

RADICALIDAD, VANGUARDIA Y TESTIMONIO. LA PRODUCCIÓN DE SINIESTRO TOTAL EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA*

RADICALISM, AVANT-GARDE AND TESTIMONY.
SINIESTRO TOTAL'S ARTISTIC PRODUCTION IN THE 80'S

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA
Universidad de Huelva
margarita.garcia@dfesp.uhu.es

Recibido: 29.09.2021
Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: Este trabajo se aproxima a la primera etapa de la trayectoria del grupo musical Siniestro Total, desarrollada básicamente en los años ochenta, con el objetivo de explorar su inspiración directa en la vanguardia más radical, que genera un impulso creativo transgresor y mordaz mediante el que el contexto social, político y cultural de la época es sometido a un tratamiento intensamente corrosivo. La primera sección analiza el manejo de procedimientos y actitudes dadaístas, asociados al punk, por parte del grupo, y la segunda estudia la labor testimonial y crítica que su cancionero ejerce a la hora de componer un muestrario de la sociedad contemporánea, así como las complejas y sutiles negociaciones entre la escala internacional, la estatal y la nacional-local que muestran algunos de sus temas.

PALABRAS CLAVE: Siniestro Total, años ochenta, vanguardia, crítica, testimonio

ABSTRACT: This article approaches the first phase of Siniestro Total's trajectory, which was developed mainly during the 1980's. The musical group inspiration in radical Avantgarde spirit and techniques finds a transgressive and mordacious creative take that enables an intensely corrosive dealing with the social, political

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

and economic context of that epoch. The first section analyses their use of Dadaist methods and stances, closely related to punk, and the second part studies the task of criticism and testimony carried out by their songs, which come to conform a complete sample of contemporary society, as well as the complex and subtle negotiations between the international, the state, and the national-local scales showed in some of their songs.

KEYWORDS: Siniestro Total, 80s, Avantgarde, Criticism, Testimony



Este trabajo es una aproximación a la primera etapa de la trayectoria del grupo musical Siniestro Total con el objetivo de explorar cómo las creaciones del conjunto, que han pasado a formar parte de nuestra cultura popular, pueden explicarse a partir de su inspiración directa en la vanguardia más radical, que genera un impulso creativo transgresor y mordaz mediante el que el contexto social, político y cultural de los ochenta es sometido a un tratamiento intensamente corrosivo.

Para ello se partirá de un posicionamiento teórico y metodológico que se antoja imprescindible para abordar este fenómeno desde una perspectiva comparatista. Me refiero al que vienen desarrollando los denominados Popular Music Studies, que han ensanchado el textualismo propio de la filología tradicional para, amparándose en las teorías sistémicas y culturales, poner el énfasis en un proceso de comunicación complejo en el que determinadas obras o trayectorias artísticas profundamente híbridas (como las de los grupos musicales) solo pueden entenderse como resultado de un intenso diálogo entre formas de cultura diversas, entre las cuales lo verbal ocupa un lugar destacado pero no exclusivo. Con el precedente que supuso el volumen *Crónica sentimental de España* (1970), de Vázquez Montalbán, este campo de trabajo encontraba lúcidas y sugestivas proyecciones en el área peninsular en el monográfico del *Journal of Spanish Cultural Studies* coordinado por Silvia Bermúdez y Jorge Pérez en 2009 y se unía así a reflexiones sobre los productos de la música popular y de masas que han venido realizando críticos como Antonio Méndez Rubio (1997, 2013, 2016) o incluso, desde una perspectiva literalmente situada, artistas como Santiago Auserón (1996).

Así, el análisis de textos que se llevará a cabo a continuación se combina con la atención a ritmos, a imágenes y a discursos que sobrepasan el hecho literario, generando redes intermediales que van más allá de los frecuentes guiños a la poesía canonizada propios de las pretensiones legitimadoras de cierta canción de autor (un ejemplo elocuente lo constituyen las citas de poetas como Neruda, Bécquer o Vallejo en las canciones de Joaquín Sabina) para tratar de entenderlos como artefactos intensamente atravesados por inquietudes y conflic-

tos a los que podemos aproximarnos desde las herramientas del pensamiento teórico y crítico contemporáneo.

Desde esta perspectiva podemos encarar el análisis de la producción de Siniestro Total durante su primera etapa, la desarrollada en los ochenta, en la que nos centraremos, y que comprende sobre todo los siguientes álbumes: *¿Cuándo se come aquí?* (1982), *Siniestro Total II: El Regreso* (1983), *Menos mal que nos queda Portugal* (1984), *Bailaré sobre tu tumba* (1985), *De hoy no pasa* (1987), *Me gusta cómo andas* (1988) y *En beneficio de todos* (1990).¹ Todos estos trabajos están caracterizados por la actitud profundamente irreverente y desenfadada que impregna los distintos estratos de significación activados por sus creaciones: desde la voz irónica y cáustica de Germán Coppini hasta la agresividad desafinada de los cantantes Miguel Costas y Julián Hernández; desde el despliegue de ritmos punk hasta las puestas en escena de sus directos y el cuidado diseño de sus portadas de discos. Incluyendo, por supuesto, sus letras. En este sentido, parece útil partir de la noción de *postura*, propuesta por Jerome Meizoz, para, superando la división entre aproximaciones internas y externas al texto, acercarnos a lo que él define como “la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas literarias públicas”, prestando atención a “una ‘escenografía autorial’ de conjunto” y a la conformación de una “imagen colectiva” (2014: 86). Aunque la noción de Meizoz está propuesta para la esfera literaria, y se encuentra muy vinculada a lo que califica como un “proceso interactivo” por el cual la postura es fruto de la construcción de autores, mediadores y públicos (2014: 86), no parece difícil adaptarla a la esfera de la producción musical grupal, en la que la producción de sentido emana de múltiples niveles de articulación, tanto musicales como visuales e incluso conductuales, cuyo efecto se ve exponencialmente multiplicado debido a la importante presencia mediática que muchos de estos conjuntos alcanzan. Si aceptamos este trasvase teórico, podríamos definir la *postura* de Siniestro Total en la década de los ochenta como un intento sostenido por ejecutar un indudable y rotundo *épater le bourgeois*: mediante la puesta en cuestión de formas y contenidos, el grupo pone en marcha una serie de prácticas que revelan distintas deudas con la tradición literaria y, en general, artística más radical de la modernidad, la de la vanguardia. No hay que olvidar que la década de los 70 había vivido un importante resurgimiento de sus postulados a través de neovanguardias que, como ha explicado Hal Foster, no hacían sino mostrar la eficacia diferida de los planteamientos revolucionarios de sus primeras encarnaciones a principios de siglo (2001: 27).² El panorama español

¹ Durante el periodo que hemos acotado, la composición del grupo fue cambiando. En la formación original, que grabó *¿Cuándo se come aquí?*, estaban Germán Coppini, voz del conjunto; Miguel Costas, responsable de la guitarra eléctrica; Alberto Torrado, a cargo del bajo; y Julián Hernández como batería. La baja de Coppini obligó a que Costas asumiera la voz entre 1983 y 1985, años en los que vieron la luz *Siniestro Total II: El Regreso* y *Menos mal que nos queda Portugal*. Javier Soto se unió en 1985 como guitarrista, y entre este año y 1987 Costas, Torrado y Hernández actuarían como vocalistas en los discos *Bailaré sobre tu tumba* y *De hoy no pasa*. Con la baja de Torrado, el grupo pasa de nuevo a estar integrado por tres personas, esta vez Costas, Hernández y Soto, que lanzarían *Me gusta cómo andas*, en 1988.

² Los años sesenta y setenta veían un resurgir llamativo de movimientos de vanguardia, que tienen

también se había visto agitado por reverberaciones similares, como han estudiado, desde distintas posiciones, Pilar Parcerisas (2007), Antonio Orihuela (2007) o Antonio Méndez Rubio (2004, 2008).

En este sentido, el sistema literario y cultural gallego vivió también la eclosión de apuestas vanguardistas que desafiaban la sacralización de los mitos identitarios y ejercían una corrosiva sátira del *statu quo* social, político, económico y cultural de una comunidad en transición, como ha estudiado Burghard Baltrusch (2011). Baltrusch explica que el elemento catalizador de estas prácticas fue el grupo vigués Rompente, que, capitaneado por Antón Reixa, actuó de revulsivo cultural con un repertorio de producciones que iban desde la composición poética y la performance hasta los conciertos del grupo Os Resentidos, que lideraría a partir de 1982 (2011:237). Los vínculos de Siniestro Total con este colectivo, primero llamado Grupo de Resistencia Poética (1975-1977) y después rebautizado como Grupo de Comunicación Poética, son estrechos: además de ser Reixa uno de los primeros valedores de la banda de Hernández, las colaboraciones entre integrantes de uno y otro grupo, e incluso el *traspaso* constante de miembros de Os Resentidos a Siniestro Total y viceversa, dan fe de una serie de intereses y principios compartidos que sirven para iluminar muchas de las prácticas de los segundos.³ Una muestra de esto es que el volumen *Volve Rompente. Que hostia din os rumorosos?*, con el que el colectivo retoma su actividad en 2021, está presidido por un prólogo de Hernández, que participa asimismo en las actividades de presentación del proyecto en la primavera y verano de 2021.

Visto desde hoy, el cancionero de Siniestro Total compone así un inestimable documento de la sociedad de los primeros años de la democracia, con sus acciones, omisiones y adicciones, y conforma un testimonio en tiempo real que, sin concesiones a la melancolía ni al edulcorante, pone en entredicho algunos tópicos de reciente fortuna sobre la época como puede ser el de la movida como

manifestaciones tan diversas que resultaría imposible enumerarlas aquí. Un panorama sintético de la época aparece en el clásico libro de Calinescu *Cinco caras de la modernidad*, en el que identifica, en la zona europea, una vanguardia intelectualizada formada por el *Gruppo 63* (Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nani Balestrini), los novelistas del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget), el grupo parisino *Tel Quel* (Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers) y, en el área anglosajona, una tendencia más espontánea y anarquista común a movimientos como el beat, el pop o los experimentalismos en música del tipo de los de Cage (2003:149). La reverberación vanguardista provocaría un intenso debate sobre su pertinencia y efectividad. Autores como Enzensberger (1963), Peter Bürger (1997) y el propio Calinescu (2003) mostrarán sus reticencias ante ciertas contradicciones de esta reactivación vanguardista, mientras que otros teóricos como Foster, arriba mencionado, subrayan la potencialidad renovada de las prácticas de neovanguardia. En el territorio español, destaca el surgimiento de los experimentalismos, documentados por Antonio Orihuela en su exhaustivo *Archivo de poesía experimental: Cronología, 1964-2006* (2007), de los conceptualismos, tal y como ha estudiado Parcerisas (2007), así como de toda una corriente de contracultura que ha venido siendo estudiada por Labrador Méndez (2017). En el terreno de la poesía, resultan imprescindibles, desde el punto de vista teórico, los acercamientos realizados por Méndez Rubio en los ensayos contenidos en *Poesía 68*. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978 (2004) y *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)* (2008), y, desde el punto de vista documental, los efectuados por Muriel (2009) y por García-Gabalón y Valcárcel (1998).

³ Sobre todo Javier Soto y Alberto Torrado, que pertenecieron a Siniestro Total y a Os Resentidos en distintos momentos de sus trayectorias.

movimiento hedonista, complaciente y acrítico,⁴ o el del famoso pacto de olvido como denominador común de los productos culturales de la transición.

1. "NO SABES NADA DE DADAÍSMO". AZAR, PROCACIDAD E INTERVENCIÓN

En un tema del disco *El regreso II* (1983) titulado "Oye, nena, yo soy un artista", se desgrana una letra que puede ser tomada como una peculiar, paradójica y sintomática declaración de intenciones: "Oye nena, yo soy un artista,/ [...] / Mi padre trabaja en el gremio de hostelería/ y mi pintura no es ninguna porquería./ [...] / No sabes nada de impresionismo./ No sabes nada de dadaísmo./ No sabes nada de surrealismo./ Y a ti todo te da lo mismo".⁵ Más que tener como blanco esa "nena", esta chanza, envuelta en un ritmo y una voz punk, acaba por ser en realidad una burla tanto de la postura prototípica del artista moderno como, en cierta manera, de la necesidad del arte contemporáneo de explicarse a sí mismo ("mi pintura no es ninguna porquería") y de la supuesta superioridad de quienes dominan ese metadiscurso ("no sabes nada de impresionismo", "no sabes nada de dadaísmo", "no sabes nada de surrealismo"). A esta luz, el proyecto de Sinistro Total es, en gran medida, un ejercicio de vanguardia que no necesita para su decodificación ninguna explicación supletoria. Y si bien, como en la canción citada, se conjugan en él todos los ismos, es, probablemente, el espíritu dadaísta el que parece animar de modo especial los elepés que ven la luz en el periodo acotado. No hay que olvidar, en línea con lo ya apuntado, el relativo auge del neodadaísmo en los años 70 pero, sobre todo, los vínculos que la crítica ha venido trazando entre Dadá y el movimiento punk, al que a grandes rasgos puede adscribirse la primera etapa del grupo: ambos estarían hermanados por un afán intensamente iconoclasta que traspasa los límites de la transgresión llevando a la aniquilación nihilista. Así, el crítico Greil Marcus explica que:

Las relaciones entre los Sex Pistols, el dadá y la rimbombantemente denominada Internacional Situacionista, e incluso herejías olvidadas, no es algo que yo me invente. En los primeros días del Londres punk apenas se podía encontrar un artículo sobre el tema en el que no figurase la palabra "dadá": el punk era "como el dadá", afirmaba todo el mundo, aunque nadie decía por qué, para no hablar de lo que se suponía que eso significaba. (Marcus 1993: 27-28)

Como vemos en esta cita, Marcus relaciona también el movimiento situacionista con el punk,⁶ que acaba viendo como una reactivación de todos los

⁴ Para un examen de las principales interpretaciones actuales del fenómeno de la movida, puede verse la introducción al volumen colectivo *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*, a cargo de Nichols y Song (2013).

⁵ No parece haber ningún cancionero editado del grupo, por lo que las letras se citarán tomando como referencia las transcripciones realizadas en la página web oficial del grupo: www.sinistro.com. Además, se indicará el álbum al que pertenecen. Las citas de letras de otros grupos son transcripciones propias realizadas a partir de audiciones.

⁶ Como se sabe, el situacionismo fue un movimiento de neovanguardia surgido en los años sesenta y que, con apoyo teórico en el marxismo, buscaba provocar situaciones que logran un cambio

impulsos utópicos del mayo del 68, especialmente de aquellas prácticas que buscan la crisis del sentido fosilizado y su sustitución por otro basado en la inmediatez, lo inesperado y lo performativo (1993: 155).⁷ Como ya se ha dicho, la trayectoria de Siniestro Total durante los primeros ochenta es claramente identificable como punk, tanto por los ritmos frenéticos que acompañaban sus temas cortos e incisivos, como por el hecho de que su cancionero abunda en alusiones a este grupo urbano bien reconocibles. Así, la canción “Más vale ser punkie que maricón de playas”⁸ o las versiones –libres– de grupos como Ramones, Undertones y, por supuesto, Sex Pistols: el “God save the Queen” de estos últimos se actualiza en forma de un “Dios salve al conselleiro”, que homenajea también la versión “Dios salve al lehendakari” de Derribos Arias.⁹ El verso “No future”, repetido hasta la saciedad en la canción de los Pistols, resuena también en algunas canciones de Siniestro que llaman a la destrucción y a la desaparición, pero desde un ánimo más irónico y desenfadado, como el tema “Pueblos del mundo, extingúos”.¹⁰

Más allá de estas concomitancias, de por sí relevantes, el cancionero de Siniestro Total muestra numerosos procedimientos que participan del espíritu punk: en general se puede decir que comparte ese Do It Yourself que impulsó a miles de grupos a imitar a los Pistols, en la conciencia de que cualquiera podía crear ese sonido. Si Paul Westerberg, de los Replacements, diría que después de horas y horas ensayando escalas, “entonces llegaron los Sex Pistols y dijeron: ‘No necesitas saber nada. Simplemente toca’” (en Marcus 1993: 74),¹¹ algo simi-

del estado de cosas. Su principal representante fue Guy Debord.

⁷ En la medida en que la huella punk está muy presente en los inicios del grupo gallego, es conveniente recordar que el propio Méndez Rubio, a partir del estudio de Reynolds (2005), explica que en sus inicios británicos el fenómeno punk fue más “un detonante de nuevas prácticas experimentales, precarias, inconcebibles, que deberían asociarse al espíritu antiartístico de las neovanguardias” que un estilo musical al uso (Méndez Rubio 2021: 192).

⁸ El tema, que pertenece al segundo álbum del conjunto (*Siniestro Total II: El Regreso*), contiene toda una declaración en contra de la canción melódica, de temas sentimentales y sonido amable: “Y yo con mi chica puercoespín, / viajo siempre en limousine / no me gusta el pipermint / ni el perfume patchouli / ¿Sabías que a Bryan Ferry le huele el aliento? / Más vale ser punkie que maricón de playas”.

⁹ De hecho, aunque la referencia última es evidentemente la canción de los Pistols, incluida en el mítico álbum *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977), la letra de Siniestro está más próxima a la del tema del grupo vasco, incluido en el álbum *Branquias bajo el agua* (1982). Su “Dios salve al Lehendakari / que no es un rastafari / Él es un txistulari jowwoh!” se transforma en “Dios salve al conselleiro / él no es un botafumeiro / es solo un rianxeiro”. Un brillante análisis de la potencialidad subversiva de la peculiar “destrucción de la forma” que Derribos Arias opera en sus creaciones puede encontrarse en Méndez Rubio (2013: 31).

¹⁰ El estribillo de este tema, incluido en *Me gusta cómo andas* (1988), ha alcanzado gran popularidad: “Pueblos del mundo, extingúos / Dejad que continúe la evolución / Esterilizad a vuestros hijos / Juntos de la mano hacia la extinción”.

¹¹ Es revelador reproducir el relato completo de Westerberg, recogido por Marcus: “Los Sex Pistols me hicieron sentir como si los conociera, daban la impresión de que no estaban por encima de ti. Era obvio que no sabían lo que estaban haciendo y que tampoco les importaba. Hace años yo era mucho mejor guitarrista. Me sentaba y aprendía todas las escalas, una por una. Me aprendía todos los solos tocados con slide de *At Fillmore East* de los Allman Brothers. Ponia el disco a dieciséis revoluciones para de esa forma poder copiar los solos. Pero entonces llegaron los Sex Pistols y

lar explica Julián Hernández acerca de lo que supuso el mítico concierto de los Ramones en Madrid:

Exacto, tocaron los Ramones en Vista Alegre, con Nacha Pop de teloneros, estuvo muy bien. Se vinieron Miguel, Soto y otro amigo, Barros, recuerdo que ya tenía en cinta el primero de los Ramones. Me lo había comprado en el Rastro, lo había llevado a Vigo y Miguel Costas se quedó fascinado con ellos, realmente no había que currar mucho para hacer eso, ni blues ni complicaciones: los Ramones, tres acordes y a tomar por culo. Aquel concierto significó la puesta de largo de la New Wave, de lo moderno, la transición era un rollo, no había una cultura popular juvenil, hasta el chiste de Máximo en *El País*, que era el periódico serio, era sobre los Ramones. (Hernández en Turrón y Babas 2002: 26)

No es difícil hallar en las palabras de Westerberg y de Hernández el principio dadaísta del azar y lo performativo con el que el punk busca desdeír el virtuosismo en la creación. El poema o la canción responden a una operación de azar sobre lo dado, a una intervención de lo aleatorio que trastoca el estado de cosas existente para que no vuelvan a ser nunca igual. Con raíz evidente en Mallarmé y su idea de que un golpe de dados nunca aboliría el azar, estos planteamientos tienen una inspiración evidente en el dadaísmo: el propio Tristan Tzara explicaba cómo componer un poema siguiendo las reglas de la más estricta arbitrariedad combinatoria, y en su "Para hacer un poema dadaísta" impelía a cortar las palabras de un periódico, a mezclarlas y a componer una nueva pieza según el orden casual en que se fueran cogiendo:

Coja un periódico.
Coja unas tijeras.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente.
El poema se parecerá a usted.
Y es un escritor infinitamente original de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo. (Tzara 2004: 50)¹²

Algunos temas de Siniestro Total parecen responder a este espíritu que fomenta el sinsentido y las asociaciones libres. La relevancia del azar y el empleo irónico de las normas sería una constante en la literatura experimental, y en especial en la denominada *escritura por consignas*, practicada entre otros por el grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) –liderado por Raymond Queneau,

dijeron: 'No necesitas saber nada. Simplemente toca'" (en Marcus 1993:74).

¹² El texto forma parte del "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", que Tzara leyó en París en 1920 y publicó después en el número 4 de la revista *La vie des lettres*. Este "Manifiesto" puede leerse en la traducción castellana realizada por Haltter (Tzara 2004: 41-59).

quien fuera dadaísta en su juventud– y hoy convertida en un lugar común en el fomento de la creatividad en los programas de educación literaria.

La escritura por consignas parte de la hipótesis de que la restricción fomenta la imaginación y proporciona un principio compositivo: consignas como las de evitar una determinada vocal, comenzar o acabar de una determinada manera o respetar una determinada extensión han sido y son empleadas en este tipo de propuestas como acicate o trampolín para la inventiva. Y son, también, una noción muy útil para acercarnos al proceso de composición de las letras de Siniestro Total, pues estas parecen responder a una única pero insistente consigna o lema: la rima en consonante, con un especial esfuerzo en conseguir rimas entre terminaciones inusitadas o no demasiado transitadas por la tradición. En un trabajo sobre rima y rap, Clara Martínez Cantón explica el desuso de la rima en consonante en la poesía moderna y contemporánea, que ha preferido explorar las posibilidades del versolibrismo (2010: 71-72). En realidad, esta rima ha venido siendo despreciada desde la época áurea: no en vano ya Jáuregui se refirió al “porrazo del consonante” (1973: 73) para aludir al exceso sonoro de esta versificación, propiciadora del ripio y de un burdo protagonismo fónico en detrimento de otros factores de sentido, y el Pinciano diría que “la consonancia es ornato” (1998: 312). Sin embargo, esta rima parece tener especial predicamento en la música popular: en otro trabajo sobre Krahe, Martínez Cantón se hacía eco de unas palabras del cantautor gaditano en las que este explicaba su opción por este tipo de rima como una auténtica consigna creativa: si tienes rima, explicaba Krahe, “ya tienes medio camino recorrido y eso ya selección muchísimo” (en Martínez Cantón 2013: s/p). Este parece ser el caso de Siniestro Total, que escoge terminaciones especialmente complicadas, con las que se establecen retos gracias a los que la canción va avanzando: la rima aparece ya no como efecto sino como causa, como auténtico motor de composición de unas canciones cuyo sentido –o más bien sinsentido– parece responder a la necesidad de cuadrar los finales. Exceptuando la rima en *-orce* de “¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos?”,¹³ que sí responde a una continuidad de sentido racional (“¿Es fiable el carbono catorce?/ ¿Es nuestro antepasado el hombre de Orce?”), la mayoría de las canciones son creaciones en las que, como en las corrientes surrealistas y dadaístas, la rima genera asociaciones de sentido inesperadas que redundan en una visión desautomatizada de lo real, que contribuyen a re-crear: así, “Aunque esté en el frenopático, te tiraré del ático”, “¿Qué tal, homosexual? (Pues hombre no me va mal)”, “Mario Mario Mario Mario encima del armario” o “No somos de Monforte”.¹⁴

En esta última, la rima en *-orte* es el único elemento de continuidad de una estructura sintáctica condicional en la que las cláusulas finales (“Esta canción no te importe, no somos de Monforte”) no hacen sino frustrar la promesa de

¹³ La canción se incluye en el álbum *Menos mal que nos queda Portugal* (1984).

¹⁴ “Aunque esté en el frenopático...” y “Mario...” pertenecen al álbum *¿Cuándo se come aquí?* (1982), “¿Qué tal, homosexual?” a *Bailaré sobre tu tumba* (1985) y “No somos de Monforte” a *Siniestro Total II. El Regreso* (1983).

sentido lanzada por la enumeración anterior, algo que el vuelco autorreferencial, que enfatiza la falta de relevancia del tema ("Esta canción no te importe"), viene a subrayar.¹⁵

Si el último mohicano te retira el saludo
 si se hunde el puente de Rande cuando tú estás pasando
 si aterriza el Columbia en el tejado de tu casa
 y descubres que la NASA roba tus discos de cumbias
 si eres Honoris Causa
 si tienes la menopausia
 si estas afligido pues tu pito se ha caído

Esta canción no te importe, no somos de Monforte.

Un ejemplo parcialmente similar es el tema "Ayatollah", que, aparte de la ocu-
 rrente rima que conforma su estribillo ("Ayatollah, no me toques la pirola"), des-
 pliega a lo largo de su texto un conjunto de rimas agudas en -án con las que
 remite a términos relacionados con el imaginario oriental, no solo cultural sino
 también geopolítico: Irán, Teherán, Imán, Corán, para hacerlos rimar con el ino-
 cuo "pan". A ellas se unen otras rimas en asonante alrededor de la vocal *a*: Irak,
 más, Sha, Alá, que también recrean ese mismo horizonte de referencia:

Puedes llevarme al Irán
 y presentarme al Imán
 pasearme por Teherán
 y mandarme al frente de Irak
 [...]
 Ayatollah, no me toques la pirola
 Ayatollah, no me toques la pirola
 Ayatollah, no me toques la pirola más...

Sabes que no soy el Sha
 pero en el nombre de Alá
 te lo pido una vez más
 no me toques la pirola jamás
 [...]

Sólo vine a comprar pan
 a mí todo me sale mal
 sólo vine a comprar pan
 y me enseñasteis el Corán

Estos temas permiten poner el foco en otro aspecto igualmente significa-
 tivo, como es la idea de que la suspensión del sentido es en realidad un escape

¹⁵ El procedimiento constructivo de la canción guarda semejanzas con los empleados por Reixa, integrante de Rompen-te, en algunos de sus textos. Como en ellos, como ha analizado Baltrusch, hay "analogías formais que só ás veces remiten a analogías semánticas", de modo que aparecen "múltiples alusións a realidades incompatibles" (1994: 92).

de lo que la tradición crítica psicoanalítica y deconstructiva denomina falocentrismo: es decir, de la fetichización de lo lingüístico como sede privilegiada de una razón que es siempre represora y que, además, está totalmente mediatizada por el dominio simbólico del falo.¹⁶ El cultivo del absurdo y lo inesperado a partir de la mera materialidad verbal es lo que constituye la cualidad auténticamente revolucionaria del lenguaje poético para una corriente de pensamiento, la lacaniana, que tiene una representante destacada en la Julia Kristeva postestructuralista, que desarrolla estas tesis en su ya clásico *La révolution du langage poétique* (1974). La potenciación de rimas, efectos fónicos y onomatopeyas son una forma de liberación de *jouissance* y goce que también tiene otra fuente en la proliferación de términos inocentemente procaces como *pilila*, *pirola* y otros sinónimos. Aparte de entroncar con cierta tradición quevedesca y barroca, la insistencia en denominaciones claramente infantiles para miembros genitales y procesos fisiológicos ha sido también estudiada por el psicoanálisis: el lenguaje propio de la denominada fase anal del desarrollo infantil (Freud 2019) es reconocible en temas como el ya citado “Ayatollah, no me toques la pirola”, pero también en otros como “Ponte en mi lugar”, en el que se pide “Nenita ponte en mi lugar/ mi pirolito no da más”, o “Los esqueletos no tienen pilila”, en la que un estudiante de medicina se pregunta atónito “si las momias tienen, ¿por qué los esqueletos no?”.¹⁷ Todos ellos, de distintas maneras, parecen remedar paródicamente el prurito de la modernidad literaria por recuperar la experiencia y el lenguaje prístinos de la niñez.¹⁸ Como se sabe, este es un empeño clave en la vanguardia, pero también en el romanticismo de un Wordsworth que busca el recuerdo del esplendor en la hierba (1855: 131) y, por supuesto, de un Baudelaire que –en un libro dedicado, precisamente, a la modernidad–¹⁹ definía el genio poético como la infancia recuperada a voluntad. Esta obsesión moderna por la preservación de lo infantil, tal y como ha estudiado Cabo (2001: 71), aparece aquí ejecutada de un modo que desmiente su idealización retrospectiva y, en buena medida, falaz.

Dentro de esta tradición del absurdo punk y dadaísta puede englobarse también el tema “Nihilismo”, que aprovecha los espacios de ambigüedad del lenguaje para explotar el doble sentido mediante juegos dilógicos de trasfondo

¹⁶ El término es acuñado por Derrida en su texto “Le facteur de la vérité” (1975) a partir de la noción de *falocentrismo* de Lacan.

¹⁷ Ambas canciones forman parte del álbum *¿Cuándo se come aquí?* (1982).

¹⁸ Sin duda, denominaciones como “pilila”, “pirolito” o “pirola” son también denominaciones coloquiales y vulgares para el pene. Pero es su especial recurrencia lo que enlaza con una fase específica del lenguaje infantil. En ese sentido, resulta muy interesante comprobar el regocijo con que los grupos punk participan de este vocabulario, algo que queda claro en sus mismos nombres, como es el caso de Kaka de Luxe, The Kagas o The Meas, por ejemplo.

¹⁹ Se trata de *Le peintre de la vie moderne*, escrito en 1863, donde, a propósito de las creaciones de Constantin Guys, explica que en ellas “[t]ous les matériaux dont la mémoire s’est encombrée se classent, se rangent, s’harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d’une perception enfantine, c’est-à-dire d’une perception aiguë, magique à force d’ingénuité!” (1968: 553). Pocas líneas antes explicaba: “Mais le génie n’est pas que l’enfance retrouvée à volonté” (1968:552), una expresión que analizó con perspicacia Jaime Gil de Biedma en su texto “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, incluido en *El pie de la letra* (1980:51).

conceptista: "Nada es lo mismo que nihilismo/ usted no nada nada? es que yo no traje traje/ usted no nada nada? es que yo no traje traje".²⁰ Y la vocación provocativa encuentra una manifestación muy ilustrativa en algunos productos del *merchandising* del grupo, de inspiración totalmente vanguardista. Entre el *object trouvé* y la intervención está el lema de estas camisetas relacionadas con el elepé *En beneficio de todos* (1990):



Imagen 1. Tomada de <<https://merchandtour.com/categoria-producto/musica/siniestro-total/>>.

Se trata de una intervención efectuada sobre un cartel del metro de Madrid ("En beneficio de todos entren y salgan rápidamente. No obstruyan las puertas"), que actuaría como base de auténtico *object-trouvé*, y que se ha modificado o intervenido para componer un mensaje radicalmente distinto: "El pene de todos entre y salga rápidamente. No *uyan las putas". En cierta medida, también subyace a esta intervención el principio fundador de la escultura que, desde Miguel Ángel, defiende que este arte se basa, principalmente, en eliminar lo sobrante de un material que contiene en sí mismo la figura a esculpir.²¹ A modo de ejemplo, una cristalización contemporánea de este axioma puede verse en el dibujo sobre mármol del artista alemán Anselm Kiefer titulado precisamente "Das Bewusstsein der Steine" ("La conciencia de las piedras"), en el que se ve cómo las vetas de la piedra prefiguran lo que puede ser esculpido:

²⁰ Pertenece al álbum *De hoy no pasa* (1987).

²¹ El soneto XLVII del artista italiano comienza así: "No tiene el gran artista ni un concepto/ que un mármol solo en sí no circunscribe/ en su exceso, mas solo a tal arriba/ la mano que obedece al intelecto" (1993: 131). Explica Leopoldo Zea: "No de otra manera concibe Miguel Ángel su arte [...]. La belleza innata, propia de la creación, es recreada, embellecida por el cincel y el pincel del gran artista, cuyos ojos descubren, dentro de la tosca piedra y el frío muro, las ocultas formas de una belleza más honda, de una belleza que estando allí no había sido vista. Pero que una vez vista es menester hacer salir a la luz, dar a luz, recrear. Por ello el propio Miguel Ángel llamó a la escultura el arte de 'operar a fuerza de quitar'. Arrancar, quitar la materia que oculta las formas que el artista ha visto dentro de ella" (1965: 110).



Imagen 2. Anselm Kiefer, "Das Bewusstsein der Steine", 2014.
(Mattiussi, Blass-Fabiani y Marraud 2017: s/n)

La clara filiación vanguardista de estas prácticas provocadoras y descaradas contribuye sin duda a intensificar la fuerte carga crítica que, desde una posición humorística y desenfadada, ejercen muchas de estas producciones y que se hace obvia en algunos de los temas citados. En "Más vale ser punkie que maricón de playas" se enuncia ácidamente una posición de clase que es objeto de distanciamiento irónico ("viajo siempre en limousine/ no me gusta el pipermint/ ni el perfume patchouli") y la sustitución de la reina británica por el gobernante en "Dios salve al conselleiro" pone el foco paródico en las figuras de poder surgidas con el reconocimiento de las autonomías, todavía muy reciente en el momento. "¿Qué tal, homosexual?", por su parte, abunda en alusiones a circunstancias socioeconómicas y políticas de la época muy reconocibles, como la huelga de los obreros del metal, el aniversario de la batalla de Guadalcanal o la inflación ("la leche ha vuelto a subir"). La siguiente sección reflexiona precisamente sobre el alcance de algunas de estas composiciones, mediante las que podemos acceder al panorama sociopolítico de la España de los ochenta, atravesada por múltiples contradicciones y, en gran medida, aún en transición.

2. "FUERA VUESTRAS SUCIAS MANOS". SÁTIRA, GEOPOLÍTICA Y APROPIACIÓN CULTURAL

Se puede establecer una relación entre el peculiar anuncio que hemos visto, que opta por un shock transgresor al receptor que contradice el efecto masajístico o complaciente de gran parte del discurso publicitario, y un relevante rasgo del situacionismo, en la medida en que este busca conjurar la conversión de la experiencia directa en representación mediada ejercida por los medios de comunicación de masas. En *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord analizaba la colonización de nuestra imaginación por parte de los medios, que convertían la cultura en una mercancía desposeída de cualquier peso histórico a través de un "pensamiento del espectáculo" que acababa siendo una "ciencia general de

la falsa conciencia" (2000: 194). Asimismo, proponía combatirla mediante un lenguaje dialéctico que asumiera la "contradicción" de emplear la retórica y los instrumentos de los propios soportes que pretende cuestionar (2000: 204).

Desde esta perspectiva puede abordarse el cancionero de Siniestro Total durante la época estudiada, pues emplea la cultura de masas para proporcionar una completa cartografía satírica del imaginario social, político y económico de la época, y que tiene distintas declinaciones según se trate del nivel estatal o del internacional, con el que la escala local queda enlazada a través de complejos mecanismos de negociación, como veremos. A todos estos espectros se aproximan las letras del grupo con una voluntad irónica y subversiva que no elude en absoluto la denuncia de facto. Pese a la apariencia de juego frívolo que hayan podido tener algunos temas de la banda, lo cierto es que en ellos se puede documentar, a un nivel estatal, el paso de un sistema dictatorial opresivo a una sociedad que abraza el consumo en todas sus vertientes. Un tema muy sintomático es "Vil guerra civil" (incluido en *Me gusta cómo andas*, 1988), que, con su referencia a Durruti, icono querido por el situacionismo, las dos Españas y la quema de iglesias, constituye una muestra de memoria histórica en un instante, el de los ochenta, que a veces se ha identificado con la compulsión colectiva a la amnesia del pasado reciente.²² En este tema, además, el uso de un ritmo propio del country para hablar de un tema tan característicamente español como la contienda del 36 contribuye a crear una atmósfera de extrañamiento profundamente irónica.

Pero sobre todo abundan las canciones que registran lo que Antonio Méndez Rubio denominó el paso "de la dictadura del Estado" a "la del Mercado" (2008: 40). Ya Germán Labrador realizó un brillante análisis del videoclip del tema "Nocilla, ¡Qué merendilla!", que, siendo al mismo tiempo un testimonio de la relevancia de la célebre pasta de cacao para la consolidación del "imaginario de nutrición y normalización" (2012) de la sociedad española de entonces, acaba por configurar, mediante la conjunción de los ritmos apurados y las voces agónicas con imágenes de la miseria colectiva de la posguerra, "una historia española del hambre, de la miseria, de la pobreza, aquella que se corresponde con pasajes colectivos que, justo por entonces, estaban dejando de tener cabida en tanto que representaciones de una historia compartida".

Asimismo, cierta denuncia de la hipocresía de una autoridad que obvia los efectos perniciosos del tabaco si este contribuye a las arcas estatales está presente en "Que corra la nicotina": "Que corra la nicotina/ hay ducados en la esquina/ que corra la nicotina/ ven a vivir al estanco/ Fuma negro sucio blanco/ crápula español/ fuma negro sucio blanco/ sin bronquio ni pulmón/ fuma negro sucio blanco/ producto nacional/ fuma negro sucio blanco/ tralaralará". El hedonismo del consumo, en sus distintas facetas, parece preludiar la llegada de los

²² La canción comienza así: "Durruti muere de un tiro por la espalda/ y no era plomo que era bala de plata/ después la guerra, antes la revolución/ no te equivoques porque España sólo hay dos./ Y es que en la guerra antes que mil hay que ser vil/ guerra civil/ aprende camarada a ser vil en la guerra civil./ A Dios rogando y con el mazo dando/ y por si acaso subirse al coro cantando/ a las iglesias me las dejáis en paz/ id a por ellos y así nunca pasarán".

famosos pelotazos de los años noventa, tal y como se refleja en "Superávit",²³ y se relaciona de modo claro con las adicciones en otros temas como "Vamos muy bien"²⁴ y, sobre todo, en el hilarante "Todo por la napia", incluido en *En beneficio de todos* (1990). En su reescritura del poema "A una nariz" de Quevedo, Hernández, compositor del tema, sustituye al judío del original por el cocainómano, a quien convierte en nuevo blanco de escarnio. La nariz prominente pasa de ser rasgo semita a ser síntoma de adicción en un tema en el que abundan los juegos de palabras y los equívocos dilógicos, de raíz quevedesca, como el que aquí se da alrededor de los derivados del verbo "aspirar", que alude evidentemente a la acción de esnifar la cocaína:

Érase un hombre a una nariz pegado
y pegado a la nariz un talego enrollado
Eran unas fosas nasales gigantescas
como túnel grande sobre carretera
Era el trabajo de aspirador
al que aspiraba al que hizo oposición
Era era, era, era, que se era,
era su nariz su pecado y su condena
Todo por la napia
snif, snif, todo por la nariz.

Al tiempo, el estribillo "todo por la napia", con su reactualización del ubicuo lema castrense "todo por la patria", deja constancia de la sustitución del apego a la autoridad por la adicción a las drogas y el placer, confirmando en cierta medida las tesis de Vilarós acerca de la existencia de un mono patológico al franquismo en la sociedad española (1998: 20).

Las alusiones al contexto del momento van componiendo un imaginario que halla su contexto y continuidad en una dimensión global o internacional. En ese sentido, muchas canciones de Siniestro Total permiten perfilar una muestra de lo que podríamos calificar como geopolítica de la época, y lo hacen fundamentalmente a través de las alusiones a personajes y tramas de la más poderosa industria de masas, el cine, deteniéndose en géneros populares de aventuras que tienen, en muchas de sus manifestaciones, una base o un precedente en

²³ La canción, incluida en *Siniestro Total II: El Regreso* (1983), es una historia de medre económico desmedido: "Superávit, superávit/ mi empresa nunca ha ido mejor/ recuperé lo que invertí/ el beneficio ha sido mucho mayor/ Y yo veo la ruina a mi alrededor/ todos en el paro/ y yo me estoy forrando/ yo me estoy forrando/ Especulé y me arriesgué/ tengo sucursales en todo el país/ la inflación no me afectó/ mis acciones se cotizan en Wall Street/ Y yo veo la ruina a mi alrededor [...] Yo empecé a trabajar/ de botones en un banco/ y hasta aquí he podido llegar". Se trata de una versión de un tema original de Van De Fruits.

²⁴ En realidad es una canción del grupo madrileño Obús, pero fue popularizada por el conjunto vigués, que la incluyó en *En beneficio de todos* (1990). Los primeros versos rezan: "Vamos amigo y bebe conmigo/ acaba tu copa que quiero más/ hoy es una noche como otra cualquiera/ nadie nos espera solo unos litros de alcohol/ todo da vueltas hablo sin parar/ cuento mis penas a un viejo sofá/ mi amigo ha salido, tiene que evacuar/ dentro de un momento más litros de alcohol caerán// Vamos muy bien/ borrachos como cubas ¿y qué?/ aún nos mantenemos en pie/ y ya no pararemos hasta no poder ver".

el cómic. Desde las menciones a los sioux a las heroínas de Los Vengadores,²⁵ muchos de estos temas son productos derivados de una cultura popular, la estadounidense, que se había convertido en un poderoso horizonte de referencias para gran parte del mundo occidental. Pero es especialmente significativa la alusión recurrente a una dinámica fundamental del momento, la guerra fría, que aparece como telón de fondo de muchas letras que muestran, también, una obsesión por lo ruso que aparece como producto indudable de su omnipresencia en la agenda mediática de los ochenta.

“Fuera las manos chinas del Vietnam socialista”, perteneciente al primer álbum de Siniestro (1982), es, a estos efectos, un palimpsesto muy revelador. La rima en consonante pone en relación nombres propios asociados a la realidad vietnamita, ya popularizados por el discurso del cine y los medios de masas, como Vietcong, Saigón, Me-Kong, Mao-Ze-Dong, aunque, en lugar de subrayar la guerra mantenida con Estados Unidos, la letra se centra en el conflicto existente entre Vietnam y sus vecinos chinos, que tuvo una de sus múltiples manifestaciones en 1979, cuando el ejército chino penetra en varias ciudades fronterizas de Vietnam. Estos hechos inspiran una composición que parece conveniente citar en toda su extensión:

Empuñando nuestro fusil
echaremos al chino vil
disparando nuestro cañón
mataremos al invasor

Ay, chinita, dime que sí
ay, chinita, dame tu amor

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

Trabajamos para el Vietcong
en las afueras de Saigón
ellos vienen desde el Me-Kong
también leen a Mao-ze-dong

Ay, chinita, dime que sí
abre el libro rojo para mí

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

²⁵ La canción “Purdey” está basada en la heroína homónima de *Los nuevos vengadores*. Su letra combina la alusión al fenómeno fandom que surge con los medios de masas con la muestra de la dicotomía esencial de la guerra fría y la lucha contra el comunismo que latía bajo algunas de las aventuras de los protagonistas de la serie: “Mi dulce nenita,/ boquita de piñón/ tengo un póster tuyo/ pegado en mi habitación./ Persigues a un rojillo/ por el centro comercial./ Le atrapas why le pegas/ why le mandas al penal./ Purdey,/ tú eres la mejor,/ Purdey,/ causas sensación”. “Purdey” se incluía en el primer álbum de Siniestro, *¿Cuándo se come aquí?* (1982). Por otra parte, la canción “Los chochos voladores”, perteneciente al mismo trabajo, parodia todo el género de relatos basados en la invasión de extraterrestres y el avistamiento de OVNIS.

Sus tanques tienen radiocassette
y se traen a las marjorettes
se nos atraganta el pippermint
invocaremos a Ho-Chi-Min

Ay, chinita, espérame
vamos los dos juntos a tomar el té

Fuera las manos chinas del Vietnam socialista

Evocaciones de muy diverso tipo convergen en unas líneas que conforman un entramado intertextual complejo: así, la inserción de versos de la canción “La Paloma”, popularizada por Los Panchos (“ay, chinita, que sí; ay, que dame tu amor”), introduce un guiño lúdico a la cultura pop con el que se matiza el tono engañosamente solemne del título. Sobre este se proyectan numerosos ecos. Por una parte, “Fuera las manos chinas del Vietnam socialista” era el lema de un cartel puesto en circulación, durante los 70, por el denominado Partido Comunista de los Trabajadores, y remitía a las luchas entre las distintas corrientes del socialismo, en este caso, a la amenaza imperialista que la China comunista cernía sobre Vietnam.



Imagen 3. “¡Fuera las manos chinas del Vietnam socialista!”.

Partido Comunista de los Trabajadores. Partido Comunista de España. (197-).

Disponible en el Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <<https://ddd.uab.cat/record/66886>>

La expresión “Fuera vuestras manos” había sido empleada ya por Trotsky para hablar de la manipulación sufrida por la figura de Rosa de Luxemburgo y, en general, la imagen de las manos sucias, que convierte la higiene en un bien moral, tiene un indudable trasfondo bíblico que no impidió su uso recurrente para

significar las tensiones internas de los movimientos de izquierda, sobre todo las existentes en los distintos partidos comunistas: no hay más que recordar *Les mains sales*, la obra teatral con la que Sartre las dramatizaba en 1948.²⁶

Pero, más allá de estas referencias políticas, el lema “Fuera las manos chinas del Vietnam socialista” alude a un ejercicio de apropiación ilegítima que tiene otro subtexto muy específico, ya que remite precisamente a una de las actuaciones más destacadas del ya mencionado Colectivo de Comunicación Poética Rompente: me refiero al pasquín “Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!”, con el que, a la altura de 1979, habían contestado a la decisión de la joven administración pública autonómica de dedicar el Día das Letras Galegas (el 17 de mayo, que coincide con el aniversario de la publicación de *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro) a Manoel Antonio, un destacado representante de la vanguardia de principios del xx y autor del poemario *De catro a catro*.²⁷

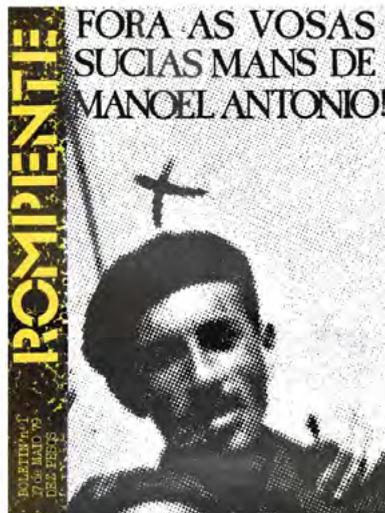


Imagen 4. Portada del *Boletín* 1 de Rompente, con el lema “Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!”, disponible en la web de la Universidade de Vigo (<<https://www.uvigo.gal/universidade/comunicacion/duvi/tese-saca-luz-textos-ineditos-grupo-poetico-rompente>>)

²⁶ Trotsky dedica el capítulo XXII del Tomo I de su *Historia de la revolución rusa* al Congreso de los soviets y la manifestación habida en junio de 1917, marcados por el conflicto entre los distintos grupos que componían la insurgencia frente al régimen zarista. Relata cómo Guegtschkori espeta a los bolcheviques, todavía una facción minoritaria, la expresión “Apartad vuestras sucias manos de nuestra gran obra” (2017: 506). El mismo Trotsky la emplearía en el texto “¡Fuera las manos de Rosa Luxemburgo!”, un artículo publicado en agosto de 1932 en el periódico británico *The Militant* en el que denunciaba las calumnias a las que Stalin sometía la memoria de Luxemburgo (en Luxemburgo 1976: 275). La imagen se remonta a las Sagradas Escrituras, y tiene en el episodio de Pilatos uno de los referentes que más ha contribuido al carácter lexicalizado de la expresión *lavarse las manos*.

²⁷ El pasquín constituía el número 1 del *Boletín* que el Colectivo tiene intención de difundir. Para conocer la historia de este documento y, en general, el grupo Rompente, puede verse la tesis doctoral de Alberte Valverde (2013) y, en especial, el exhaustivo trabajo de documentación contenido en los Anexos, disponibles en la red.

Las menciones a Mao y al Libro Rojo, en el seno de la canción, también encuentran sentido dentro de un conjunto de intereses compartidos entre los miembros de Siniestro Total, en especial Julián Hernández, y los integrantes de Rompente: precisamente las teorías del líder chino acerca del arte y la revolución habían sido objeto de análisis y defensa por parte de Reixa y compañía, que, en documentos como "Poesía, colonialismo, cultura nacional e desenrolo político", de 1977, habían discutido nociones como las de *elevación* y *popularización*, propuestas por Mao en el Foro de Yenán, en 1942, con el objeto de aplicarlas a la comprensión de la cultura nacional gallega. De Rompente sería también el texto "e zoaba magnética a voz de mao ze dong", de 1983.²⁸

Esta queja contra el uso institucional de la cultura da fe de la percepción existente sobre el riesgo que la tutela administrativa podía suponer para ciertos elementos de una escena artística, la del Vigo de finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que en algunos aspectos y prácticas parecía superar las fronteras disciplinares (pintura/música/poesía/teatro), como explican varios de los protagonistas de este panorama, e incluso parecía suspender, en ocasiones, las lingüísticas, en función de un entendimiento menos ortodoxo de la identidad y cultura gallegas.²⁹

²⁸ De nuevo, ambos textos pueden consultarse en la tesis de Valverde (2013). Una reproducción del original mecanografiado del informe "Poesía, colonialismo, cultura nacional e desenrolo político" puede verse en las páginas 7-18, transcritas más adelante (Valverde 2013: 29-36 del volumen de Anexos), y el poema "e zoaba magnética a voz de mao ze dong", que ve la luz en el número 1 de la revista *Escrita*, en mayo de 1983, está transcrito en la página 501 del volumen de Anexos.

²⁹ En una entrevista en 2004, explicaba Reixa: "Falabamos diño da comunicación poética, os recitais eran poético musicais, comezabamos a utilizar diapositivas, daquela non había vídeo, a colaborar con músicos e era todo moi embrionario. Todo tiñamos unha certa non crenza de provocación, eramos humildes. Tiñamos a impresión de que non estabamos inventando nada pero non coñeciamos demasiadas referencias. Logo a partir ó coñecer a Menchu Lamas e Antón Patiño ó ter unha mirada sobre a pintura que non tiñamos, quer dicir, a ter coñecemento da pintura contemporánea que non tiñamos; ó coincidir con Enrique Macías, compositor de música culta empezas a compartir cousas, ou o propio Julián Hernández, fundador do grupo Siniestro Total, que viña do mundo da música culta e do conservatorio. Era falar de moitas cousas e empezar a xuntar esas referencias. E por iso supoño que utilizamos o termo de comunicación poética. Os libros parecíanos algo moi limitado [...]". (en Valverde 2013: 522 del volumen de Anexos). Julián Hernández explica cómo las relaciones entabladas con Reixa y compañía parecían trascender los términos del conflicto lingüístico, que el letrista y cantante de Siniestro no deja de identificar. A una pregunta sobre el "orgullo gallego" del grupo, responde: "Las relaciones entre el rock y el nacionalismo no eran buenas. El nacionalismo pensaba que el rock era imperialista. Claro, nosotros cantábamos en castellano, lo hacíamos por varias razones, la primera que Coppini era de Santander, y también éramos chavales de ciudad. En Galicia había y hay una diferencia entre la ciudad y el campo con lo del idioma. En el instituto del Calvario, el gallego era una postura más política, no era el idioma de todos los días, aunque podíamos hablarlo y entenderlo, claro. Os Resentidos supuso una burrada de cambio en la opinión del nacionalismo, ellos hicieron un rock de vanguardia cantando en gallego, eso significó mucho y a mí me pareció genial. Reixa hizo muy bien en negarse a cantar en castellano cuando luego se lo pidió GASA. El nacionalismo cambió de pronto, gente de lo que ahora es el Bloque y que decía que éramos una panda de españolistas admitió que poca gente había hecho cosas así aquí aunque cantáramos en castellano, así que mejor decir que tampoco estábamos tan mal... En el fondo nosotros éramos unos descreídos, veníamos del punk, no creíamos en la nación española pero tampoco en una cultura gallega rancia y aburrida" (Hernández en Turrón y Babas 2002: 55). No es posible analizar aquí las implicaciones ideológicas de esta toma de posición, pero para un panorama sintético de la situación de la cultura gallega de la época y sus principales retos puede consultarse Rábade Villar (2019: 711-751).

Dentro de esta avidez irreverente con fuerte conciencia local, puede entenderse también el acercamiento de Siniestro Total a la tradición de la música moderna y contemporánea y, en concreto, algunas de sus adaptaciones de clásicos del punk, del rock o del blues, que, más allá del trasvase idiomático y la adaptación rítmica y acentual del inglés al castellano, conforman auténticas traducciones culturales en la adopción de referentes cercanos. Así, el tema "Rockaway Beach" (el nombre de una playa neoyorquina) de los Ramones se convierte en "Rock en Samil", la conocida playa viguesa. De igual modo debe entenderse "Emilio Cao", una peculiar versión de "David Watts", de Ray Davies, en la que el admirado chico del barrio del tema original se sustituye por un destacado músico de la escena folk gallega, o "Hey, hey, Vigo", un peculiar *collage* de versos célebres de temas procedentes de distintas corrientes de la música popular anglosajona. Y, por supuesto, la célebre "Miña terra galega", que traduce el "Sweet Home Alabama" de Lynyrd Skynyrd,³⁰ y que, en la adopción de un molde melódico propio del country norteamericano, logra un efecto de desautomatización muy poderoso a la hora de deconstruir formulaciones mucho más estereotipadas de la identidad cultural gallega, como puede ser la formulada en el célebre tema "Un canto a Galicia" de Julio Iglesias, estudiado por Kirsty Hooper (2009).

Todas estas prácticas dan fe de una peculiar negociación entre lo global, lo nacional y lo local que ofrece muchas vías de interés para un estudio ulterior que está todavía por acometer.

3. CODA

Lo visto hasta aquí nos permite avanzar algunas conclusiones que tienen que ver, sobre todo, con la necesidad de articular una mirada que derribe algunas de las fronteras a las que más acostumbrados estamos. En su procaz irreverencia y su carácter poderosamente popular, el cancionero de Siniestro entronca paradójicamente con las formas del arte contemporáneo más radicales, rompiendo de alguna manera la consabida distinción entre alta y baja cultura y constituyendo una muestra más de esa vanguardia posmoderna que identifica Baltrusch en la Galicia de la época. Para atender a su riqueza, se hace preciso también cuestionar el criterio filológico, que liga una literatura a una lengua en una unidad indisoluble a su vez legitimadora de la nación, y que impide ver la continuidad magmática de la que muchas veces emanan los más atractivos productos culturales. La relación de Siniestro Total con actores destacados de la cultura gallega pasa desapercibida a las miradas monolíticas que fundan manuales, disciplinas y hasta títulos en filología distintos. Esa separación quirúrgica se une a la que se establecen también entre las diversas artes –música, poesía, teatro, pintura– con un objetivo normalmente pedagógico e historicista.

³⁰ "Rock en Samil" y "Hey hey Vigo" se incluyen en el álbum *Bailaré sobre tu tumba* (1985), "Emilio Cao" en *¿Cuándo se come aquí?* (1982) y "Miña terra galega" en *Menos mal que nos queda Portugal* (1984). Otros temas que realizan apropiaciones y trasvases de diverso tipo son "Fuimos un grupo vigués", "La balada de Cachamuña y María Pita" y "Algo huele mal en Dinamarca", una peculiar adaptación del *Hamlet*.

En este sentido, la producción de Siniestro Total está puesta al servicio de un programa casi nihilista que viene a cuestionar el relato maduracional y triunfalista de la España de la transición y los primeros años de democracia que, como explica Joan Ramón Resina, conformaría “the legend of the natural transition of a political construct, let’s say a nation, to hits triumphant maturity” (2000: 8). Con sus ritmos simples y sus letras desenfadadamente gamberras, que repasan distintos episodios del panorama de la época sin obviar sus lados oscuros, las creaciones del grupo gallego oponen el sinsentido recurrente del punk a una narrativa teleológica que sigue revelando sus brechas y sus zonas más oscuras.

OBRAS CITADAS

- Auserón, Santiago (1999). *Las culturas del rock*. Valencia: Pretextos.
- Baltrusch, Burghard (1994). “Estéticas en combate. Apuntamentos acerca dun cambio cultural e búsquedas de identidade na literatura galega contemporánea”, *Anuario de estudos literarios galegos*, 85-96.
- Baltrusch, Burghard (2011). “The postmodern avant-gardes in post-1975 Galician literature: Rompente, Antón Reixa, and Suso de Toro”, in *Contemporary Galician Cultural Studies: between the Local and the Global*, eds. Kirsty Hooper y Manuel Puga Moruxa. Nueva York: Modern Language Association of America, 237-257.
- Baudelaire, Charles (1968). *Oeuvres complètes*. París: Seuil.
- Buonarroti, Miguel Ángel (1993). *Sonetos completos*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Colectivo Rompente (2021). *Volve Rompente. Que hostia din os rumorosos?*. Vigo: Elvira.
- Déborde, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques (1975). “Le facteur de la vérité”, *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*, 21: 96-147.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963). “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, 285: 1-23.
- Foster, Hal (2001). *El Retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, Sigmund (2019). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Verbum: Madrid.
- García Gabaldón, Jesús y Carmen Valcárcel (1998). “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, in *La vanguardia en España. Arte y literatura*, ed. Javier Pérez Bayo. París: Université de Toulouse-Le Mirail, 439-482.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica.
- Hooper, Kirsty (2009). “The many faces of Julio Iglesias: ‘Un canto a Galicia’, emigration and the network society”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10.2: 149-166.
- Jáuregui, Juan de (1973). *Obras*. Madrid: Espasa.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Labrador Méndez, Germán (2012). “Nocilla tiene nombre de hambre. El rock-memoria

- de Siniestro total, la crema de cacao y sus fantasmas biopolíticos en la Movida española”, *Crítica Latinoamericana*, 1. <<http://criticallatinoamericana.com/nocilla-tiene-nombre-de-hambre-el-rock-memoria-de-siniestro-total-la-crema-de-cacao-y-sus-fantasmas-biopoliticos-en-la-movida-espanola/>> (14 de octubre de 2020).
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- López Pinciano, A. (1998). *Philosophia antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Cantón, Clara (2010). “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”, *Rhythmica*, 8: 67-94. <<https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>>
- Martínez Cantón, Clara (2013). “La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe”, *Oceánide*, 5: s.p.
- Mattiussi, Veronique, Sophie Blass-Fabiani y Hélène Marraud (2017). *Kiefer-Rodin*. París/Filadelfia: Gallimard, Musée Rodin y Barnes Foundation.
- Meizoz, Jérôme (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, in *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, ed. Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 85-98.
- Méndez Rubio, Antonio (1997). *Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura*. Valencia: Frónesis, Cátedra.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2013). “Bailando con la destrucción: Sobre cultura común y música popular en la Transición Española (1977-1987)”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 1: 15-36. <<http://dx.doi.org/10.7203/KAM.1.2317>>
- Méndez Rubio, Antonio (2016). “Política del ruido. En los límites de la comunicación musical”, *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 4.1: 21-35.
- Méndez Rubio, Antonio (2021). “Francisco Silvera: Los camaleones (Memoria punk)”, *Euto-pías*, 22: 191-193.
- Muriel Durán, Felipe (2009). “La neovanguardia poética en España”, *Revista Laboratorio*, 0: s.p.
- Nichols, William J y H. Rosi Song (2013) (eds.). *Toward a Cultural Archive of La movida: Back to the Future*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Orihuela, Antonio (2007). *Archivo de poesía experimental: cronología 1964-2006*. Málaga: Corona del Sur.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2019). “Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx”, in José María Pozuelo Yvancos, Mariángeles Rodríguez Alonso, Pere Ballart, Jordi Juliá, Mari Jose Olaziregi, Lourdes Otaegui y María do Cebreiro Rábade Villar.

- Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx (castellano, catalán, euskera, gallego). Madrid: Cátedra, 607-770.
- Resina, Joan Ramon (2000). "Short of Memory: the Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy", in *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina. Ámsterdam: Rodopi, 17-28.
- Reynolds, Simon (2005). *Rip It Up and Start Again: Post-Punk 1978-1984*. Londres: Faber&Faber.
- Sartre, Jean-Paul (1948). *Les mains sales*. París: Gallimard.
- Trotsky, León (1976). "¡Fuera las manos de Rosa Luxemburgo!", in Rosa Luxemburgo. *Obras escogidas*. Bogotá: Editorial Pluma, apéndice c., 75.
- Trotsky, León (2017). *Historia de la Revolución Rusa*. Madrid: Capitán Swing.
- Tzara, Tristan (2004). *Siete manifiestos Dadá*. Con dibujos de Picabia. Barcelona: Tusquets.
- Valverde Otero, Alberto (2013). *Elementos para a descrición e análise da vangarda no final do século xx na Galiza: O grupo Rompenpe (1975-1983)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Vigo.
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El Mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Wordsworth, William (1855). *Poems of Williams Wordsworth*. Nueva York: Francis and Co.
- Zea, Leopoldo (1965). "El mundo filosófico de Miguel Ángel", *Diánoia*, 11.11: 105-113.

Discografía

- Derribos Arias (1982). *Branquias bajo el agua*. Grabaciones accidentales: Madrid.
- Sex Pistols (1977). *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Virgin: Londres.
- Siniestro Total (1982). *¿Cuándo se come aquí?*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1983). *Siniestro Total II: El Regreso*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1984). *Menos mal que nos queda Portugal*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1985). *Bailaré sobre tu tumba*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1987). *De hoy no pasa*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1988). *Me gusta cómo andas*. PRO: Madrid.
- Siniestro Total (1990). *En beneficio de todos*. PRO: Madrid.