

Índice



Introducción: El origen de la tragedia.....	11
1. Alaska y Los Pegamoides: Colón lava más negro.....	23
2. Parálisis Permanente: la profanación de los tabúes	43
3. Gabinete Caligari: de las trincheras a las ventas	67
4. Derribos Arias: sangrando castidades.....	91
5. Los Seres Vacíos: el embrujo de su siniestrísima.....	115
6. Décima Víctima: el sonido del abismo.....	139
7. La Fundación: la ortodoxia tenebrista.....	161
8. Los Monaguillosh: el reflejo de las sombras.....	175
9. Alphaville: el elogio de la locura	191
10. Claustrofobia: el arrebato entre tinieblas.....	209
11. Desechables: los aullidos de la bestia.....	223
12. Más entes infaustos y otras oscuridades.....	241
Bibliografía.....	351
Agradecimientos.....	353



Introducción

El origen de la tragedia



A principios de los años ochenta del siglo xx, en España se empezó a hablar de música *siniestra* para definir los sonidos, tensos y angustiantes, de diversos conjuntos que aparecieron en varias ciudades del país. En su mayoría eran de Madrid, influidos por bandas inglesas, más o menos coetáneas, que en su nación habían sido etiquetadas como góticas. El término no arraigó aquí hasta varios años después, con la llegada de un nuevo contingente fuera de nuestra cronología, pero dado que *siniestro* y *gótico* aludían al mismo fenómeno, conviene adentrarse en la polisemia histórica de la segunda voz. Su etimología nos remite al pueblo godo, de origen escandinavo, establecido en tierras germánicas antes de extenderse por Europa en distintas ramas. Los visigodos saquearon Roma en el 410, marcando el principio del fin del Imperio. Su caída definitiva significó el comienzo del umbrío Medievo (476-1453), denostado en el Renacimiento (siglos xv y xvi). Por ello la palabra gótico se utilizó inicialmente —de forma errónea— para denominar con desprecio a los sobrios castillos y desordenados monumentos alzados durante la Alta Edad Media, despojados de la armonía del clasicismo. Lo gótico se convirtió, pues, en sinónimo de tosquedad e incultura. Otra cuestión sería analizar el verdadero arte gótico (siglos del xiii al xv), pero requeriría de un análisis extenso. En cualquier caso, en las islas Canarias aún se utiliza el apelativo *godo* para referirse despectivamente a los peninsulares, lo que evidencia que, en parte, se mantiene la connotación peyorativa gestada en la Florencia del siglo xvi.

¿Qué tiene que ver esto con la subcultura gótica? Nada, excepto la premisa de explicar *grosso modo* el origen y primeras lecturas de la palabra que



lo define. Y es que su concepto volvió a cambiar mediante la revitalización del medievalismo en el período romántico. Entonces se asoció a lo macabro y el horror mediante la floreciente literatura gótica. Esta nace con la novela *El castillo de Otranto* (1764), del londinense Horace Warpole, iniciando un género que alcanzó su cénit a finales de siglo y principios del siguiente. También pionera y londinense fue Ann Radcliffe, que vio editado *Los castillos de Athlin y Dunbayne* en 1789. El guante lo recogió una joven de 19 años, Mary Shelley, de vida desgraciada y autora de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, publicado en el Londres de 1818. Se dice que lo escribió en una sola noche, desafiada por el inefable y depresivo Lord Byron, creador del “héroe” romántico. Igualmente despuntó en aquella tierra Emily Brontë, autora de la transgresora *Cumbres borrascosas* en 1847. ¿Más nombres célebres? Al otro lado del océano estaban Edgar Allan Poe y Ambrose Bierce. Los ingredientes solían ser: castillos en ruinas y hechizados, mazmorras, monasterios con pasadizos claustrofóbicos; doncellas atormentadas, oprimidas por un villano cruel; venganzas de ultratumba, invocaciones de seres del inframundo, sueños premonitorios, misterios y maldiciones de origen sobrenatural, climatología nocturna tormentosa, erotismo subliminal y reprimido, gritos, llantos... Todo lo que fuese necesario para provocar la conmoción y compasión del lector.

A mediados del siglo emergieron los irreverentes y bohemios poetas franceses *malditos*, con Baudelaire y sus *Flores del mal* al frente, seguido por ilustres profanadores como el adolescente Rimbaud, Mallarmé o Verlaine. Y no se debe olvidar al decadente franco-uruguayo Isidore Ducasse, firmante de *Los cantos de Maldoror*. La emergencia creativa supuso una rebelión frente a los agarrotados mandamientos de los popes católicos. Surgió el idealismo fértil; la búsqueda de la introspección mediante la soledad, la necesidad de ser diferente, de trascender. Emergió el culto a la tristeza, el aislamiento creativo, el *agnst*, la angustia vital, la estética de la decrepitud.

Respecto a la música, desde finales de la década de los sesenta los textos de Artaud y de H.P. Lovecraft, continuadores de la literatura gótica en el siglo xx, fueron —junto a la ciencia ficción— pasto inspirador de canciones de rock psicodélico. Los primeros en recibir el término *goth* (gótico en inglés) fueron los estadounidenses The Doors en 1967, mientras que el británico David Bowie (1947-2016) —eje de conexión con los *goths* de los ochenta mediante su provocativa androginia— definió en 1974 su álbum *Diamond Dogs* como “rock gótico”. Además, su faceta *arty* sentó otro precedente en

1977 con su trilogía berlinesa junto a Brian Eno (*Low*, *Heroes* y *Lodger*) y las producciones descarnadas que hizo para Iggy Pop. Otras de las influencias recibidas por siniestros y *afterpunks* de los ochenta vinieron de la mano del cantautor de origen canadiense Leonard Cohen, del grupo norteamericano The Velvet Underground y del inglés Peter Hamill, de Van der Graaf Generator. El 15 de septiembre de 1979 el periodista y empresario discográfico Tony Wilson (1950-2007), del sello independiente Factory Records de Mánchester, presentó como *goth* la nueva propuesta musical de cuatro chicos de una barriada obrera de la ciudad. El productor Martin Hannett definió su sonido como “músicaailable con tonos góticos”, mientras que la discográfica los publicitó como “Góticos del siglo xx”. El nombre de la banda era Joy Division [*La División de la Alegría*]; toda una provocación, ya que aludía a las mujeres judías usadas como esclavas sexuales en los campos de concentración nazis. Pero tal hecho solo tenía una finalidad epatante, la misma que ya habían demostrado algunas bandas punks, luciendo iconografías fascistas y macabras con el único fin de subrayar su inconformismo e irritar a la *gente de orden*. Además, el grupo decía estar del lado de las víctimas y admirar solamente cierta estética del atroz Tercer Reich. Sin embargo, el público no lo tuvo nada claro, máxime en tiempos de disturbios raciales y el surgimiento del neonazismo, encarnado en el partido ultraderechista National Front. Algo parecido le pasó en 1979 a los Cure de Robert Smith con su “Killing an Arab” [“Matando a un árabe”], cuando en realidad se aludía a la denuncia de la conciencia de la fe perdida, expresada en la novela *El extranjero* de Albert Camus.

Las canciones de Joy Division eran oscuras, adustas y obsesivas, al igual que sus textos, influenciados por las distopías¹ de J. G. Ballard. No había lugar para el alborozo. La imagen del grupo era sobria, nada que ver con la que después se asoció *sine qua non* a la parafernalia gótica. Fanáticos de Bowie, previamente se habían denominado *Warsaw* en honor a “Warszawa” [“Varsovia”], una canción del *Delgado Duque Blanco*. Pronto se convertirían en leyenda, tras grabar su segundo álbum. Su cantante Ian Curtis, epiléptico y depresivo, se ahorcó en su casa el 18 de mayo de 1980, tras ver el filme *Stroszek* (Werner Herzog, 1977) y escuchar el álbum *The Idiot*, de Iggy Pop. El segundo LP del grupo, *Closer* (1980), y el *single* paralelo *Love Will*

1. Lo contrario a utopía. Sociedad ficticia indeseable en sí misma, normalmente futurista y causante de la alienación humana. Sirva de ejemplo *1984*, la conocida novela del británico George Orwell (1903-1950).

Tear Us Apart [*El amor nos desgarrará*], se convirtieron en éxitos póstumos y su epitafio. Joy Division había abierto las puertas a lo que por entonces en España llegamos a denominar *afterpunk*, un calamar gigante con muchos tentáculos; diferentes formas de sonido entre las que no faltaron las vanguardias y el ruidismo industrial.

La estética lúgubre y la lírica surrealista fueron el nexo de unión de un periodo que también se caracterizó por la experimentación en las letras, que se adentraron en los rincones oscuros de la psique y el existencialismo. Para su composición se recuperó la técnica surrealista del *cut-up*, rompiendo con la linealidad literaria al juntar de forma aleatoria frases inconexas, que, al ser unidas, podían sonar sugerentes.

Pero con anterioridad habían emergido en la capital británica Siouxsie and The Banshees, el genuino puente entre la generación punk primigenia y lo *goth*, con Susan Janet *Siouxsie Sioux Dallon*, nacida en Londres en 1957, al frente. Seguidora de los Sex Pistols, formó parte de la avezada pandilla de punks Bromley Contingent, aunque había evolucionado hacia un regusto victoriano y mórbido. Su grupo había descrito *Join Hands* [*Unir las manos*], su segundo LP, como *goth* en el momento de su lanzamiento, en agosto de 1979, aunque la prensa apenas se hizo eco de su proclama. Incluso el dramatismo de su álbum de debut en 1978, *The Scream* [*El grito*], había servido de inspiración a Joy Division. Y es que los Banshees destaparon la espita del rock gótico mediante un crisol de baterías sincopadas, bajos retumbantes, guitarras espinosas, atmósferas repletas de *flangers*² y una voz épica, gélida, mística e intimidante, entre lo tétrico, lo amargo y el chamanismo. Ella, icono femenino, también marcó la pauta estética: maquillajes mortuorios, uñas pintadas de negro, cardados azabache, crespones, ropa de cuero y complementos sadomasoquistas, blusas de chorreras en tonos fúnebres, joyas esotéricas, actitud enigmática y distante... Banshees remitía, además, a un aterrador espíritu femenino de la mitología irlandesa: acechaba los hogares para avisar de la muerte inminente de un miembro de la familia (como la Santa Compañía gallega o la *Güestia* asturiana). Por entonces también se comenzaron a generalizar los términos *cold wave* [*ola fría*] y *dark* [*oscuro*] para definir al *afterpunk* más crepuscular. Así nació una era musical de lápidas mortuorias, ángeles de piedra, lóbregos jardines y tinieblas en las portadas de los discos. La música se llevó al vanguardista cine expresionista

2. Un pedal de efecto *flanger* duplica la señal de entrada y reproduce ambas juntas (ligeramente desfasadas y con un retardo menor de 15 milisegundos) produciendo un sonido pendular.

alemán de los años veinte (Lang, Murnau, Wiene, Pabst...), repleto del negativismo romántico. También remitió a las posteriores películas de terror de Universal Studios y a las series *camp* de televisión como *The Addams Family* y *The Munsters*, emitidas entre 1964 y 1966. La escena se consolidó tras la publicación, el 21 de febrero de 1981 en la revista musical *Sounds*, del artículo “La cara del punk gótico”, de Steve Keaton.

Los también británicos Bauhaus tomaron su nombre de la homónima escuela germana de diseño creada en 1919, e irrumpieron en escena en agosto de 1979 con el disco sencillo *Bela Lugosi's Dead*, como homenaje al actor austrohúngaro que había alcanzado la fama interpretando al *Drácula* de la novela de Bram Stoker en la primera mitad del siglo. En la portada, el grupo de Northampton mostró un fotograma de la película de terror *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), enmarcada dentro del referido dramático cine germano de entreguerras. No faltaron quienes les consideraron una efímera broma, pero con la veneración que alcanzó el cuarteto de Peter Murphy (uno de los andróginos iconos masculinos) la tendencia se *independizó* del *afterpunk*; se tornó en fenómeno y pronto en subcultura. El aluvión de nombres *oscuros* fue imparable: los también británicos The Antz y Gloria Mundi (ambos precursores e injustamente olvidados), los renacidos The Damned, The Cure, Section 25, Crispy Ambulance, Doll by Doll, Rip Rig + Panic, Theatre Of Hate, UK Decay (cuyo manager también reclamó ser el primero en utilizar el término *goth* para sus pupilos), Killing Joke, Sex Gang Children, The Lords of The New Church, Ausgang, The Normal, And Also The Trees, Red Lorry Yellow Lorry, Flesh for Lulu, Portion Control, In Camera, The Passions, The March Violets (otra referencia nazi), The Meteors (perfecto manual de *psychobilly* gótico), Skeletal Family, Southern Death Cult (luego The Cult), Alien Sex Fiend, Comsat Angels y Fields of the Nephilim (sendos saludos al Génesis hebreo), Dance Society, Play Dead, Psychic TV (de Genesis P-Orridge, ex Throbbing Gristle), Cabaret Voltaire, This Mortal Coil, Rosetta Stone, Tones on Tail (que nacieron como aventura paralela de algunos Bauhaus), Gene Loves Jezebel, Black Tape for a Blue Girl, The Mission, The Sisters Of Mercy (título de una canción de Leonard Cohen), los británico-americanos The Mekons, los kafkianos Josef K y Balaam and The Angel (ambos escoceses); los irlandeses Virgin Prunes, los franceses Orchestre Rouge, Guerre Froide, Marquis de Sade y L'enfance Éternelle, los portugueses Sétima Legião, los australianos Dead Can Dance y los Birthday Party de Nick Cave, los islandeses Kukl [*Hechicería*], con



unos jovencísimos Björk, Einar y Siggi (futuros Sykurmolarnir, traducidos como The Sugarcubes para el mundo), Purrkur Pillnikk (de Bragi y Einar), Theyr (anterior aventura oscura de Siggi); los suecos Tredje Mannen y Underjordiska Lyxorkestern, los holandeses Clan Of Xymox, los belgas The Breath of Life y Poesie Noire, el dúo hispano-germano DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft, tecno *dark*), los también teutones Einstürzende Neubaten, Xmal Deutschland, Der Plan, Sopor Ateneus, Kowalsky y Malaria!, los italianos Litfiba y Diaframma, los húngaros F.O. System; los japoneses Madame Eduarda y The Stalin, los estadounidenses Gun Club, White Noise, Clint Ruin, Kommunity FK, Faith and The Muse, Christian Death, Mourning Noise, 45 Grave y The Cramps, hijos del averno por la vía del *psychobilly* más letal. Hasta los mods británicos The Jam parecieron contagiarse del virus tenebrista a través de su oscuro y quinto LP, de 1980, *Sound Affects*, con algunas canciones inesperadamente siniestras, vertiente finiquitada con su *single Funeral Pyre* (1981). Y no se debe olvidar a algunos de los *primos hermanos* de lo que, aquí, llamamos *cool* (o *cold*) wave, vía *afterpunk*: Echo & The Bunnymen, Cocteau Twins (alusión a Jean Cocteau), The Psychedelic Furs, The Passage, The Chameleons, The Church, Scars, The Sound y The Fall [La Caída], como otra novela de Camus, entre otros.

Casi todos los grupos citados compartían características: salvo rara excepción tenían en común la voz de barítonos (más grave y engolada que la de tenor, típica del pop). El bajo, con melodías octavadas, agudas y realzadas, reclamó protagonismo tras haber bebido de las innovaciones aportadas por el nuevo soul, el funk, el reggae y el dub. Los solos de guitarra siguieron brillando por su ausencia (herencia del punk) y, de hacerse, fueron sobrios y aéreos. Los ritmos se volvieron bien tribales, basados en polirritmias africanas, o simplemente deshumanizados, deudores del *motorik* del *krautrock* alemán. Asimismo, durante todo el periodo, la prensa musical disfrutó de un poder que hoy resulta impensable.

Esta subcultura necesitó de sus propios sellos independientes y distribuidoras. Surgieron Factory, SS, 4AD o Beggars Banquet. También requirió de un punto de encuentro, y para ello abrió sus puertas la discoteca Batcave [*Cueva de murciélagos*]. No lo hizo hasta julio de 1982, en el número 4 de la sombría calle Meard, en el Soho londinense, un mes después de que terminase la Guerra de Las Malvinas, para tranquilidad de los jóvenes británicos, temerosos de ser reclutados para la contienda. La Batcave vino a significar para los *goths* de 1982 lo que el veterano 100 Club de Oxford Street había

sido para los punks de la capital británica desde 1976, o el CBGB para sus precedentes neoyorquinos. La regentó Ollie Wisdom, cara visible y vocalista de la banda Specimen, un obseso de la muerte, las desviaciones sexuales y el cine más sanguinario. El epicentro de los chicos *brit* más pálidos estaba decorado con telas de araña, carteles de películas de monstruos de los años treinta, cuero negro, pinchos de metal, referencias arquitectónicas cavernosas y repleto de máquinas para crear ambientes neblinosos. Mediada la década, cuando el fenómeno se masificó, emprendió una excéntrica política que prohibía la entrada a los *no góticos*.

Rara vez hubo un mensaje ideológico directo o predicación de activismo social, a excepción de la construcción política del nihilismo. Principalmente la estética se impuso a la ética, conformando un modo de escapismo romántico que miraba al pasado, en contraposición con el duro presente y el ninguneo social del ultraconservador thatcherismo. El desencanto, tanto social como institucional, se unió al consumo de música alternativa porque lo siniestro también entra por los oídos.

España, un agujero negro en la nueva ola

Tras los coloristas y eufóricos primeros tiempos de la nueva ola “que enmudeció a virtuosos”,³ los glamurosos neorrománticos y los primeros siniestros españoles eran difíciles de distinguir; calzaban los mismos zapatones *creepers* con calcetines blancos (ellos), e iguales botines de taco (ellas). Eran la cara y cruz de la misma moneda, ya que ambos bebían del glam. Además, en 1983, quien más o quien menos movió su guardapolvo al son de “She’s in parties”, que dirían las mentes del fanzine *Mondo Brutto*. Años antes, el punk había roto barreras sociales, uniendo al hijo de un prestigioso médico con el de un humilde albañil, a la burguesía con el proletariado, e incluso a todos con la nobleza. Los cardados, los amplios ropajes y las sobrecargas de maquillaje sirvieron para convertir un físico poco agraciado en todo lo contrario. Estalló el culto al negro y la devoción por los crucifijos y las calaveras. La última formación del grupo Alaska y Los Pegamoides allanó el camino, pero solo fue la cara más visible. Sus componentes hicieron bien su trabajo en lo referido a la imagen, mientras que otros como Parálisis Permanente (*afterpunk*) y Décima Víctima (dark pop) representaron el sùmmum musical. Desde 1981, el *Diario Pop* de Radio 3 (RNE) y los fanzines, con ayuda de

3. “Para tí” (Paraíso, 1980); retrato emblemático de la adolescencia madrileña de 1977-1982.

la entusiasta entrega de pinchadiscos en pubs y emisoras de diversos puntos del país, ayudaron a que los grupos se conocieran en todo el Estado.

Los sellos independientes nacieron por la necesidad de expresar en discos las nuevas tendencias musicales, ignoradas o incomprendidas por las grandes compañías debido a su incompetencia, demostrada durante los años previos. Los levantaron los propios grupos mediante sociedades, creándose 3 Cipreses, Discos Radiactivos Organizados (DRO) o Grabaciones Accidentales S. A. (GASA). El año cero en ese sentido fue 1982, aunque estas primeras *indies* habían sido esbozadas durante el año anterior, caracterizado por la mínima publicación de vinilos de bandas vinculadas a la raíz del fenómeno en España, la nueva ola. Hubo excepciones que se presentaron bajo la cobertura legal de la empresa navarra Tic Tac, asunto que será expuesto en algunos de los primeros capítulos.

En cuanto a los espacios que acogieron a este tipo de grupos destacó el Rock-Ola madrileño, en la calle Padre Xifré 5, junto a la Avenida de América. Tenía capacidad *legal* para unas 850 personas (aunque llegó a acoger a más de 1.200 espectadores en algunos conciertos, caso de los de Siouxsie, entre otros) y su programación musical fue la más prolífica y estable de la primera época. El local había sido un bingo, anexo a la ya existente sala de conciertos Marquee-Madrid, que a su vez ocupaba un espacio que, con anterioridad, había sido una especie de cabaret. Ambos locales eran propiedad del empresario franco-argelino Jorge González Belier, cuyo presunto pasado vinculado a la OAS⁴ era un murmullo habitual en el microuniverso *rockoliano*. La gestión recayó en Lorenzo Rodríguez, mientras que los hermanos Perandones, Pepo y Magín, fueron junto a Floren Moreno (posterior técnico de sonido de los conciertos) algunos de los primeros disc-jockeys del local. En la etapa inicial, Pepo también se encargó del diseño de las innovadoras octavillas, entradas y carteles del club junto a Ángel Mata y Gustavo Sánchez, el artífice de los logotipos de Rock-Ola y Marquee. Al principio, “la gestión para contratar a las bandas extranjeras” fue tarea del locutor Mario Armero (hijo del director de la Agencia EFE), aunque su elección “se hacía en consenso de todo el equipo”, puntualiza Pepo Perandones. Allí, la miscelánea de subculturas urbanas convivió bajo los mismos sonidos.

4. Organización Armada Secreta; uno de los primeros grupos terroristas ultraderechistas de Europa, gestado en Madrid en 1961 —después de un fallido intento de golpe de Estado contra el presidente galo Charles De Gaulle— por militares franceses contrarios a la independencia de Argelia. Fue amparada por la dictadura franquista y posteriormente se la relacionó con los GAL (Grupos Anti-terroristas de Liberación) de la lucha contra ETA.



Rock-Ola abrió sus puertas el 31 de marzo de 1981 y el 3 de abril demostró toda una declaración de intenciones al inaugurar sus conciertos con la actuación de unos aguerridos punks británicos, UK Subs. La sala, que absorbería al Marquee, fue heredera de El Jardín, pequeño local de la calle Valverde 14, del que Belier también era copropietario. Entre 1979 y 1982 (cerca de la parada de metro que hasta junio de 1983 se denominó oficialmente como “José Antonio”) acogió a los grupos de la nueva ola, sumando los dos últimos años al contingente oscuro, de igual forma que entre 1981 y 1982 ocurrió en Carolina, reestructurada discoteca de la calle Bravo Murillo, en la zona de Tetuán, y en el sofisticado Golden Village, en el 31 de la calle de Agustín Foxá, cerca de la estación de Chamartín. Ambos espacios fueron comandados por el promotor y periodista musical Miguel Ángel Arenas,⁵ tras su experiencia previa llevando la contratación de El Escalón, casi al lado del futuro Golden. Tampoco se debe olvidar al pub Quadrophenia (en el número 3 de la calle Alberto Aguilera) ni a El Sol, sala resplandeciente, abierta el 9 de octubre de 1979 por el hoy difunto Antonio Gastón en el número 3 de Jardines, estrecha bocacalle de Montera, repleta de casas de putas y proxenetas, muy cerca de la Gran Vía (por entonces Avenida de José Antonio, al igual que la citada estación de metro, en homenaje al fundador de la Falange Española, detalle que evidencia el lento discurrir de la Transición). Asimismo, algunas instituciones estudiantiles también ayudaron a que muchos de los grupos musicales pudiesen tocar en público, caso de la Escuela de Ingenieros de Caminos o el Colegio Mayor Mendel, entre otras.

En Barcelona la pauta fue marcada por las salas Zeleste, antiguo bastión del rock layetano, en la calle Platería (hoy Argentería), y Metro (luego Metro-o y ex Giovane), reinaugurada en 1982 en el número 145 de la calle Llull del barrio de Poblenou y volcada hacia los nuevos grupos independientes, estatales y extranjeros. Su propietario se hacía llamar *Cristof* (o *Christoff*, nadie lo sabe con certeza), vernáculo pero extremadamente germanófilo. Tras reformar de nuevo su amplio local —de tres pisos—, el 26 de octubre de 1984, lo reabrió dedicado exclusivamente a *lo siniestro*, con nichos, calaveras y otros elementos fúnebres colgando de sus paredes. Fue una arriesgada iniciativa, pionera en España, y que obtuvo gran repercusión fuera del país.

5. No confundir desde ahora con Miguel Ángel Arenas, *Capi*, cuyos apellidos reales son López Gómez, cazatalentos y productor musical, al que no se cita en este libro. En *Alaska y otras historias de la movida*, de Rafa Cervera, *Capi* da a entender que él fue el mentor de Alaska y Los Pegamoides en lo relativo a su fichaje por Hispavox, tras facilitar al grupo la grabación de su primera maqueta.

Lo renombró como 666 (la marca de la Bestia del *Apocalipsis* bíblico) e hizo historia, con su logotipo satánico y una impresionante programación internacional que se puso al frente del *goth* europeo. El tal *Cristoff*, cuyo verdadero nombre es Josep Oliveras (Josep Cabezas, según otras fuentes recabadas), antiguo músico-cómico, también abrió a finales de la década la sala Psicódromo.

No recuerdo a nadie que por entonces hablase de *góticos*. Aquí todo se enmarcó en torno al epígrafe de “onda siniestra”, denominación insinuada por el periodista José Manuel Costa⁶ (Madrid, 1949-2018) en el artículo “Lo siniestro”, publicado el 17 de enero de 1982 en *El País Semanal* y acuñada definitivamente —por el mismo autor— en las páginas de *Rock Especial* [número 13] en septiembre de aquel año: “Esta Onda Siniestra mezcla en sus canciones el horror de los campos de concentración nazis con la más temible depresión urbana. No te tomes muy en serio, pero escucha lo que tienen que decirte. ¡Si la Santa Inquisición levantara la cabeza!”. El fenómeno corrió como un reguero de pólvora, extendiéndose a provincias, aunque en Valencia, Barcelona y Málaga ya habían emergido tempranos precedentes.

Es cierto que la bisoña seudodemocracia española, gobernada por la UCD, había sufrido un amago de retroceso a través del fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 (vodevil que ningún grupo reflejó en sus canciones, ni falta que hizo). Y también que la televisión nacional escupía casi a diario el horror perpetrado por las bandas terroristas ETA, GRAPO y FRAP. Además, las cotas de paro expresaban síntomas de extrema gravedad. Pero no creo que esas fuesen las causas por las que muchos jóvenes vistiesen de luto o cantasen a la muerte durante aquellos días. Se trató de la primera generación no traumatizada por el franquismo y España no era precisamente Puerto Hurraco, ni mucho menos el Líbano. Una componente de estos grupos musicales, Beatriz Alonso Aranzábal, lo constata, aclarando que los jóvenes siniestros no eran seres atormentados o torturados, ni mucho menos satánicos: “Al contrario, vivíamos en un ambiente divertido, propio de nuestra edad. Posábamos serios, porque era una actitud acorde a los sonidos que experimentábamos en nuestras canciones. Además, la

6. José Manuel Costa iba a ser el autor del epílogo de este libro, algo que impidió su inesperado fallecimiento, el 14 de marzo de 2018, debido a un infarto. Fue uno de los críticos musicales españoles más relevantes y respetados de su tiempo. Dirigió la primera etapa de Radio El País y pasó por otras emisoras como Radio España y RNE, manteniendo una inhabitual y admirable independencia. Fue corresponsal en Londres y Berlín del diario *ABC* y redactor de *El País*, además de colaborar en revistas como *La Luna de Madrid*. También presidió el Consejo de Críticos y Comisarios españoles de Arte.

adolescencia —apostilla Beatriz— también tiene un lado oscuro, el que tiene que ver con el final de una etapa vital y con afrontar las responsabilidades del mundo adulto”. Fue una simple moda, otra más que asimilamos desde las islas Británicas. Tocaba dejar de cantar a “Mari Pili” para dirigir la atención a vírgenes sangrantes, almas perdidas o a los campos de exterminio; a expresar mensajes más elaborados, epatando o seduciendo mediante las palabras, pero siempre sorprendiendo. Por primera vez en su historia, el pop español abordaba temáticas escabrosas y realmente lúgubres. Pero todo acabó mediada la década, cuando el *mainstream* asumió el abstracto término periodístico de la *movida* y los grupos ya se habían convertido en apetecible carnaza propagandística para ayuntamientos y diputaciones del primer gobierno socialista, contribuyendo a la profesionalización de los que habían sobrevivido a hechos tan mutiladores como el servicio militar obligatorio. Y es que, como dijo el guitarrista de PVP, Jesús Amodia, en el documental *De un tiempo libre a esta parte*, dirigido por la propia Aranzábal: “Los ochenta no duraron una década; empezaron en el ‘77 y murieron en el ‘85”. Y ya nada volvió a ser igual. Se apoltronó la *moderne*z maniquea de los antiguos políticos progres que, unida a la manipulación e intereses de las radiofórmulas y las grandes discográficas, adulteró la frescura y autenticidad inicial de la verdadera *movida*, que sí existió, y se propagó por todo el Estado de una forma tan espontánea como apolítica, porque nunca fue un “invento” ni “propaganda”⁷ del ayuntamiento madrileño; falacia cada vez más difundida debido a la desinformación o a ejercicios malintencionados de soterrado y/o interesado fondo desvirtuador. Otro asunto sería el de su utilización posterior por “unos” y “otros”, pero eso ya no era ni nueva ola ni *movida*, sino su herencia mercantilista. Y es que España siempre ha sido dada a alimentar su Leyenda Negra. Eduardo Benavente (Alaska y Los Pegamoides, Parálisis Permanente) declaró a *El Heraldo de Aragón* [27/03/83] que: “Los ayuntamientos socialistas tendrían que preocuparse por hacer cosas para la juventud, [...] unir a varios grupos de sellos independientes y hacer giras [...] por España. [...] Llevan cuatro años en los ayuntamientos y solo se han preocupado de “su” cultura”. Puso como ejemplo al grupo chileno de música andina Quilapayún y, al margen de ciertas opiniones desatinadas, ya habló de “movida”, y no como exclusiva de Madrid. Creo que sus palabras

7. José M.^a Álvarez del Manzano, alcalde de Madrid (PP) en *La Vanguardia* [30/08/91].

sirven para testimoniar que en 1983 los grupos independientes aún lo eran del todo, para bien o para mal, dependiendo de los objetivos de cada uno.

Este trabajo también incluye algunos (pocos) grupos formados en 1986, para recoger de forma sucinta los estertores de una de las ramificaciones de aquel fenómeno, la que ya comenzaba a ser conocida tímidamente como *gótica*. Sin embargo, la historia que se quiere recordar en estas páginas⁸ es otra, la de los primeros grupos españoles siniestros, reivindicando de paso a los más olvidados. Se alza el negro telón. Si lo tienen a bien, pasen y lean.

8. Excepto si se indica lo contrario, todas las declaraciones incluidas en los capítulos sucesivos han sido tomadas de entrevistas personales que el autor realizó en exclusiva para este libro en fechas diversas de los años 2009, 2012, 2014, 2015 y 2018 en varias ciudades españolas, utilizando las comunicaciones telefónica e informática para recabar información o testimonios en ocasiones puntuales.

El editor y el autor se disculpan por cualquier error u omisión.
Si se detectan, serán rectificadas en cuanto tengamos oportunidad.

© del texto: Pablo Martínez Vaquero, 2019
© de las imágenes: los autores, agencias y archivos citados

© de esta edición: Milenio Publicaciones S L, 2019
Sant Salvador, 8 — 25005 Lleida (España)
editorial@edmilenio.com
www.edmilenio.com

© Diseño de maqueta: Pilar Júlvez
Primera edición: agosto de 2019

Impresión:
Arts Gràfiques Bobalà, S L
Sant Salvador, 8
25005 Lleida
www.bobala.cat

ISBN: 978-84-9743-876-6
DL L 876-2019

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.