

*Per què fer-
se escoltetes?:
els sons de la
contracultura
valenciana I*

CARMEN RODRÍGUEZ MADERA

Noviembre 2025

Per què fer-se escoltetes?: els sons de la contracultura valenciana I

Carmen Rodríguez Madera



Esta sesión de escucha contiene un recorrido circular por algunos sonidos de la contracultura valenciana entre el 1972 y el 1998, en base a dos polos contrastantes. Comienza y termina con fragmentos sonoros trabajados desde el distanciamiento y el rechazo al imaginario de lo «popular valenciano», mientras que, el grueso de audiciones —que quedan insertas entre estos dos extremos—, recogen precisamente ese caldo de cultivo, pero nunca desde la recuperación pasiva del cliché o el estereotipo romántico, sino para estirar sus códigos hasta registros que coquetean con lo carnavalesco, lo absurdo, lo escatológico o lo histriónico; en un ánimo de entender lo popular como un lugar desde el que también es muy «serio» ejercer una crítica cultural.

Del cine independiente valenciano con la obra de Lluís Rivera (1947-), pasamos a la filmografía de Carles Mira (1947-1993). En este choque, encontramos discursos radicalmente opuestos, de hecho, Mira se mostró crítico en numerosas ocasiones con este cine por considerarlo un ejercicio formalista y pequeñoburgués. Sin embargo, configuraron juntos el episodio «Granizado de música» para la serie de RTVE *De aquí para allá* en 1985, y previamente, Rivera fue regidor de la película *Con el culo al aire* (1980) de Mira, lo cual le llevó a escribir en 2019 el cortometraje documental *40 años con el culo al aire*, en el cual incidía en el proceso de creación de este filme.

El puente entre Carles Mira y Joan Monleón (1936-2009) es sencillo de trazar dado que este último actuó en cintas del director valenciano como *Con el culo al aire*, *Jalea Real* (1981) y *Que nos quiten lo bailao* (1983), colaborando incluso en la creación musical de esta última película. Por otra parte, la conexión de Joan Monleón con el grupo Ploma-2 y el programa *La Pinteta Rebel* se materializa a través del circuito *queer* al que pertenecían. Como se especifica más adelante, era usual que los espectáculos de Els Pavesos incorporaran intervenciones de artistas pioneras del transformismo en València como La Xampi (1945-2006), o que incluso el propio Monleón jugara con esos elementos.

De *La Pinteta Rebel* y Ploma-2 a las escenas del punk y el *post-punk* en València, el vínculo parece establecerse solo a través de las ondas y los fanzines que les daban visibilidad y difusión. Esto queda subrayado por el hecho de que este grupo musical realizó numerosas actuaciones en centros sociales *okupados*, poniendo así énfasis en que lo *queer* y lo punk no eran categorías excluyentes.

*Las audiciones cinco y seis
se encuentran traducidas
al final de este documento
impreso.*

Sobre el cine independiente valenciano (1968-1977)

La historiografía cinematográfica que ha profundizado sobre el «cine independiente valenciano» ha entendido bajo esta denominación a la heterogénea producción fílmica desarrollada entre finales de la década de los sesenta y mediados de los setenta, de un conjunto de cineastas a los que algunos autores como Abelardo Muñoz habrían puesto el apellido de «malditos». Aquí se incluyen creadores como José Gandía Casimiro, José Antonio Maenza, Rafael Gassent, Josep Lluís Seguí, María Montes, Lluís Rivera, Alfred Ramos, Pedro Uris o Joan Vergara, estando a su vez algunos de ellos agrupados en colectivos de vida efímera como el Grupo Valenciano de Cine Experimental, el Grupo Valenciano de Experiencias Cinematográficas, o el Agost 72 Grup de Cinema Valencià.

Sus trabajos, que sintonizarían directamente con las experimentaciones cinematográficas que se venían produciendo en otras escenas de cine independiente de España, en especial con su predecesora Escuela de Barcelona; se diferencian de estas en que se colocan un tanto al margen de la militancia y de la reivindicación explícitamente política, para dar una mayor centralidad al juego con el medio fílmico y al llevar al límite sus posibilidades. La adscripción de estos autores al término «independiente» queda justificada por dos características principales que atraviesan sus cintas, siendo una de ellas, como señala Ricard Blasco en su *Introducció a la història del cine valencià*: el empleo de soportes de grabación que, como el 8mm, el super-8 y el 16mm, les facilitaron hacer un cine desde lo casero y lo doméstico. La otra razón sería que los circuitos de exhibición y distribución de sus filmes quedaron relegados a locales de la ciudad de València como el pub Capsa 13 o la librería Viridiana, y a medios como la Cartelera Bayani o la Cartelera Turia; es decir, a referencias clave en la cartografía de la contracultura valenciana del tardofranquismo y la transición española.

En esta última revista, José Vanaclocha y Vicente Vergara escriben en julio de 1973 lo siguiente sobre la próxima audición:

Es una muestra elevada a sus últimas consecuencias de lo estéril que puede resultar la obsesión por el estructuralismo y las preocupaciones por revelar el “proceso de producción” de un film, si todo ello no se conecta o utiliza en función de algo. [...] Es una muestra del callejón sin salida al que puede conducir una mala asimilación, mecanicista y mimética, de las teorías lingüísticas de moda en la actualidad. De esta forma, queriendo huir del naturalismo se cae en el formalismo más gratuito y procurando evitar el carácter científico de las “ideologías” se llega a asumir una actitud elitista y autocomplaciente de signo netamente pequeño burgués».

Travelling (1972) de Lluís Rivera (1947-)

El sonido de *Travelling* (1972) se presenta en paralelo a la única pauta que materializó Rivera sobre su guion: que, al insertarse en la maquinaria el negativo de la película en vez del positivo para su reproducción, y como consecuencia, no coincidieran sus dientes de arrastre con las perforaciones de la copia; la cinta se autodestruyera durante la proyección. Así, si bien su intención con este filme – que pretende mostrarnos de forma austera cómo es el proceso de realización de

una película—, era negar la necesidad de que el cine narrase una historia, para que simplemente sirviera como una reflexión sobre el propio medio cinematográfico; lo sonoro actúa como palanca que hace saltar las alarmas de que, verdaderamente, los espectadores y oyentes a lo que estamos expuestos no es más que al engaño que subyace a esta idea.

La cinta comienza con un sonido ambiente que acumula el ruido del tráfico y de una máquina de escribir sobre los títulos de crédito, simulando y separando así, el proceso de escritura del guion de la posterior filmación. Esta masa sonora acabará cesando para dar paso a los momentos de la película en los que la manipulación de los supuestos ruidos «neutrales» e «inocentes» de proyectores, cámaras, micrófonos, moviolas, empalmadoras y demás máquinas que conforman el proceso de grabación del filme, se hace cada vez más explícita. Esta queda patente en el tratamiento de los volúmenes: juego que estira estos sonidos hasta hacerlos chirriar y así recordar al espectador que el cine no tiene que ser amable; o, en la incorporación de timbres que exceden lo que esperaríamos de esta tramoya, haciendo que nos cuestionemos acerca de unas fuentes sonoras que nos son inidentificables en las imágenes, lo cual, a su vez, provoca un extrañamiento en nuestra percepción. Esto se aprecia en cómo se interviene y se manipula sonoramente el *noise floor*, es decir, el nivel de ruido residual que genera la propia tecnología por el mero hecho de activarse. Por último, será la frustración de la sincronía entre los ruidos y las imágenes, lo que siga desvelando el engaño y apunte más bien hacia un trabajo desde el collage y el empaste de los sonidos previamente recopilados.

La persecución de un carácter supuestamente documental en este experimento metacinematográfico queda puesto en evidencia desde el aparato sonoro de la película, algo que, por otra parte, ya habría sido delatado por el propio trabajo sobre las imágenes: un montaje, una forma de constreñir y dar forma a un relato, a una ficción y a una mentira sobre lo que sería crear una cinta.

Guisando un cine mediterráneo con romero y cebolla

Se pretende por un *lao* contar una historia de aventuras, un viaje de un embajador en el año 1000 de tierras catalanas a tierras cristianas, pero también se pretende que el espectador descubra un poco toda la cultura del al-Ándalus, toda la cultura de origen árabe o musulmán que hemos tenido tan escondida. (Carles Mira sobre su largometraje *Daniya, el jardí de l'harem* (1988) para el programa *De Película* de RTVE con fecha de emisión: 29 de febrero de 1988)

En sus largometrajes *Que nos quiten lo bailao* (1983) y *Daniya, el jardí de l'harem* (1988), el director Carles Mira (1947-1993) insta —a través del trabajo musical resultado de su binomio con Enric Murillo (1956)— a que la audiencia subvierta los relatos oficiales de la historia sobre la convivencia de «moros y cristianos» en la península ibérica. Así, los espectadores tendrían oportunidad de pensar lo festivo que podría haber sido el mestizaje si se hubiera abordado tal y como en su «cine mediterráneo», es decir, desde la tolerancia.

Que nos quiten lo bailao, es una revista musical ambientada en el Antiguo Reino de Valencia entre los siglos XV y XVI. Su argumento aborda el intento de rescatar por parte de los Marqueses de Mocoño, de su hija Isabelita, la cual habría sido raptada por un grupo de corsarios y posteriormente entregada a una comunidad musulmana liderada por el Sultán Aben Amir Al-Parrús. El arco narrativo general de ambos largometrajes —aunque en *Que nos quiten lo bailao* se plantee más desde códigos bufos, de la revista, del teatro de variedades o del musical, mientras que en *Daniya, el jardín de l'harem* no se rastrean esos elementos—, se puede sintetizar en cómo a través del contacto de diferentes personajes de religión cristiana con una comunidad musulmana, los primeros acaban por deshacerse de los prejuicios que habían trazado con respecto a ese «otro» cultural, para acabar uniéndose por amor, a sus costumbres. En los dos filmes, el espectador, al igual que esos protagonistas, acabará embaucado por el carácter celebratorio, hedonista, mediterráneo, sensual y alegre que Carles Mira asocia de forma exotizante y orientalizante, a un «otro» musulmán.

***Que nos quiten lo bailao* (1983) de Carles Mira (1947-1993)**

Aunque sean reducidas, también hay escenas de *Que nos quiten lo bailao* en las que el imaginario cristiano queda caracterizado con música, con sonoridades de intenciones irónicas que quedan introducidas explícitamente por el director, con ánimo de establecer la crítica a través de la risa, la parodia y la sátira. Esto último sería rastreable en la célula melódico-rítmica que ejecuta el personaje de Cañizares con un armatoste compuesto de un instrumento de viento metal y uno de percusión, la cual reformula, tal y como habría señalado el crítico Jordi Costa en su monografía *Carles Mira. Plateas en llamas*, la sinfonía que empleó Radio Nacional de España hasta el 1981. De esta forma, el realizador valenciano vincula directamente a la comunidad cristiana, —cuyos valores y formas de vida están siendo sometidas a crisis en la cinta—, con este pequeño fragmento musical que vendría a simbolizar, en cierto modo, el sonido institucional y oficial del Estado español. Un guiño para repensar cómo las figuras de autoridad que habrían escrito la historia, y que se estaban subvirtiendo en la película, eran más contemporáneas al estreno de la misma de lo que se podría pensar al estar ambientada entre los siglos XV y XVI.

El timbre enlatado, desafinado y poco brillante de este sonido, junto con el hecho de que su ejecución se repita constantemente sin ningún tipo de direccionalidad, señalan cómo Mira desea relacionar a ese «nosotros» cristiano con lo ridículo y lo torpe. Esto queda especialmente subrayado cuando, durante el tema de «La Marcha de Al-Parrús» que escuchan, su sonido se va alternando, —a través del montaje paralelo—, con la musicalidad grandilocuente y triunfal de la filá de moros que llega al castillo de los Marqueses de Mocoño, la cual queda caracterizada por su dibujo melódico ascendente por grados conjuntos en los vientos metales, las estructuras de llamada-respuesta, y por el uso de los timbales. Todos estos recursos musicales, que son elementos reconocibles en el audiovisual a la hora de señalar a un «otro» cultural, sirven también para evocar la sonoridad de las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy en un gesto de resignificación de

la cultura popular valenciana, lo cual también queda explicitado en la música de este filme al haberse contado con el grupo Carraixet para su creación.

«Porque lo festivo es muy serio y muy difícil de realizar»

El germen de Els Pavesos (1970-1982) remite explícitamente a la que fue la arista central que vertebró su propuesta artística: el no llevar a cabo una recuperación pasiva del folclore valenciano. Surgidos en la Falla Corretgeria - Bany dels Pavesos del casco antiguo de València, esta agrupación cambiante articulada por Joan Monleón (1936-2009) y Merxe Banyuls (1943-2018) como vocalistas, pasa de ocupar exclusivamente el circuito de casales falleros, a performar en fiestas de pueblos como las de Tàrbena en 1978, y en iniciativas de un marcado carácter comprometido y politizado como el primer Aplec que se hizo en el castillo de Dènia sin el permiso de las autoridades, o la séptima y octava edición del Sis Hores de Cançó.

Este devenir crítico, que incluso les llevó a burlar una denuncia por «posible alteración del orden público» recibida en Gandía en 1976, sería consecuencia de proponer la resignificación de lo «popular valenciano», tanto en términos musicales, como poéticos —con la revisión del escritor Vicent Andrés Estellés (1924-1993)— y teatrales, desde la defensa de la lengua valenciana, y desde códigos vinculados a la sátira, al hedonismo mediterráneo, a lo carnavalesco, a lo festivo, e incluso a lo histriónico. No son pocas las cuestiones que interrogarse cuando la lectura que se ha heredado del folclore es la que lo entiende como un objeto institucionalizado por el régimen, en un intento de traspasarle algunos valores como su limitante moral católica. Un tiempo en el que lo aprendido es que la música popular valenciana habría quedado desprovista de sus rasgos definitorios para unirse a esa masa homogénea que representaba «el folclore del Estado». ¿Cómo huir de llevar a cabo una mera recuperación neutral?, ¿cómo no enfatizarlo como algo que debiera permanecer inmutable e hierático para no perder su «autenticidad»? ¿cómo no trasladarlo como fósil u objeto de museo?

Els Pavesos tomaron la cultura popular reactivando un tipo de humor ya rastreable desde la prensa local y el teatro del s. XIX en València, por ejemplo, en las obras de Josep Bernat i Baldoví (1809-1864), o posteriormente, con autores como Vicent Miquel Carceller (1890-1940) y su edición de la revista satírica *La Traca* (1884-1938). Un humor basado en lo obsceno, en lo escatológico, cargado de dobles sentidos y de metáforas sexuales, chabacano y provocativo; y que a pesar de haber transcendido en el estereotipo de «humor valenciano», históricamente, como señalan autores como Francesc Martínez Gallego, habría tenido un mayor calado en las clases populares, haciendo esto que el régimen lo entendiera como un peligro a silenciar.

«El virgo de Visanteta (fragment)» (1976) de Els Pavesos

En 1981, Els Pavesos publican el que será su último álbum de estudio bajo el título *Borrumballes falleres*. Un trabajo que, como su propio nombre indica, supo-

nía volver a poner en marcha en el circuito de la música popular, canciones que, si bien estaban vinculadas directamente a la fiesta de las fallas como «El xisme fallero» o «Primavera popular», habrían quedado relegadas a un segundo plano en detrimento de otras como la indispensable «El fallero». Sin embargo, también se incluye en *Borrumballes falleres* una interpretación de las dos primeras escenas del sainete erótico *El virgo de Visanteta*, obra profana escrita en valenciano por Josep Bernat i Baldoví en 1845, y referencial en la construcción de ese arquetipo de «humor valenciano» descarado, pícaro y repleto de metáforas que equiparan órganos sexuales a elementos del imaginario de la huerta.

El guiño de Els Pavesos a lo teatral no es baladí si tenemos en consideración que Monleón comenzó dedicándose tanto a la horchatería familiar como al teatro, o que la agrupación formó parte de iniciativas como el ciclo de teatro y canción que se celebró en 1973 en el Institut Roc Chabàs de Dénia. En este interpretaron la comedia burlesca *La infanta Tellina i el rei Matarot* (1876) atribuida a Francesc Mulet (1624-1675), obra que, de igual manera, contiene ese tono festivo, grotesco, sarcástico y erótico que se rastrea en la obra de Bernat i Baldoví. La puesta en escena y todo lo relativo a lo performático, tenía una centralidad muy marcada dentro de las actuaciones de Els Pavesos, es decir, la revisión de la música popular valenciana era igual de importante que generar una estética cercana a la sicalipsis y a lo *kitsch* en el escenario, con momentos en los que Joan Monleón se travestía disfrazándose de horchatera valenciana, de fallera o de cura; o hacía su «*striptease* a la inversa» saliendo prácticamente desnudo a escena para después vestirse.

Escuchan ahora este pícaro diálogo entre la pareja conformada por el personaje del Tío Collóns y Tomasa, a los que le dan voz Joan Monleón y Merxe Banyuls respectivamente.

«Un espai diferent per als que som diferents»: *La pinteta rebel* (1984-1993)

En la década de los setenta se empieza a tejer, sobre todo en la zona del Mediterráneo con estaciones como Radio Maduixa u Ona Lliure, una red de radios libres tomando como referencia los modelos ya activos en Italia, Francia o Reino Unido. Su ánimo principal fue el favorecer una comunicación radiofónica alternativa e inconformista con la de los medios oficiales, —cuyos contenidos seguían atados a los deseos de las autoridades—, y el insistir en la necesidad de que estos formatos abrazaran una mayor libertad de expresión y democratización en las comunicaciones, permitiendo así que aquellas cuestiones que no tenían cabida en la radio imperante pasaran a generar la totalidad de su programación. Fueron desvíos con un marcado compromiso ideológico, que sintonizaron con las luchas antifranquistas, antimilitaristas, antirracistas, ecologistas, feministas, en defensa del colectivo LGTBI, etc.; y que sobre todo, señalaron que lo radiofónico debía comenzar a ser un medio horizontal que permitiera la intervención directa de los oyentes durante las emisiones, que estuviese autogestionado de forma asamblearia a través de coordinadoras, y que negase la incorporación de publicidad al no tener ánimo de lucro.

Un factor que fomentó el desarrollo de estas estaciones fue la creciente democratización en el acceso a los medios necesarios para poder emitir, lo cual permitió que algunas como la valenciana Ràdio Klara pudieran sumarse a las ondas de forma casera y artesanal, desde la cocina de la vivienda de uno de sus integrantes en Montcada. Esta radio, pensada por un conjunto de jóvenes militantes anarcosindicalistas en el seno de las Jornadas Culturales del CNT de 1979, no comenzó su actividad hasta el 26 de marzo de 1982 con el lema «Lliure i Llibertària». Tras un periodo conflictivo en el que sufrieron tres cierres entre la UCD y el PSOE en los que les confiscaban y precintaban los equipos, pasaron a estabilizarse al adquirir su licencia en 1989, lo que les permitió dar cobertura con una mayor tranquilidad a actividades como las del Ateneu Llibertari Progrés, de la organización Dones Lliures, de la campaña anti-OTAN, del movimiento antimilitarista MOC, o de los grupos de punk que estaban surgiendo en la ciudad de València. Los miércoles en Ràdio Klara a las 12:30 podía escucharse la siguiente **cabecera** del programa *La pinteta rebel*.

La pinteta rebel y el cabaret de Ploma-2

Muchas transformistas nos decían que politizándonos no íbamos a llegar a nada. «Vosotros sí que no llegaréis a nada y os quedaréis siempre en Valencia, moviendo la boca como los muñecos de Mari Carmen», les decíamos. (Rampova en una entrevista para *Valencia Plaza*)

La pinteta rebel fue un programa de Miquel Alamar (La Panotxa) (1946-2003), Rampova (1957-2021) y Clara Bowie (1952-2002), tres figuras cruciales en la militancia que se estaba ejerciendo primero desde el Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià (FAHPV) en 1977, y finalmente desde el MAG-PV en 1981, sobre cuestiones vinculadas con las personas LGTB. Con nombre de inspiración fallera, este espacio radiofónico constituyó una referencia pionera desde València en la pedagogía sobre temáticas vinculadas a la sexualidad y al género. Aun así, no solo fue activo en denunciar las violencias que surgían al tambalear la normatividad asociada a esos términos, sino que también señaló de forma crítica hechos como las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, o el asesinato de Guillem Agulló; a la vez que apoyó la huelga general del 28 de mayo de 1992 y las campañas de prevención del VIH.

El programa incluía sketches cómicos, teatro radiofónico, entrevistas, debates sobre cuestiones sociales o políticas que acontecían en València, conversaciones sobre novedades literarias y cinematográficas, y música que generalmente no se programaba en radios oficiales. Todo ello se materializaba con un lenguaje satírico y grotesco con especial tendencia a las referencias sexuales, que algunos autores como Pau López Clavel habrían pensado como «burrera valenciana», y que, en ninguna circunstancia, restaba profundidad a la irreverencia y a la militancia que caracterizaba su formato.

Cuando *La pinteta rebel* estaba en las ondas se podían escuchar las canciones del grupo de cabaret Ploma-2 (1980-1998) conformado por Amadorova Von Sternberg (1958-1995), Greta Guevara (1957-1991), y las también organizadoras del

propio programa: Clara Bowie y Rampova. Alejadas del music-hall y la revista por contar con letras de fuerte compromiso político, las actuaciones de Ploma-2 incluían monólogos y canciones de gran lucidez por combinar el humor escatológico y chabacano con una carga de crítica social suficiente para acabar actuando hasta en centros sociales *okupados* y ateneos. Esta primera característica satírica queda reflejada en el **sketch de Rampova** que pueden escuchar en esta sesión; mientras que la **canción «Lili Marleen»** que le sigue, ejemplifica el compromiso social del grupo. En esta, Clara Bowie reformula la letra original para hacer un homenaje a los presos por insumisión de la Guerra Civil Española.

«Tírate por el balcón» (1986) de Las Terribles y la Banda Fantasma (1986-1990)

Da la sensación a nivel historiográfico, de que el tejido punk generado principalmente en la ciudad de València durante la década de los ochenta ha quedado soterrado bajo la centralidad que han adquirido escenas paralelas como el bakalao, o la denominada «movida valenciana», esta última conformada por grupos de *glam rock* como Glamour o Comité Cisne. Pienso aquí en un ejercicio punk protagonizado por bandas que, como La Morgue, Interterror, Noviembre Rojo, Generación 77, La Resistencia, N.E.S., o Acción Directa centraron su actividad en los barrios del Campanar y del Carme, donde convivían con *skins*, *rockabillys*, *new romantics*, *bakalas* y *post-punks* en locales imprescindibles como la sala Gasolinera. El sonido punk también se descentralizó con bandas como Éxtasis (Tavernes de la Valldigna), Elektrodomesstiks (Xàtiva), o Regimiento Spansul (Xàtiva), aunque, si ya de por sí había una sensación de escena torpemente articulada y con poca infraestructura en la capital, la situación no parecía ser mejor para ellos.

Este será uno de los rasgos definitorios de la escena punk valenciana: su carácter *naïve* con bandas que no dejaron maquetas como es el caso Análisis de Oriña, y que tuvieron una repercusión moderada al organizar su difusión en torno a fanzines como *Masakre* o *No Control*, y a radios libres como Ràdio Iris o Ràdio Libertària. Otra característica que permeaba este punk valenciano, a la vez que le diferenciaba radicalmente de escenas como la de Euskal Herria, fue su difuso discurso ideológico, protagonizado por grupos que tonteaban con elementos vinculados a imaginarios y estéticas de la derecha. El pivotar entre la camiseta anarquista y el empleo de la esvástica definía una escena cuyo compromiso ideológico y también, cuya defensa del valenciano, era prácticamente nula salvo por la incorporación tardía de bandas como Kartux, o de otras que sintonizaban explícitamente con posturas ácratas al estar conectadas a emisoras como Ràdio Klara.

En ese caldo de cultivo se encontraban Las Terribles y la Banda Fantasma, o posteriormente «la Banda Maldita». Esta formación constituida por las hermanas Isa y Mari Blázquez y un conjunto de instrumentistas cambiantes de otros grupos de la escena punk de València, tuvo una época prolífica entre el 1987 y el 1989 en la que no solo tocaron en la mayor parte de locales de la ciudad, sino también en otras zonas de la comunidad, e incluso fuera de la misma.

Previo a comenzar a tener un sonido que bebía de referencias del new wave, generaron temas de punk como «Tírate por el balcón» con letras contundentes, líneas de bajo aceleradas que se adaptaban al pulso de forma metronómica, y baterías que ponían toda la fuerza en marcar los contratiempos.

«Orgullo de amor quebrado» (1985) de Carmina Burana (1985-1991)

Lo dice el *topicaço*: la tierra de las flores, de la luz y del amor. Los 300 días de sol al año. La jarana fallera. El *caliu* de esa *joie de vivre* tan particular de la *terreta*. No es un relato que se lleve demasiado bien, a priori, con el juego de sombras del post punk más oscuro, el de raigambre ochentera. (Carlos Pérez en «El post punk de la nueva València oscura» para *Beat Valencia*)

A comienzos de la década de los ochenta se escucha en València aquello que ya se venía gestando unos años antes en ciudades anglosajonas como Manchester o Scheffield, es decir, un paisaje sonoro oscuro y atmosférico generado al emplear cajas de ritmo, sintetizadores y secuenciadores, efectos de *reverb* o de *delay* –tanto en voces como en bajos, sintetizadores y guitarras–, y un reconocible pulso metronómico. Todo esto, acompañado de letras introspectivas que plasmaban la mirada nihilista de unos jóvenes que hablaban de la nostalgia, la apatía, la desilusión, el fracaso o la destrucción, en una forma de reproducir ese lema de «NO FUTURE» que ya venía denunciando el punk; conformaría el imaginario sonoro del *post-punk*.

En la capital, la *onada sinistra* desquebrajaba el tópico de «La Valencia vergel que huele a azahar y pólvora, envuelta en melodías populares con un fondo de dolçaina, satisfecha, que se expresa en la riqueza imaginativa de las Fallas» (Mira, 2020), a la vez que ganaba músculo en los barrios del Carme y de Pelayo a través de locales como Brillante, Planta Baja, Gasolinera, Mitropa, Metròpolis, Teléfono o NCC. De igual manera, fueron clave en la difusión de grupos de esta escena como Crenom, Extrema Cordialidad Homicida, Amor Sucio, Taxidermia Mental, Paracuellos Bar, TV Soviética, Morticia y los Decrépitos, o Aspirantes a la horka; fanzines como *No Control* o radios libres como Ràdio Klara.

Carmina Burana fue una de las bandas de post-punk que gozó de un mayor impacto fuera de la propia Comunitat Valenciana. Tras haber publicado en 1985 su primer EP titulado *El telar de la locura* con el sello Discos Radiactivos Organizados (DRO), la compañía discográfica inglesa Watford se interesó por su trabajo, fomentando así que a nivel europeo pudieran sonar en lugares como Bélgica. El segundo tema que compone este álbum, «Orgullo de amor quebrado», es un ejemplo de algunas características que perfilaron el sonido de esta *onada sinistra*: la centralidad del bajo, los versos que plasman desencanto como «¿Aún hay deseo de vida?, y alguien grita: ¡No hay!», el pulso más o menos acelerado, pero siempre metronómico; y, por último, el efecto de *reverb* aplicado al golpe seco de batería que cierra la canción.

Traducción propia de la audición cinco:

«Hay que tomar la vida como dice Celia Gámez: “Tomar la vida en serio es una tontería, hay que gozarla, hay que vivir”. Es un lema. Lo que pasa es que la vida te crea unas situaciones y lo que no puedes es ir a contracorriente, ¿no? Nadas en favor de la corriente y cuando tienes oportunidades, pues vas a orillas del río y sales del agua, y si vas a contracorriente, te ahogas, claro. Lo que ocurre es que hicimos una falla que, pienso, estaba avanzada a la época. Fui el presidente de falla y se creó el grupo Els Pavesos, y pienso que fue un poco revolucionario lo que hicimos en aquella época. No estaba preparada la cosa y tuvimos suficientes dolores de cabeza, pero la cuestión es que seguimos trabajando, continuamos haciendo cosas, y esos dolores de cabeza pasaron, como pasa todo en esta vida. Es bonito ser presidente de falla porque creas cosas y participas de la fiesta. A mí me gustó bastante ser el presidente. Ese era el único sitio donde se votaba, las fallas. Si eras presidente es porque tenías la mayoría de votos de toda la comisión, y a mí me votaban. No sé si me presento de político si me votarían igual. Yo quería presentarme a senador, pero vestido de romano que es lo que toca, y no vestido como van todos tan serios, pero no sé si me dejarían»

Traducción propia de la audición seis:

TÍO COLLÓNS:

¡Joder qué cosa
que me ha pasado esta noche;
teniendo a la mujer en la cama
me ha hecho la puñeta!...
Es el caso de que ella roncaba,
fuese dormida o despierta,
cuando se me ha puesto muy erguida
la cabezota del haba;
yo al ver que se me empina,
le he pegado cuatro coscorrónes,
pero en las cabezas de virotes
esta es mala medicina:
porque todo viviente sabe
que al parparle la pallorfa,
suelta el haba la cáscara,
y se transforma luego en nabo;
y como la hoja de mi nabo
tiene tan malas condiciones,
a los cuatro o cinco refregones
me ha dejado la mano a remojo.
Yo a la mujer despertaba
Buscándole deprisa la col,
al ver que al caracol
le iba cayendo la baba;
mas pesa como un baúl,
y por pronto que se ha levantado
ya solo le han llegado,
dos o tres salpicaduras por el culo.
Esto le ha sabido muy mal
porque dice, y con fundamento,
que por el lado de poniente
no ve muy buen temporal;
y llora, pateo, y gruño,
haciéndome mueca con los morros,
y saliéndole de los ojos dos chorros
de lágrimas como puños
Yo la culpa no he tenido
de que el calor se saliera,
pero la muy puñetera.....

TOMASA:

¡Ahora sí que me has jodido!!!
¿Con que no eres tú el culpable

de esas tan traidoras salpicaduras,
cuando casi todas las noches
me equivocas el agujero?
¿no tienes la culpa, Collóns,
de que salga fuera el calor,
cuando teniendo la mano en el nido,
gorgojean los verdecillos?
No te vieras en tales fracasos,
ni se hubiera salido fuera,
si no estuvieras a medianoche
frotándome el gorrión por las narices;
sepas tú que no dormía,
que escuchaba bien despierta
en un palmo de oreja abierta
toda aquella sinfonía;
y cuando ha tocado las cuatro
el reloj de Favára.
en los dos ojos de la cara
he visto que me hurgabas lo otro.

TIO COLLÓNS:

No hay pues impreso que esté
allá en la imprenta de Orga,
que diga que no hay mujer que duerma
mientras le palpan el coño.

TOMASA:

Mucho tiempo hace ya que conozco
que no son santos tus fines,
porque nunca me pones dentro
sino a punto de tomar el regadío,
y lo que a mí me desbarata
en esas acciones infames,
que me riegues las ligas
por regarme el tomate:
mas ya no aguanto la tinaja,
fuera las puñeterías,
que los nabos y las chirivías
los cría Dios para la olla;
no me lleves más a remolque,
y sepa el tío Collóns
que no sufro más regueros
que aquellos que vienen por el surco.

TÍO COLLÓNS:

Aquíetate un poco Tomasa,
y tapa esos pechos.....

TOMASA:

Haré lo que quiera con ellas,
que ninguno manda en mi casa,
y ya que tú a mí no me jodes,
si se me pasa por la cabeza
me pongo con el culo al aire
enseñando la cofia a todos.

TÍO COLLÓNS:

Pues ya que te lo has tomado tan a pecho
y todo lo que tienes es mío,
yo juro por esta cruz.....
no hacértelo..... sino por el culo.

Enlaces y Créditos

(según orden de aparición)

LUIS RIVERA HERRAEZ, *FRAGMENTOS SOBRE EL CINE INDEPENDIENTE fragmento programa tv* [vídeo de YouTube], 22 de mayo de 2025. <<http://bit.ly/47uU9fA>> [Consultado el 09-09-2025].

GVA INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA, *Restauraciones Filmoteca · Travelling* [vídeo de YouTube], 19 de mayo de 2025. <<http://bit.ly/45WQ0Qj>> [Consultado el 09-09-2025].

RTVE PLAY, *DE PELÍCULA: 29/2/1988* [vídeo de RTVE], 19 de mayo de 2025. <<http://bit.ly/4pdFrQm>> [Consultado el 09-09-2025].

MIRA, Carles, *Que nos quiten lo bailao* [película en FlixOlé], Valencia, Ascle Films, 1983. <<https://bit.ly/4eIrmW6>> [Consultado el 09-09-2025].

«Pavesos - "El tío Pep"», *Fes ta Festa*, (2024). <<http://bit.ly/41QWkGH>> [Consultado el 09-09-2025].

RELEASE - TOPIC, *El virgo de Visanteta (fragment)* [vídeo de YouTube], 13 de febrero de 2015. <<http://bit.ly/48fKutx>> [Consultado el 09-09-2025].

EKALIKUA, *Saludo inicial de La Pinteta Rebel* [vídeo de YouTube], 8 de diciembre de 2017. <<http://bit.ly/3K5Ex8z>> [Consultado el 09-09-2025].

EKALIKUA, *Ploma 2 - Sketch de Rampova* [vídeo de YouTube], 27 de diciembre de 2022. <<http://bit.ly/3IbhTev>> [Consultado el 09-09-2025].

EKALIKUA, *Clara Bowie (Ploma 2) "Lili Marleen"* [vídeo de YouTube], 27 de diciembre de 2022. <<http://bit.ly/3VfFrIk>> [Consultado el 09-09-2025].

BUELLISTICK1, *Las Terribles y La Banda Maldita Tirate por el Balcón* [vídeo de YouTube], 17 de enero de 2011. <<http://bit.ly/46FI71S>> [Consultado el 09-09-2025].

CARMINAENTV, *Orgullo de amor quebrado* [vídeo de YouTube], 14 de mayo de 2014. <<http://bit.ly/3K3ijUN>> [Consultado el 09-09-2025].

LISTADO DE OBRAS

Audición 1 (Sobre el cine independiente valenciano)

Audición 2 (Travelling)

Audición 3 (Carles Mira sobre Daniya)

Audición 4 (Que nos quiten lo bailao)

Audición 5 (Joan Monelón sobre la creación de Els Pavesos)

Audición 6 (El Vigo de Visanteta)

Audición 7 (Cabecera La Pinteta Rebel)

Audición 8 (Rampova monólogo)

Audición 9 (Lili Marleen de Clara Bowie)

Audición 10 (Tírate por el balcón)

Audición 11 (Orgullo de amor quebrado)

«Un fin de escucha» es un programa comisariado por Marina Hervás Muñoz.
Puede consultarse en la Audioteca de Casa de Porras y en:
<https://lamadraza.ugr.es/programa/un-fin-de-escucha/>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA