativos a mediados de los ochenta, militantes, a su vez, o simpatizantes de las escenas que les servían como foco de información. Por otra parte, el carácter subterráneo de la gran mayoría de estas revistas proviene también de su postura contracultural, pues no tenían conexión partidista, y, pese a compartir espacios de expresión en Garage Matucana o la Caja Negra, generalmente no estaban bajo el amparo de ningún signo político definido, de forma que sus redes de supervivencia a menudo resultaban demasiado frágiles. Al mismo tiempo, el eje confrontacional y contracultural que emanan revistas

como *Beso Negro* o *Matucana* se asemejan a las temáticas y lugares propios de la filosofía *underground*, al igual que su relación con el cómic, la música o las drogas. Gran parte de estas publicaciones tenían una actitud gráfica y estética muy provocadora, quedando como testimonios muy representativos de un tiempo y de un lugar que ya no se repetirían.

## 7. CHILE-ESPAÑA. CONEXIÓN POLÍTICA Y CULTURAL

Respecto a relaciones de influencia, experiencias directas o hechos determinantes entre ambos países, entendemos que, más que de uno sobre otro, la influencia de la cultura alternativa y la cultura de los ochenta viene desde el exterior, siendo ambos países “bombardeados con el repertorio cultural de la globalización” (Fernández García 242), conciencia de consumo y comunicación de masas procedentes del modelo cultural estadounidense. Entendemos que esta ‘colonización’, debidamente filtrada por las circunstancias del momento concreto de cada país, ha resultado determinante a la hora de crear y desarrollar los modelos culturales e imaginario propios en los años ochenta.

Igualmente, destacamos como ejemplos más claros de esta conexión hispano-chilena casos como el de Jordi Lloret, gerente y promotor del Garage Internacional Matucana 19, de ascendencia catalana, quien había conocido de primera mano Barcelona y ambientes culturales de la transición española; Los españoles Pedro Bueno y Antonio Arroyo, responsables de la revista Trauko, quienes importarían el tono iconoclasta y sórdido de los fanzines y prensa marginal de la época; o los componentes de la banda pop Nadie, liderada por los hermanos Arbulú, españoles, cuyo padre residía en Chile como ejecutivo en una multinacional. Estos últimos venían de conocer de cerca la Movida Madrileña y emprendieron con esa motivación su proyecto musical, que comenzarían versionando a Alaska y Los Pegamoides. Con su pop comercial llegarían a ser una de las pocas bandas pop modernas que lograran actuar en el Festival de Viña del Mar en 1988.

Aparte, son contadas las conexiones directas desde España a Chile, artistas o movimientos pop o *new wave* españoles que hayan obtenido éxito en Chile en los ochenta, o eventos culturales abiertos al mundo alternativo donde ambos países hayan compartido presencia, ciñéndose este apartado a bandas del segmento pop más comercial, como Miguel Bosé, que actuó en el Festival de Viña del Mar en 1981 y 1982, o Mecano y Hombres G, que comenzarían a visitar Chile asiduamente desde 1985 y 1987, respectivamente. Desde el mundo hispanohablante, sería mucho más influyente en esta cultura alternativa chilena el rock argentino de Soda Stereo, Luis Alberto Spinetta o Charly García que los sonidos de la movida.

Respecto a la conexión internacional, es común y directa en muchas de las principales figuras de la escena alternativa santiaguina, como promotores de la sala *El Trolley*, Pablo Lavín y Ramón Griffero, regresados con sus familias del exilio desde Gran Bretaña y Bélgica respectivamente, y figuras germinales del movimiento, o los viajes a Londres y Nueva York de Carlos Fonseca, gerente de la tienda Fusión, al que siguieron otros dueños de tiendas de discos y *disck-jockeys* reconocidos para comprar discos y conocer las principales novedades de la vanguardia artística. Son muy numerosos los ejemplos de artistas, dramaturgos, fotógrafos, pintores, músicos o activistas de la cultura que venían de familias que pasaron por periodos de exilio en el extranjero.

Acerca de la influencia chilena hacia el exterior, cabe mencionar que en 1981 nacerá en París una banda *punk* chilena desde el exilio, Corazón Rebelde, donde los hermanos Cacho, Luis Emilio y Rodrigo Vásquez editarán varias referencias en Europa durante los años ochenta. Otro músico chileno, Álvaro Peña-Rojas, apodado “el primer *punk* chileno”, formaría también parte como exiliado en Londres a finales de los setenta, de bandas pioneras de la Primera Ola *Punk* y el *pub rock*, corrientes germinales de la New Wave, *The 101'ers*. Liderada por el británico Joe Strummer, más tarde conocido mundialmente al frente de la banda *The Clash*, *The 101'ers* quedarían también conectados a la *new wave* española y la movida, viajando a Granada y Madrid y coincidiendo con la agitación de la movida, donde Joe Strummer se integraría como asiduo participante en eventos y colaborador de músicos españoles.

A principio de los años ochenta, España pasaría a convertirse en destino de exilio algo más mayoritario, y se consolidaría una numerosa y activa colonia de exiliados, que propició la intensificación del intercambio cultural bidireccional, y la apertura de canales aún más directos para el intercambio de ideas y el enriquecimiento cultural mutuo. Desde Madrid, principalmente, comenzaba una etapa de intensa actividad cultural y reivindicativa de los exiliados chilenos y su espacio de influencia, así como una mayor conexión con los sectores opositores que operaban tanto dentro como fuera de Chile. Hasta allí se trasladaron publicaciones como *Lar* y *Literatura chilena. Creación y Crítica*, y se fueron creando nuevos centros de reunión y debate, adhiriéndose numerosos chilenos al movimiento que se vino en llamar ‘Movida sudaca’ (Urabá 2), junto a comunidades de exiliados de otros países, principalmente Argentina y Uruguay.

Desde finales de los años setenta se venía hablando de esta ‘movida’ o cultura ‘sudaca’ surgida desde las comunidades formadas por la gran cantidad de exiliados políticos procedentes tanto de Chile como de Argentina y Uruguay. Con mucha frecuencia se programaban eventos, conferencias, exposiciones o conciertos, que congregaban a audiencias cada vez más numerosas, y promovieron

música, cultura, poesía o gastronomía chilena, a la vez que sirvieron de canal reivindicativo y de denuncia social. En 1980 Los Jaivas, exiliados en París por aquel entonces, llevan a cabo su primera gran gira española, recorriendo distintos puntos de la Península Ibérica y Baleares. Carlos de Urabá recuerda en el artículo “Chile: el diablo anda suelto” su experiencia con la colonia chilena en el pintoresco barrio madrileño de Malasaña, centro neurálgico de la Movida Madrileña, donde residía el cantautor León Canales, y cuya casa se convirtió en centro de reunión y tertulia, así como refugio temporal para recién llegados. Esta corriente llegó a convertirse en una alternativa de ocio no solo para latinoamericanos, sino para todo tipo de público, con inquietudes más serias y comprometidas socialmente que las que promovía la omnipresente movida madrileña.

“En ese entonces el folklore suramericano estaba de moda, la “movida sudaca”, en contraposición a la movida madrileña, también vivió su época dorada. En el centro de Madrid era muy fácil encontrar grupos de música andina que acompañados de sikus, charangos y kenas, bombos y guitarras improvisaban sus conciertos en plena vía pública. En aquel piso del barrio de Malasaña conocí a la crema y nata de la intelectualidad chilena: los pintores José de Rokha y Patricia Tagle, a los poetas Sergio Macías y Spotorno, a los fotógrafos Teodoro Elsaca y Ricardo Pereira, al anarquista Alexis de Talca, al doctor Carlos Huertas, a la profesora Angélica Saldaña y la escritora Gabriela Zaldivar. En esas reuniones no faltaban las guitarreadas y los bailongos donde enfervorizados cantábamos el pueblo unido que jamás será vencido o tío caimán menea la colita. Ya bien curados con vino, cerveza o pisco nos agarraba la nostalgia y alzábamos las copas para brindar por una supuesta revolución triunfante que sólo existía en nuestra imaginación. Al final casi siempre la farrá terminaba con la llegada de la policía municipal, ya que los vecinos nos denunciaban por armar tanto alboroto”(Urabá 2001).

En la esfera política y social, España siempre proyectó al exterior su proceso de transición como modelo de experiencia exitosa a seguir por los regímenes latinoamericanos que habrían de emprender procesos de democratización en los siguientes años. Se trataba de un modelo basado en el consenso social y en la necesidad de una ruptura pactada y conducida a través de los mecanismos legales preexistentes, siendo este punto el más complicado de aceptar por los grupos opositores chilenos de cara a tratar de adoptar un modelo similar al español.

Paralelamente a la transición se iría afirmando cada vez más la adhesión española a las presiones internacionales en contra del régimen de Pinochet, apoyo a los grupos opositores y a las reivindicaciones a favor de un proceso democratizador, sobre todo tras entrar en la CEE. Pese a la facilidad del idioma común, España no había sido en un principio destino mayoritario para el exilio chileno, tanto por encontrarse en un periodo de inestabilidad económica y política como por coincidir el principio de la dictadura chilena con Franco aún en el poder. Sin embargo, a medida que el proceso democratizador fue fructificando, y aún más desde la entrada del Partido Socialista en el Gobierno, pasa a ser un nuevo destino preferente para los exiliados chilenos que entonces estaban por el norte de Europa, formándose durante los años ochenta una colonia chilena muy activa e influyente, a la vez que un puente cultural. España también comienza a difundir de manera decidida este ‘milagro democrático’ y durante toda la década de los ochenta tienen lugar encuentros internacionales, en diferentes puntos de Latinoamérica, incluyendo Chile, en los que España se promociona como modelo a seguir en la gestión de un proceso democratizador, y de adhesión al marco internacional como sociedad moderna.

Encarnación Lemus (2001 132-134)<sup>12</sup> estudió algunos de estos encuentros llevados a cabo en Chile, como el ‘Seminario sobre la Transición Española’ organizado en junio de 1983 por el Instituto Hispano-chileno de Cultura; el Ciclo de Conferencias ‘España Hoy: su realidad cultural, social y política’, con las intervenciones de políticos, académicos y artistas españoles, en enero de 1984’ o las charlas de Ludolfo Paramio en el Instituto Hispánico Cultural ‘Desafíos del proceso democrático español’, donde abordaba abiertamente la opción del modelo español como una salida pactada de potencial éxito. Para las jornadas ‘Consenso y transición: la experiencia de España’, organizadas por la Fundación Eduardo Frei Montalva en 1986, se organizaron encuentros y mesas de debate entre políticos chilenos y españoles, incluyendo al expresidente del Gobierno español Adolfo Suárez, principal responsable del proceso de transición.

## 8. CONCLUSIONES

Por sus características históricas, sociales, culturales y geopolíticas, Chile y España se enmarcarían en las dinámicas de la modernización y globalización cultural desfasada (Fernández García 252), entendiendo como modernización y globalización cultural la adscripción de ambos países a corrientes estéticas y de

---

12 (Citado en Ruiz Godoy 16)

pensamiento mayoritarias a nivel global, a los principales movimientos artísticos e imaginarios predominantes durante la segunda mitad del siglo XX. Ambos países atraviesan en este periodo procesos de inestabilidad política, no coincidentes en el tiempo, pero sí comparables. Estas fases incluyen: golpe de estado, dictadura militar, merma de las libertades, violación de los derechos humanos, aislamiento del exterior, adscripción al bloque occidental capitalista bajo influencia estadounidense, transición a la democracia y renovación de las estructuras o reintegración al marco internacional global como una democracia moderna. Ambas sociedades están siendo influenciadas por un modelo cultural global, que en Chile se desarrollará de una manera más subterránea al principio, para ir adquiriendo notoriedad conforme se acerque el final de la dictadura, y en España coincidirá con una tendencia a la apertura al exterior y a la demolición de los modos y usos heredados del sistema anterior.

Con respecto a culturas alternativas, fenómenos contraculturales y tendencias vanguardistas, entendemos que, en la mayoría de las ocasiones, funcionan como punta de lanza y mecanismo de renovación hacia la construcción de nuevos modelos, cuyo recorrido extiende modos y usos comunes, más que contenidos concretos. Las concepciones y mentalidades respecto de la manifestación artística o creativa evidentemente se han visto afectadas por este condicionante histórico y sociopolítico y su significación en cada uno de los objetos de este estudio, a la hora de asumir como propio el imaginario común de las sociedades occidentales modernas, desde una posición periférica.

La publicidad y los medios de comunicación serán los encargados de difundir esta nueva ‘alfabetización’ cultural que ayude a interpretar las formas, contenidos y lenguajes avanzados, en un espacio periférico como es España en los años setenta, o Chile en los años ochenta. En esto influye el acceso a las nuevas tendencias estéticas y culturales del ocio, coartadas por un sistema de pretendida autarquía cultural, que restringe el acceso a la información del exterior exclusivamente a las personas que tienen posibilidad y medios para viajar o comprar discos de importación, o tiempo libre e interés y conocimiento suficiente para enrolarse en militancias, a través de las que entran en redes de distribución de contenidos o saberes.

A finales de los años setenta, España se antoja como el entorno más favorable para que nuevas corrientes estéticas y avances lleguen desde el exterior, de la mano de la inclusión de lleno de España en políticas internacionales, el camino a la membresía de la OTAN y la CEE. De cara al exterior, tanto el modelo español de transición a la democracia como los fenómenos de la Movida se convierten en etiquetas legitimadoras y en argumentos de venta de la Marca España, en su carrera por proyectar al exterior esta nueva modernidad y su ‘milagro democrático’.

En Chile, esta materialización germina desde la agrupación de hechos aislados, casuales o clandestinos, que se van conformando en una escena contracultural con mucha mayor entidad. Esta, a su vez, aglutina diversas disciplinas y una visión innovadora y cosmopolita, se conecta con el exterior, a la vez que va sofisticando su posición crítica y reivindicativa, contribuyendo a la propagación de una nueva conciencia más optimista, y constituyéndose en un importante complemento intelectual de los distintos movimientos que se encuentran luchando contra la dictadura militar durante ese periodo.

Más que influencias o conexiones directas entre los nuevos modelos de escena cultural alternativa y *new wave* chilena y española, podemos decir que ambas responden a un proceso común, siendo influidas por una serie de movimientos de ámbito global, con retraso y algo de distorsión respecto a otros ámbitos internacionales, partiendo por el segmento de la música, y extendiéndose más tarde a las demás disciplinas artísticas, con una serie de puntos en común entre los distintos nuevos géneros o estilos, tanto en formas como en contenidos y canales. Surgen también entornos productivos y redes de comunicación que conforman una nueva cultura de la militancia y la colaboración y un compromiso con la vanguardia y la modernidad, como coraza de una reivindicación ideológica a favor de la libertad y la democracia. El tránsito va desde el ámbito más alternativo y marginal hacia un status de mayor relevancia, reconocimiento y éxito comercial generalizado, que en el caso de Chile llegará paralelo al proceso de transición.

Madrid, a principios de los años ochenta, alcanza un status de ciudad moderna avanzada, que recibe incluso la bendición de Andy Warhol, quien viaja a la capital de España para presentar una exposición. Por otro lado, la escena alternativa chilena, desde 1986, alcanza ya cierta notoriedad que le permite también proyectarse al exterior como ejemplo internacional de militancia cultural, por ser capaces de crear su escena a imagen de Nueva York y Londres en Santiago, pese al régimen de dictadura y el toque de queda. Hasta allá se desplaza Christopher Reeve para transmitir al colectivo de actores chileno el apoyo de la industria de Hollywood al grupo de 70 actores amenazados de muerte.

Uno de los grandes aportes de estos movimientos a espacios periféricos como España y Chile será extender en las conciencias la idea de que un cambio es posible, y de que hay un mundo ahí fuera lleno de oportunidades, ofreciendo una nueva visión cultural, realizada desde lo local, rescatando una identidad propia, y abierta a la experimentación. Bajo la concepción de *Poder Freak* (Gonzalo 65), ante contextos sociopolíticos anómalos como los referidos, la adhesión a esta conciencia abierta y contracultural encierra en su esencia una semilla ideológica, incluso si nos referimos a *happenings* simbólicos, o canciones sencillas del aparentemente inocuo pop comercial; estas expresiones suponen en sí mismas un

acto de llamada a la liberación. Son señales que avisan que existen otros tipos de cultura y otros puntos de vista. Sumergirse en ellos, comulgar con sus valores o no, ya queda a elección de cada uno, pero, tal como venimos planteando, la sola existencia de un mecanismo alternativo proyecta un cuestionamiento acerca del planteamiento de pensamiento único.

Como contrapunto al argumento recurrente de que la movida, la *new wave* o estas culturas *under* aparecen como movimientos menores, por su frivolidad y carencia de carga ideológica respecto de modelos anteriores, conviene aclarar que el sentido de estas afirmaciones, sin estar del todo errado, refiere más bien a la ideología en el sentido que transmita o posicione el mensaje o las intenciones en un plano político o partidario. Precisamente su valor transformador deriva de su intención de provocar, subvertir estereotipos y convenciones anquilosadas en una sociedad atascada en el pasado. La irrupción de estos movimientos en las sociedades de los años ochenta trajo consigo un notable avance en cuestiones de género y libertad sexual, así como la visibilización y normalización de temas hasta entonces silenciados (Gómez Pino 43). Queda bastante claro que el nuevo imaginario contiene rasgos y tics que denotan la defensa de una concepción de la realidad bastante avanzada en el plano social, así como un modelo de convivencia propio, alejado de prejuicios, con gran interés por la cultura, la integración de minorías, avances en cuestión de género, etc.

El “Elogio a la heterodoxia” (Savater y Villena 72) defiende que “los herejes son necesarios, y la heterodoxia el punto de partida de nuevas ortodoxias”. La experimentación de las vanguardias artísticas de los años ochenta, eufórica, optimista y excesiva, terminaría extendiendo esta nueva forma de comunicar y entender el arte y la cultura a muchas otras áreas de la vida, e instituyendo un nuevo imaginario, además de toda una serie de códigos y formas de socialización más flexibles y abiertos que los que puedan serles característicos a momentos históricos o concepciones anteriores.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguayo, Emiliano. *Las Voces de los 80*. Ril Editores, 2014.
- Aguayo, Loreto. “No hay Futuro: la Importancia del punk como Objeto de Estudio y la Llegada y Construcción del punk en Chile (1981-1988)”. *Revista Virtual Historia y Patrimonio*, no. 2, 2006, pp. 1-11.
- Agustín, José. *La Contracultura en México*. Ed. Porrúa, 1996.
- Benítez, Luciano, Yanko González y Daniela Senn. “Punkis y New Waves En Dictadura: Rearticulación y Resistencia De Las Culturas Juveniles En Chile (1979-1984)”. *Revista Latinoamericana En Ciencias So-*

- ciales, vol. 14, no. 1, 2016, pp. 191-203. Redalyc, [www.redalyc.org/pdf/773/77344439012.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/773/77344439012.pdf).
- Cabrera, José Luis y Lutz Petry. *Málaga y la nueva Ola. Música y vida nocturna, 1979-1985*. Alfama, 2010.
- Contardo, Óscar y Macarena García. *La era ochentera tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Ediciones B, 2005.
- Fernández García, Daniel. *Nueva prosa en Chile y la España contemporánea: comparaciones culturales en las nuevas narrativas*, Tesis Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.
- Fouce Rodríguez, Héctor. *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1995.
- Fouce Rodríguez, Héctor. “De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la Transición Española”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, no. 13, 2009, pp. 143-153. Jstor, [www.jstor.org/stable/20641954](http://www.jstor.org/stable/20641954).
- Gallero, Jose Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Ardora, 1991.
- García Naharro, Fernando. “Cultura, subcultura, contracultura: «Movida» y cambio social (1975-1985)”, *III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, coordinadores Carlos Navajas y Diego Iturriaga, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301-310.
- Gomez Pino, Gaia. *Canción, Performance y estereotipos de género en la “Movida”*, Tesis. Universidad de Valladolid, 2015.
- González Martínez, Carmen y Encarna Nicolás Marín. “Procesos de Construcción de la Democracia en España y Chile”. *Ayer*, no. 79, 2010, pp. 13-200.
- González, Yanko. *Que los viejos se vayan a sus casas. Juventud y Vanguardias en Chile y América Latina. Movimientos Juveniles. De la Globalización a la Antiglobalización*. Ariel, 2002.
- González, Yanko y Carles Feixa. *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, Rockanroleros y Revolucionarios*. Cuarto Propio, 2014.
- Gonzalo, Jaime. *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 1, Libros Crudos, 2011.
- Jenkins, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Editorial Paidós, 2011.
- Jenkins, Henry. *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Editorial Paidós, 2009.
- Lechado, Jose Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Algaba, 2005.

- Lemus López, Encarnación. “La imagen de la transición española en Chile”. *Historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986)*, vol. II, directores Javier Tussell y Álvaro Soto, Uned-Uam, 1995.
- Muñoz Soro, Javier, ed. “Los Intelectuales En La Transición”. *Ayer*, no. 81, 2011, pp. 17-171.
- Muñoz Tamayo, Víctor. “Movimiento social juvenil y eje cultural. Dos contextos de reconstrucción organizativa (1976-1982 / 1989-2002)”. *Última Década*, no. 17, 2002, pp. 41-64.
- Muñoz Tamayo, Víctor “Juventud y Política en Chile. Hacia un Enfoque Generacional”. *Última Década*, no. 35, 2011, pp. 113-141.
- Olguín, Raúl. *Ciudad y tribus urbanas. El caso de Santiago de Chile (1980-2006)*, Tesis. Universidad Central, Santiago de Chile, 2007.
- Sánchez Carvajal, Carolina. *Revistas contraculturales en Chile: De la resistencia a la transición (1983-1991)*, Tesis. Universidad Academia del Humanismo Cristiano. Santiago de Chile, 2013.
- Savater, Fernando y Luis Antonio de Villena. *Heterodoxias y Contracultura*. Montesinos, 1989.
- Soto Vidal, Miguel Ángel. Repositorio sobre el Colectivo de Arte contemporáneo Chileno 80's o una muy buena excusa para hablar del “under”. “Las yeguas del apocalipsis” y su fractura historiada chilensisperformística de transvanguardia, 2011, <https://es.calameo.com/books/0002321146fb72cbf7543>.
- Urabá, Carlos. *Chile: el diablo anda suelto*, 2001, <https://www.lahaine.org/chile-el-diablo-anda-suelto>.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973 1993)*. Siglo XXI, 2001.
- VV. AA. *Pinochet Boys. Chile 1984-1987*. Midia, 2008.