

//LAS CANCIONES DE LA HABITACIÓN ROJA
EN EL CONTEXTO DEL ROCK INDEPENDIENTE ESPAÑOL
DE LOS AÑOS 90. NOSTALGIA DE LA SOLIDEZ
EN LA CULTURA DE MASAS//

SUBMISSION DATE: 15/03/2014 // ACCEPTANCE DATE: 15/05/2015
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 131-148)

JESUS PERIS LLORCA
UNIVERSITAT DE VALENCIA
jesus.peris@uv.es

///

PALABRAS CLAVE: Rock español, cultura de masas, poéticas contemporáneas, La Habitación Roja, imaginario social, autoría.

RESUMEN: Las canciones de La Habitación Roja son un buen ejemplo de rock independiente español de los años 90, de su imaginario generacional y de la reconstrucción en cuanto que productos culturales de masas que de la figura del autor llevan a cabo, en un gesto que enlaza más con los “cantautores” de los años 60 y 70 que con la llamada Movida de los años 80. En sus textos, es posible detectar la tematización de la estructura circular del tiempo y la abolición de la linealidad propias de la cultura pop que aparece en otras bandas. Pero junto a ello, una decidida voluntad de fundar un sujeto fuerte, denso, con voluntad de anclaje en medio de la supuesta evanescencia de la cultura de masas. Como comprobamos en este artículo, ello lo llevan a cabo con gestos diversos.

KEYWORDS: Spanish rock, Mass Culture, Contemporary poetics, La Habitación Roja, Social Imaginary, Authorship.

ABSTRACT: The songs of La Habitación Roja are great examples of 90's Spanish independent rock music. They also accurately reflect its generational imagery and its reconstruction of the authorial figure as an object of cultural mass consumption. Such characteristics are more akin to *cantautores* from the 60's and the 70's than to the 80's "Movida". We can draw two major observations from the analysis of their lyrics. First of all, we notice the omnipresence of a circular structure within their lyrics. Second of all, we can also see that they abolish the characteristic pop culture linearity in their texts. In addition to this, we can detect a determined will to establish a strong, dense, and well-anchored subject amidst the alleged evanescence of mass culture. As we will prove in this article, they accomplish said characteristics with a great diversity of gestures.

///

La música rock se convirtió durante la segunda mitad del siglo XX, con diferentes alternativas, en la estética de ese grupo transversal que, en palabras de Paul Goodman, se comporta como una clase social: la juventud.¹ Ello, claro está, no se iba a hacer sin evidenciar las diferencias internas. Es decir, el rock'n roll de los pioneros podía tal vez identificarse con un grupo concreto de jóvenes, como, por ejemplo, muestra la narración genealógica de Peter Wicke (1993: 34). Algo parecido puede decirse por ejemplo del Mersey Beat vinculado a la identidad de la clase obrera de Liverpool de principios de los años 60 (1993: 61). Sin embargo muy pronto la estética del rock iba a operar una escisión interna, convirtiéndolo de hecho en un campo cultural.² El otro ya no es externo, sino que se sitúa dentro del propio rock, que se bifurca en numerosas etiquetas y subespecialidades, y esa distinción interna será la más poderosa y operativa, la que resulte la razón de ser de la música de cada banda. El rock y sus versiones son la estética de esa avanzada del futuro que representa cada generación de jóvenes en un tiempo: la modernidad, lanzada hacia el futuro. El rock es la estética de la modernidad precisamente porque es la estética de los jóvenes, y “la modernidad siempre es joven” como nos recuerda José Luis Pardo (2007: 33). Pero no todos los jóvenes son modernos de la misma manera y las subculturas del rock van a atender a esa diversidad dotándola de elementos identitarios específicos.

Las canciones de La Habitación Roja surgen de un contexto de producción muy concreto. Los miembros fundadores del grupo se conocieron en su adolescencia en L'Eliana, un municipio residencial de clase media en el extrarradio de la ciudad de Valencia. Sus primeros discos fueron editados por la pequeña compañía discográfica Grabaciones en el Mar, y, junto a otras bandas de este sello, pronto se convirtieron en uno de los grupos centrales de lo que se dio en llamar la “escena independiente” española en el momento de su emergencia.³ A partir de 2004 comenzarían a publicar con otra de las compañías más importantes de esa escena, Mushroom Pillow. Esta escena definirá su estética precisamente por dejar atrás la “movida” de los 80. En algunos casos incluso se define por oposición. Cambian las fuentes, los sonidos y los gestos porque también ha cambiado el momento histórico.⁴

La movida fue la celebración y el ejercicio de la modernidad española postfranquista, y en cierto modo surgía de una euforia en el manejo de los referentes marcados como modernos. “Era una generación fascinada por lo nuevo, donde todo el mundo estaba a la última, extrayendo cosas de un conocimiento iniciático”, dice de ella Borja Casani, uno de sus protagonistas (Gallero, 1991: 68). Aunque el horror tuviera lugar en el supermercado o se deseara un baño en mares de radio esas referencias devenían palabras fetiches pronunciadas de forma juguetona, con el gozo de poner en acto así la modernización y el cosmopolitismo.⁵ Ahora, una generación después, cuando los españoles

¹ “Paul Goodman suggests that youth is the only subculture which behaves as if it were a class” (Hall y Whannel, 1990: 28).

² Resulta útil para pensar las relaciones dentro del mundo del rock el concepto de “Campo intelectual” de Pierre Bourdieu, definido como “Sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas”, especialmente por el hecho de que el propio Bourdieu entiende la lógica propia del campo en términos de lucha: “La lógica que rige el campo cultural es la de la lucha o competencia por la legitimidad cultural”, (Altamirano y Sarlo, 1990: 14-15).

³ Entiendo por escena “un tipo específico de contexto cultural urbano y práctico de un código espacial”, según la definición ya clásica de Stahl (Shuker, 2009: 115).

⁴ “España se les quedaba comprensiblemente corta y buscaban fuentes de inspiración en umbrías transatlánticas: The Velvet Underground, Violent Femmes, Nick Cave, Hüsker Dü, Sonic Youth...”, escribe por ejemplo Jota Martínez Galiana (2002: 11) hablando de los Surfin Bichos, grupo que considera fundador de la escena independiente de los 90. Afirmaciones parecidas pueden encontrarse, por ejemplo, a propósito de Los Planetas.

⁵ “Maripili, rica, guapa, /de bonito ni una lata. /Ven deprisa, ven corriendo, yo te espero en Complementos”, cantaban por ejemplo Alaska y Pegamoides (“Horror en el hipermercado”, 1980). Incluso un tema obviamente antinuclear se teñía de parodia juguetona: “Yo quiero bañarme en mares de radio / con nubes de

se habían acostumbrado a ser modernos, la escena independiente española iba, entre otras cosas, a realizar un ejercicio de introspección, y de reconstrucción de figuras autoriales a partir de gestos diversos, uno de los cuales iba a retomar los que habían caracterizado, por ejemplo, la música de los cantautores anteriores a la Movida.

Es complicado determinar si realmente en los años 90 puede hablarse literalmente de “escena independiente” en términos económicos, en un momento en que algunas discográficas que efectivamente lo eran son adquiridas por multinacionales,⁶ y otras reproducen en menor escala las estrategias de las grandes compañías. En un proceso narrado por ejemplo por Peter Wicke, “The small firms –known as ‘independents’ [...] have become vitally important to the multinational media organisations” (1993: 124). Lo “independiente” se convierte en una estética, en un estilo, en casi una subcultura en el sentido de Dick Hebdige (1979), legitimada en términos de cultura *underground*, con su propio canon estético, frente a *mainstream*.⁷ Los *indies*, así, se convierten en un grupo reconocible que opera un nuevo dandismo. Victor Lenore pensará este gesto en términos de “mecanismo de distinción” (2014: 32). Y precisamente esta superioridad basada en el gesto autorial será una de las características definitorias de la estética de grupo. Si la música rock siempre es una especie de lugar de cruce de discursos sociales en el eje mismo del mercado de productos culturales,⁸ es bien interesante comprobar cómo en esta escena independiente se produce todo un intento de reconstrucción de la figura del autor, en un contexto ficcional de independencia económica en compañías que proyectan la imagen de no tener el beneficio comercial como objetivo principal sino la excelencia musical.⁹ En realidad el beneficio económico aparece como consecuencia de la excelencia artística.¹⁰ Sin duda, este gesto no resulta único en la historia del rock, baste pensar por ejemplo en el gesto fundante del “rock progresivo”, caracterizado por ejemplo por Simon Reynolds

estroncio, cobalto, y plutonio. / Yo quiero tener envolturas de plomo / y niños mutantes montando en las motos / ... Nuclear sí, por supuesto. / Nuclear sí, ¿cómo no?”, podían cantar Aviador Dro y sus Obreros Especializados en 1982.

⁶ Basta recordar que la compañía discográfica DRO (Discos Radiactivos Organizados) fundada por los miembros de la banda ya mencionada, Aviador Dro y sus Obreros Especializados, en la que habían grabado algunos de los grupos más importantes (y más personales) de la Movida, fue comprada por Warner Music en 1992.

⁷ Fernán Del Val *et al.* han estudiado la configuración de este campo cultural en España con la aparición de publicaciones que, por cierto, siguen el modelo inglés de *New Musical Express*: “El caso de *Rockdelux* es el más significativo para comprender cómo un campo de producción cultural, que a pesar de ser en su origen un medio masivo de comunicación (Frith) con un alcance multitudinario, bien puede proponer una ideología estética romántica y antimultitudinaria” (Del Val *et al.*, 2014: 154). La revista *Rockdelux* comenzó a publicarse en 1984.

⁸ “The reality is that rock music stands right in the middle of the commercial whirlpool of mass culture, of the undifferentiated circulation of cultural assets, messages, images and sounds. It is a synthesis of the fragments which were left over from this whirlpool; but a synthesis that was able to follow its own laws of aesthetic in the context of media communications, precisely because it only met fragments of this and that, rather than being weighed down with the millstone of tradition” (Wicke, 1993: 24)

⁹ “En el núcleo histórico de la música alternativa figura una estética de rechazo de la industria musical comercial y un mayor énfasis en la música rock como arte o expresión, más que de producto vendible generador de beneficio económico [...]. Sin embargo, al igual que el rock, lo alternativo se convirtió pronto en una nueva categoría de marketing” (Shuker, 2009: 208).

¹⁰ En la página web de la discográfica Mushroom Pillow, esta es la información que ofrece sobre sí misma en el apartado “Historia compañía”: “Mushroom Pillow nació en 2001 con influencias conceptuales de los sellos independientes anglosajones de los años 60 y años 80, pero sin adoraciones de ningún tipo. Intenciones: a) Ser una alternativa a las multinacionales y a los sellos independientes de los años 90 en España. b) Conseguir internacionalizar las propuestas de los artistas. c) Generar cambios en los medios y en la repercusión de artistas salidos del circuito *underground*. d) Conectar a la gente. e) Buscar estribillos. f) Llenar salas” (www.mushroompillow.com). Es decir, internacionalización, consolidación de la escena, afirmación del público entendido como grupo, como participante en la “subcultura”, pero al mismo tiempo el mayor índice de ventas posible y la celebración de conciertos tan masivos como se pueda. La diferencia entonces con las grandes discográficas es una cuestión de especialización en estilos diferentes y de tamaño.

(2010: 469). La “autenticidad” es también valor central e identitario de bandas contemporáneas nacidas en estos años en Estados Unidos (*Nirvana*, por ejemplo) o las figuras emergentes del hip hop (*IceCube*, por ejemplo), como observa Jan Jagodzinski (2005). Se trata de la misma “ideología de la autenticidad” detectada para el caso español por Martín Pérez-Colman y Val Ripollés (2009) y que tiene implicaciones específicas.

En las páginas siguientes me propongo analizar los textos de las canciones de La Habitación Roja, en su mayor parte firmados por Jorge Martí, su cantante y líder, para tratar de dilucidar de qué manera, mediante qué estrategias textuales, intenta trazar esta voz autorial, cómo pretende conjurar esta evanescencia y cómo de ella surge una figura de individualidad disponible para la identificación de sus seguidores.¹¹ A partir de ahí, nos será posible dibujar una parte del imaginario social de su público, ese grupo de límites difusos, inesperado fruto de la modernización: los jóvenes consumidores del rock *indie*, los hijos de clase media, estudiantes con tiempo libre pero escasas perspectivas de futuro, que sublimarán su frustración inscribiéndola oblicuamente en un ejercicio de distinción cultural.

1. Una educación sentimental eléctrica y magnética

Si repasamos los clásicos, en los albores de la modernidad, si pensamos en los primeros diagnósticos sobre la moda, sobre los efectos del mercado masivo de productos culturales en el mundo del arte y en las subjetividades, si releemos a Georg Simmel, por ejemplo, o al propio Marx, nos encontramos una y otra vez con que “todo lo sólido se desvanece en el aire” y es sustituido por elementos que no lo son. Esa sensación es de hecho la definidora de la modernidad, y sentida como nueva cada vez (Berman, 1989: 13). Los productos culturales de masas son fungibles. Las capas y capas geológicas de modas sepultadas, entierran la identidad, la hacen liviana, en perpetua redefinición. El resultado son sujetos que eligen cómo vestirse, qué escuchar, qué parecer, qué ser, que tejen y destejen su semblante: identidades crecientemente líquidas en movimiento constante que además no puede ser detenido (Bauman, 2000: 34). Productos culturales sustituibles son repetidos hasta el infinito: el aura como un fantasma perdido para siempre vagando en apariciones espectrales, secundarias, fantasma de un fantasma. Los productos culturales de masas desaparecen sin dejar rastro. “La música reproducida debe consumirse rápidamente y

¹¹ Desde luego estamos de acuerdo con Jan Jagodzinski (2005: 39) cuando dice que “The musical pleasure we experience as listeners, [...] is incidental to the ideological import of the signification of accompanying text”. La experiencia de escucha de una canción en un concierto, por ejemplo, va mucho más allá de la recepción del texto de sus letras. “El poder de una canción se apoyaría en la interacción entre la materia de la música y la materia del habla, en una síntesis abierta entre el trabajo que hace la primera con los afectos y la comunicación inconsciente y la labor que hace la segunda con la información referencial y las secuencias lógicas” (Méndez, 2011).

Sin embargo, por razones metodológicas, en las páginas que siguen hemos limitado nuestro análisis a las letras de las canciones. Creemos además que las letras sí son relevantes, aunque no lo sea de la misma manera en todas las bandas, es decir, aunque la voz no emerja igualmente nítida sobre los instrumentos en todos los casos. Pero son importantes siempre porque parte de la experiencia del concierto, de lo que construye comunidad entre los fans y escenifica su identificación con la banda liderada por su vocalista, es el acto de cantar con él las canciones. Y también porque tomadas como textos, dejan leer el gesto autorial de su escritura.

De hecho las canciones pueden leerse también desde sus letras, esto es, como textos contiguos al campo cultural de la poesía, como “tradición oral renovada” (Auserón, 1999: 171), otra manera de transformar la experiencia del mundo en experiencia del acto poético (Milán, 2004: 52). Creemos además que esta importancia central de las letras en una parte de la escena independiente de los 90, puede ser pensada en relación con propuestas poéticas que precisamente venían a proponer superar los límites del campo cultural. “Adhiero a la teoría de Valéry que dice que 'un poema no existe más que en el momento de su dicción', y sólo puede ser aprehendido plenamente cuando está 'en acto'”, propone Walter Cassara (2011: 59). En efecto, la poesía entendida como performance, la recuperación de su carácter de texto oral, la convierte en texto contiguo de las canciones rock.

envejecer pronto, de modo que se cree la necesidad de un nuevo producto” (Eco, 1999: 292). En esa cadena de fungibilidades radica el mecanismo que mueve esa flecha lanzada hacia adelante que es el tiempo de la modernidad, y en él el consumo, también de productos culturales, entendido como el intento condenado al fracaso de saciar el puro deseo. “La compulsión a comprar convertida en adicción es una encarnizada lucha contra la aguda y angustiosa incertidumbre y contra el embrutecedor sentimiento de inseguridad”, en palabras de Bauman (2000: 87).

Y sin embargo, la experiencia dice que cuando alguien que escuchó *Popanrol*, el primer CD de La Habitación Roja, por ejemplo, lo vuelve a escuchar —y hacerlo es extremadamente fácil gracias a artefactos virtuales como Spotify, que lo tornan permanentemente disponible—, allí, encapsulado, está un resto de 1997, del 1997 de las escuchas originales, del soporte físico que un día lo contuvo. Son ecos, como las voces oídas en Comala. Pero están. Remiten a la educación sentimental eléctrica y magnética de las generaciones que crecieron con el rock, que buscaron y encontraron identificaciones con los nuevos autores del indie de los 90. Y esto no es un fenómeno excepcional. Ya Sheryl Garratt (1990) mostró cómo su condición de fan adolescente de los Bay City Rollers había desempeñado un papel importante en la construcción de su subjetividad. Y cómo no estaba dispuesta a renunciar a esa parte de su identidad. Los productos culturales de masas son fungibles. Pero no desaparecen sin dejar rastro. Forman parte del tejido intertextual de la subjetividad del *Homo Sampler* de que habla Eloy Fernández Porta (2008: 164). Y, a veces, vuelven.

Ya he hablado en otros lugares de este fenómeno. Y me lo encontré explicado gráficamente en el cómic *Ausencias*, de Ramón Rodríguez (el líder de la banda The New Raemon) y Cristina Bueno. Las canciones “son capaces de hacer viajar a alguien en el tiempo durante unos instantes” (2012: 53). Es, por ejemplo, el tiempo de la grabación, que vuelve. Como señala Albin Zak, en el caso del rock es la grabación la obra, y no la partitura: “Records are both artworks and historical witnesses” (2001: 23). La música pop,¹² la música como producto cultural de masas, es repetición incesante, corriente circular en el tiempo. Y es que “los simulacros y Cronos son incompatibles, antagónicos, se enfrentan y se destruyen mutuamente” (Pardo, 2007: 359). Cada vez es este momento y el de la grabación, que siempre vuelve. La obra es un momento congelado del tiempo, o, en tanto suma de pistas diferentes un compuesto de fragmentos sucesivos del tiempo devenidos simultáneos. “The song ‘Peggy Sue’ has no real existence outside Buddy Holly’s record of it” puede decir entonces Laing (1990: 327). Y una vez grabada, acabada, cada canción recorre en espiral el tiempo dialogando con los infinitos momentos de las escuchas, recorriendo subjetividades que contribuye a fijar, a constituir, adensándose o haciéndose liviana, encarnándose y remitiendo a experiencias estéticas diversas en tiempos diversos. “Sólo unos breves instantes de búsqueda o duda, y la memoria sonora se organiza para identificar el referente, y las emociones y recuerdos que trae consigo”: la experiencia identificativa, de la que habla Fernández Porta (2008: 7). “Aquí se habla de ti”, que diría Luis García Montero (1996: 67). Y este hablar de cada receptor que la elige es parte de su razón de ser.¹³

¹² El término “pop” aplicado a la música resulta ambiguo, ya que, como señala Shuker (2009: 232), “Musicalmente, el pop se define por su accesibilidad general, su orientación comercial, un énfasis en ganchos o coros memorables y una preocupación lírica con el amor romántico como tema. [...] El término pop comenzó a utilizarse en un sentido opuesto, incluso antagónico, a la música rock”. Por ello, he optado por hablar de “rock independiente” o “alternativo”, para evitar caer en la aparente contradicción de hablar de un “pop underground”. Sí hablo, sin embargo, en algún momento de “cultura pop” en sentido amplio. Evidentemente, en sentido literal, todo el rock, en cuanto que es grabado, reproducido y consumido en forma masiva es música “pop” y los mitos que construye forman parte central de la cultura pop.

¹³ Reproduzco aquí la cita más por extenso: “Cualquier libro de cualquier tiempo, cualquier autor con gloria o sin gloria, cualquier verso de un poema o de una canción, cualquier palabra se convierte en clásica si toma cuerpo, mira a los ojos de un lector y le dice: aquí se habla de ti” (García Montero, 1996: 67). Para Luis García

Eco explica la tendencia de los productos culturales de masas a la repetición: “la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia” (1999: 247). Y Pardo nos explica que este tiempo vuelto sobre sí mismo es el de la modernidad enfrentada a la crisis de su propia teleología, el paso de la tragedia a la comedia en la percepción de la historia: “En lo cómico se transita rápidamente del principio al final y en seguida se vuelve a empezar, y se diría que por eso, más que 'historia', hay 'historieta’” (2007: 311).¹⁴ No es mucho entonces que el rock sea una banda sonora de la modernidad, o de su crisis, de su versión líquida, puesto que comparte con sus sujetos la misma percepción de la estructura del tiempo histórico. La vida es volver al principio. El tiempo de la grabación es el tiempo de la estética, una suerte de máquina del tiempo por catálogo que puede ser invocada con el gesto de introducir un intérprete -la etiqueta de un fragmento de tiempo encapsulado- en el buscador de Spotify.

“Las canciones llegan tarde, pero están de nuestra parte”, canta La Habitación Roja (“No hay dinero”, 2007). Las canciones siempre llegan un poco después, pero llegan, subrayan, enfatizan, acompañan, se encarnan en vidas diferentes. Y entonces se quedan. O vuelven, vinculadas a ese momento que subrayaron. O renacen para subrayar otros, adensados con las adherencias de cada escucha.¹⁵

2. Las intertextualidades pop

La Habitación Roja es uno de los autores del rock independiente que escribe con una especial consciencia de este proceso. Sus textos, como espero mostrar en las páginas siguientes, pueden leerse como el intento sostenido de erigir un sujeto firme, estable, o al menos con voluntad de anclaje, paradójicamente enunciado desde el seno de la cultura de masas.

Para empezar, las canciones trazan mapas imaginarios. Como las subjetividades a las que interpelan, se llenan de intertextualidades e hipertextos. Se podría por ejemplo programar un ciclo completo de cine con títulos de canciones de La Habitación Roja: “La soledad del corredor de fondo” (2003), el “Viaje alucinante” (2003), que lo es del “increíble hombre menguante” (2003), “Los cuatro jinetes del apocalipsis” (2003), “Días de vino y rosas” (2010), “El cielo protector” (2012). “Charlton Heston, los simios han ganado”, cantan además en “Agujeros negros” (2005), la misma canción en la que se recuerda al Mayor Tom llamando en vano a la tierra.

Pero las referencias a la cultura pop van más allá. En “Gran turismo” (2005), proyectan un viaje definitivo y liberador “como Tintín, como Phileas Phogg”, “como dos

Montero, poeta y teórico de la llamada “poesía de la experiencia”, esta identificación del lector, esta disponibilidad para ser usada por otro sujeto que la incorpora como intertexto a su propia subjetividad, es la razón de ser de la poesía. Es interesante que no establezca distinción aquí entre los poemas y las canciones.

¹⁴ “Los héroes cómicos no tienen grandeza ni sus peripecias sentido alguno, sus aventuras y desventuras carecen de consecuencias históricas [...]. No pertenecen al terreno de la *acción* (histórica o dramática), pero tampoco estrictamente al de la *producción* (natural o divina, material o espiritual) sino más bien al de la *imitación*. [...]. Los héroes cómicos burlan el destino a fuerza de burlarse de él y de burlarse de sí mismos. Lo que en ellos nos parece inverosímil es justamente que en sus historietas no hay ‘verdadero’ destino ni identidad narrativa, sino una imitación que los pone en evidencia y revela su falsedad, la artificialidad y la arbitrariedad de la historia” (Pardo, 2007: 312). Los personajes de la cultura de masas, como el Coyote, que vuelve a empezar intacto una y otra vez su persecución del Correcaminos a pesar de haber sido aplastado por rocas inmensas o dinamitado, siempre vuelven a empezar. Están atrapados en “corrientes circulares en el tiempo”.

¹⁵ “Lo propio del Aion serían estas dos cosas: (1) no es un pulso que compita con el pulso de Cronos, no es otra medida del tiempo según el movimiento, otro ritmo para el alma o para el mundo que rivalice con el dominante, sino que se trata de *no-tiempo*, producido fuera del pulso, [...] un tiempo *off-beat*; (2) ahora bien, esto [...] es ‘la verdad eterna del tiempo’: *pura forma vacía del tiempo*, que se ha liberado de su contenido corporal presente y, con ello, ha desarrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón” (Pardo, 2007: 361).

tipos de la beat generación”. “Seremos Telma y Louise o Bonnie and Clyde / dos piedras rodantes”. “Si amanece que no es poco –cantarán en “Los últimos románticos” (2005) – aunque me dejes plantado / cruzaré el norte del norte”. Lo cruzará en efecto, pertrechado con estas referencias culturales, con este archivo que intersecta en un sujeto consumidor de productos culturales, que se individualiza en sus opciones, en su combinación, esa especial consistencia del sujeto a la que se refería Peter Wicke (1993: 24),¹⁶ del sujeto del sampler descrito por David Toop (1999: 137) y especialmente Godwin (1988), forjado a partir del montaje de fragmentos.

La cultura pop invocada se convierte en un ejercicio naturalizado de cosmopolitismo cultural. El sujeto indie se nutre de textos de la cultura de masas. Se desterritorializa, se sitúa más allá de las fronteras nacionales, pero ese gesto, esa suma de referencias traducidas, solo puede leerse en clave española. La generación de los 90 no agota los referentes culturales centrales y prestigiosos en el hecho de citarlos, sino que los usa. Los muestra como tejido desacomplejado de su subjetividad, como piezas de su bricolaje cultural. Pero con ellos, usándolos, reenunciándolos, apunta, como veremos, hacia su angustia sin objeto, hacia el deseo o la demanda de sentido que constituyen al sujeto.¹⁷ Son marcas de cosmopolitismo reterritorializadas, entonces.

Algunas canciones, de hecho, ejemplifican su propio funcionamiento. La memoria se compone también de citas, de referencias intertextuales, es disparada por ellas.

La sala medio llena
la esperanza de encontrarte medio vacía,
me siento, empieza la película
mi tristeza se desvanece
y mis ojos deslumbrados por el rojo
que dibuja una sonrisa de esperanza en mi cara (“Requiem”, 2003).

La memoria tiene banda sonora, es verdad. “Se perderán los cielos misteriosos al compás / de canciones antiguas que no quiero mencionar” (“La razón universal”, 2012). Pero además la música construye la memoria, es una parte inextricable de ella: “Los últimos veranos de mi juventud / los pasé junto a ti” (“Los últimos veranos”, 2003). O, lo que viene a ser lo mismo, su resto: la canción es una bandera que construiremos “con el blanco que nos queda / tal vez de la nieve que vimos caer / de la espuma del mar que dejamos atrás” (“Cárceles caseras”, 2006).

¹⁶ Ver nota 8.

¹⁷ Víctor Lenore ha caracterizado la cultura *indie* y su prolongación en la cultura *hipster* como una suerte de ejercicio de distinción que se agota en sí mismo: “nuestros discos, películas y revistas sirven demasiadas veces como barricada para separarnos de lo que consideramos ‘masa’” (2014: 82). Este bricolaje, este muestreo intertextual, caracterizado por una marcada anglofilia (2014: 77) entonces, se agotaría en su construcción de la nueva versión del dandy. Como espero que pueda demostrar en este artículo, creo que ese gesto de construir un sujeto sublime y fuertemente individualizado a partir, entre otras cosas, de sus elecciones culturales, marca de su carácter “especial”, no está exento de conflicto ni deja de ser la expresión de un malestar. En ese sentido, no creo que pueda decirse sin más que “hay que ir asumiendo que el *indie* es la evolución natural de la música de las clases altas” (2014: 146) o que “lo bueno de la cultura ‘petarda’ postmoderna es que evita los dramas, el precio suele ser una fuerte desconexión de la realidad” (45), o reducir la melancolía del sujeto de las canciones de La Habitación Roja “al agobio de estar perdido en el centro comercial de finales del milenio sin encontrar verdadera satisfacción” (2014: 132). Es decir, aunque pueden aportarse ejemplos de bandas que confirman las tesis de Lenore (Dover, por ejemplo, en los 90 y sus letras en inglés, o, especialmente, bandas de la siguiente generación, como Lori Meyers o Supersubmarina), no creo que puedan generalizarse sin más. De hecho, muy al contrario, algunas canciones de La Habitación Roja, los Surfín Bichos o Los Planetas, por poner tres ejemplos, vienen a tematizar –como sostengo en estas páginas– un determinado malestar de clase media que tiene que ver con la frustración de las expectativas puestas en el proceso modernizador. Por ello, tampoco creo que pueda caracterizarse simplemente como una versión “hiperesnob” de la Movida (2014: 141). Sostengo, por el contrario, que es más bien el reverso de la euforia del ejercicio de la modernidad que caracterizó a la Movida de los años 80.

3. Corrientes circulares en el tiempo

Ese es el título de una canción de otro grupo español nacido en los años 90, Los Planetas. En otro lugar tuvimos ocasión de comprobar como esta circularidad, esta vuelta al principio que resulta constitutiva de las grabaciones pop, se tematizaba en las canciones de la banda de Granada, y se convertía, por cierto, en símbolo de una experiencia posible generacional. La generación que creció escuchando canciones grabadas percibe su vida (su trabajo, sus relaciones personales, sus parejas) como un retorno periódico al principio, a la pista 1 del CD. Del mismo modo que la historia, la propia biografía ya no sigue una línea recta hacia un objetivo, sino que parece devolver muchas veces al punto de partida. Ya no son para sí mismos personajes de destino, ya no conservan la grandeza de la tragedia, sino que han devenido apenas personajes cómicos (aun a su pesar) que vuelven una y otra vez al punto de partida. Como hemos señalado antes, los relatos de las vidas experimentadas comparten entonces la estructura circular de las canciones grabadas. Los sujetos del rock exhiben una y otra vez su encierro en cárceles circulares, en trayectorias espirales, en bucles. Sus textos nombran la percepción del tiempo que tiene la época en la que surgen y que les da sentido.

Las canciones de La Habitación Roja reproducen también este gesto. En ellas los círculos como símbolo son un elemento recurrente. “Todo da vueltas sin cesar” (“Sofá”, 1997). Representan de diferentes maneras esta circularidad del tiempo:

Cada noche la misma función,
 los mismos lugares
 los mismos personajes

 Cómo se puede cambiar,
 principio y final son igual,
 no hay nada más que lo que hay,
 círculo vicioso donde ella girará (“Hoyo 17”, 2004).

Los sujetos se ven atrapados en círculos viciosos que no quieren –o no pueden- romper: “Seré una enfermedad que no superarás / una y otra vez recaerás / no habrá remedio” (“Ella dice”, 2006). “Si no hay marcha atrás / volveremos a empezar” (“Los amantes y la paz”, 2007). “Siempre nos pasa igual / y cada amanecer / decimos no volverá a suceder” (“El resplandor”, 2012). En resumen: “No he aprendido la lección / [...] Te quiero y tengo miedo / pero lo sigo haciendo” (“Te quiero”, 1997).

La memoria causa dolor, deviene trauma, una máquina circular que le devuelve al momento doloroso, al instante decisivo de la pérdida: “Luces de neón y un invierno que nunca podré olvidar” (“Siberia”, 2012). La pérdida se renueva una y otra vez: “Sigo sin poder dormir / por las noches me despierto a comprobar / si mi cuarto todavía es el nuestro” (“Lo mejor que me ha pasado”, 2001). Las “fotos de ayer aun hoy siguen vigentes” (“Fotógrafo del alma”, 2006). Y lo mismo puede decirse de la culpa, grabada en el cuerpo, en la identidad: “No me soporto, no puedo escapar / mi cuerpo nunca me dejará marchar”. (“Algún día”, 1997). El mundo en torno, atrapado también, proscribía el olvido: “¿Por qué todo el mundo / me pregunta por ti / cuando yo sólo quiero olvidarte?” (“Largometraje”, 1999). El resultado, entonces, es “algo crónico y claustrofóbico” (“Crónico”, 1999).

Y sin embargo, el mayor cataclismo no es la repetición incesante, sino dejar de poder volver a empezar: “Ya no se transforma / la materia que nos une / ahora solo se destruye” (“Cuando ya no quede nada”, 2007). Por ello, los proyectos de felicidad son también un nuevo comienzo: “Vuelvo a esperar / que los astros me sonrían / y se vuelvan a alinear” (“La razón universal”, 2012). Y la mayor expresión de felicidad consiste en parafrasear a Ángel González y proclamar que “si pudiera elegir y si tuviera otra

oportunidad / todo lo haría por volver a la noche en que te encontré” (“La segunda oportunidad”, 2012). Y es que paradójicamente, es esta circularidad lo que constituye al sujeto, o más exactamente, su deseo frustrado de superarla.

4. Sujetos en un espacio evanescente en busca de sentido

Todo esto está en La Habitación Roja. Pero, en este caso, no todo se limita a este gesto. Además, estos sujetos, emitidos, producidos en la volatilidad del mercado, buscan enraizarse, construirse, darle densidad al texto, volverse (sentirse, devenir) sólidos, o, dicho en las palabras de Zygmunt Bauman, “detener el flujo” (2000: 89).

Así, por ejemplo, construyen trabajosamente su carácter de únicos, su individualidad, y para ello retoman los gestos fundantes del artista moderno (Benjamin, 1980: 83), pero ahora en medio de la plaza pública, después del colapso de la propia figura del autor y en un campo cultural que, como hemos visto, la desconocía estructuralmente, en el que las bandas eran ellas mismas objeto y no sujeto de la representación. El resultado entonces recuerda a la mitología del escritor en la cultura de masas tal como la describió Roland Barthes (1999: 33), es decir, encaja con la idea que el público tiene de lo que es ser un artista.¹⁸

Las mentiras, por ejemplo, la volatilidad del vínculo imaginario entre las palabras y las cosas, es una de las causas reconocibles de la angustia de la desorientación. Este es uno de los motivos presentes a lo largo de todos los discos del grupo. Desde sus primeras canciones, incluso en inglés (“Tears are falling over the ideal world that she constructed”, “First love”, 1997), hasta canciones más recientes: “No deberías seguir. / Tu primera verdad / aún está por decir”. “Quiero saber qué sentiste al mentirme” (2010). Las rupturas amorosas a menudo adoptan esta forma del desencanto, del desvelamiento.

Ya no creo en tu cielo
ni en tus paisajes
ni en tu rojo intenso,
ni en la tierra que piso,
la tierra que transformas en barro (“Un mundo perdido”, 2004).

El “pequeño punto en la nariz” del que hablaba Roland Barthes (1997: 41) leyendo *Los hermanos karamazov* mientras dilucida la estructura del discurso amoroso produce el desvelamiento de la puesta en escena.¹⁹ “No sigas fingiendo, pues me haces daño, sé que se ha terminado”. “No habrá despedidas. Si todo es mentira / no quiero una más” (“Mentiras”, 1998). “No nos queda un gramo de verdad / y no tenemos nada de que hablar” (“Ciencia Ficción”, 1999). Toda la relación, la armonía pasada, estaba construida sobre la mentira. Y entonces, es el mundo entero, la ciudad, la que se revela como un gran escenario: “Ya no importa decir la verdad, / mentiras rondando por la ciudad”

¹⁸ “La función del hombre de letras es a los trabajos humanos, casi lo que la ambrosía es al pan: una sustancia milagrosa, eterna, que condesciende a la forma social para que se lo capte mejor en su prestigiosa diferencia. Todo esto introduce a la idea de un escritor superhombre, de una especie de ser diferente que la sociedad exhibe para gozar mejor de la singularidad ficticia que ella le concede” (Barthes, 1999: 33).

¹⁹ “Rusbrock está enterrado desde hace cinco años; lo desenterran; su cuerpo está intacto y puro (¡evidentemente!, si no se acabaría la historia); pero: ‘había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción’. Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo *simple*. ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? De pronto hace un gesto por el cual se descubre en él otra raza. Estoy *atómico*: escucho un contrarritmo: algo como una síncope en la bella frase del ser amado, el ruido de un desgarrón en la envoltura lisa de la Imagen” (Barthes, 1997: 41-42)

(“Náufragos, 2005). “Ilusionistas y magos, / somos lo que parecemos. / Ese es el problema / que todo es mentira” (“Ilusionistas y magos”, 2006). El fantasma del deseo revela su condición fantasmal y con ello se produce la caída del sentido, el colapso de la significación.

En el espacio de los simulacros, uno de ellos, simulacro de sujeto, producto de consumo, se rebela contra este destino. Porque la constatación de que “todo es mentira” (“Esta no será otra canción de amor”, 2007), no es definitiva. El sujeto se resiste a aceptarla. Y una y otra vez, en otro movimiento circular de repeticiones incesantes, protesta ante la falta de sustancia, recusa lo banal, se desmarca. Y reclama entonces profundidad: “Lo que hay detrás es lo que hay que buscar”, proponen ya en “Ángel” (1997). “Somos algo más que carne y hueso, / o al menos eso es lo que me gusta pensar”. “Tiene que haber algo más [...] / Me siento pequeño ante tanta inmensidad” (“Sonámbulos”, 1999). “Tiene que haber algo que me pueda calmar, / calmar este dolor” (“Una nueva oportunidad”, 2010). El deseo de romper la circularidad -ya lo vimos- constituye al sujeto. Desear encontrar el sentido más allá de las corrientes circulares es lo que le da sentido, saber que hay un sentido aunque no pueda nunca alcanzarse, porque está en ese espacio donde en caso de llegarse ya no hay sujeto.

Y, como complemento necesario a esta búsqueda de certezas, o, mejor, a esta afirmación de su necesidad, se propone un individuo poderoso y solitario, inadaptado, que a veces se repliega en el espacio de lo privado (“He decidido no volver a salir, / si quieren encontrarme, tendrán que venir”, “Polideportivo”, 1998), que construye un fortín en su habitación, conectando con el imaginario adolescente de las áreas urbanas de clase media, donde va creciendo el malestar.²⁰

He leído en portada
que han encontrado al hombre que decidió
darle la espalda a su mundo
construirse uno mejor. (“El hombre del espacio interior”, 2001).

Espacios que se blindan de un afuera amenazante e invasor. Pero a veces este sujeto diferente recorre las calles, mira con distancia o estupor a las multitudes indiferenciadas:

Cojo otra vez el autobús
.....
y a través del cristal los podré ver pasar,
son todos casi igual.
Muertos vivientes, ¿a dónde irán?
Tienen seguro tantas cosas que ocultar.

Entonces el sujeto teme “convertirme en uno más” (“Muertos vivientes”, 2010) o, lo que viene a ser lo mismo, que “ella”, el objeto amoroso, se sumerja en ese afuera indiferenciado: “Y veo a la gente pasar / gente que no volveré a ver / y tengo miedo de que contigo pase igual” (“Espiral”, 1999).

Los habitantes de ese afuera no comprenden, son agresivamente banales (“No dicen nada al hablar, / no los puedo soportar”, “Nadie”, 1998) y hostigan la integridad precaria de esta individualidad: “Debimos actuar a tiempo / contra todas vuestras antenas” (“Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, 2003). El sujeto, entonces, puede encontrar en esa condición de único una manera de sublimar la decepción: “¿Por qué solamente me siento único cuando fracaso?” (“Dices que no”, 2003). Porque si el enemigo es la mediocridad,

²⁰ Sobre el rock como banda sonora escogida por los jóvenes de clase media, es útil consultar el libro de Chris McDonald sobre la banda *Rush*: “Rock and the suburbs have always been closely connected, precisely because of the alternative it presents to middle-class norms. From the beginning it provided stimulating opportunities for middle class kids to subvert their parents' values and expectations” (McDonald, 2009: 5).

sucumbir no implica siempre convertirse en parte de ella. Puede, incluso, venir a reafirmar la condición excepcional del derrotado:

Qué se puede esperar de la mediocridad
de este pozo sin fondo que al hablar
nos devuelve la voz
va multiplicando el dolor.

Aunque, eso sí, el precio de esta rebeldía, de esta persistencia en la condición indómita, puede ser la soledad. Y el dolor.

Por eso, con el imaginario del rock, con la guitarra a la espalda (“Te acuerdas de tus amigos, de tu vieja guitarra”, “Aquellos maravillosos años”, 2001) y el camino por delante, este sujeto solitario y excepcional se configura como una nueva reencarnación en la cultura de masas del artista moderno, el individuo lúcido y sublime condenado a luchar con el lenguaje, a la soledad y a la incompreensión:

Me hace ver cosas que nadie puede ver
me hace escuchar lo que nadie puede escuchar,
pero a la hora de hablar
solo puedo gritar (“Te quiero”, 1998).

“Cómo explicarme sólo con palabras / cómo decir lo que nunca te he dicho” (“Algo nos pasa”, 2010), convertido en mitología pop para consumo (para identificación) de jóvenes – de individuos- solitarios, enfáticamente incomprendidos. “El individuo se encuentra en la necesidad de recluirse en la esfera de lo privado para cargar su ideología de sentido mediante la constitución de una mitología propia” (Abad, 2003: 16). La propia excepcionalidad, ejercida, eso sí, en las elecciones de consumo, es la mitificación perfecta de los individuos de esta sociedad compartimentada. Como explica Laurence Grossberg (1993: 205), “Rock then attacked, or at least attempted to transcend, its own everyday life, its own conditions of possibility, by appropriating the images and sounds of an authenticity constituted outside, and in part by the very absence of, everyday life”. Es decir, el rock no es que constituya la banda sonora de ese espacio excepcional donde habita el individuo excepcional, sino que es, en su materialidad sonora, ese espacio.

5. Historias de amor en la zona de la angustia

Podría apelar a mi propia memoria sentimental, para recordar que durante los conciertos de presentación de su pimer CD de larga duración *La Habitación Roja* (1998), Jorge Martí, el cantante y compositor, con aire enfurruñado, presentaba así una de sus canciones: “Esta canción se llama ‘Te quiero’. Porque nosotros hacemos canciones de amor”. Aquello tenía el aire de una declaración de intenciones: La Habitación Roja parecían proclamarse como cronistas despolitizados de lo privado, como proveedores de palabras para construir sentimentalidad: canciones que hablaban de ti, para volver a parafrasear a Luis García Montero.

Y es que aquella canción constituía toda una poética y una fundación subjetiva: “No me canso de hablar de amor. / Es una forma de ahuyentar mi dolor”. En aquellas urbanizaciones de clase media se estaba configurando lo que Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, llamaba, en un contexto diferente de expansión económica y desorientación generacional, la Argentina de 1929, en otro momento de otra modernidad, la “zona de la angustia”.²¹ Y es que, como escribe Luis Ángel Abad (2002: 9) “durante la

²¹ “Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, la ‘zona de la angustia’. Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de

década de los años noventa la desesperanza tomó forma generacional”. En palabras de López Petit (2009: 101), “El malestar social sale de dentro y se encuentra con un afuera; no es una simple interiorización. La dificultad para identificar y expresar el malestar social reside en que es difícil definir y/o delimitar el malestar social, ya que aparentemente es paradójico conectar dos términos que usualmente se asocian a la experiencia privada (malestar) y a la esfera pública (social)”. Hablar de amor, entonces, es una forma de desplazar esa paradoja.

Una de las canciones de amor, de 2007, que se titula precisamente “Esta no será una canción de amor” lo constituye como la respuesta última a la demanda de espesor, la afirmación de la identidad. “Aunque te echo a faltar / al menos sé qué me falta” (“Espiral”, 1999). El sujeto se constituye al ponerle nombre a la falta:

Quiero que sepas
que yo siempre estaré aquí,
aunque pasen cien mil años,
aunque deje de existir (“Muertos vivientes”, 2010).

El sujeto es porque ama, porque desea. El final del amor sería entonces también el final del sujeto.

No lo puedo evitar
no quiero hacerlo,
pero te sigo queriendo
y será así hasta el final (“Annapurna”, 2012).

Gracias al amor, el sujeto solitario y aislado puede romper su aislamiento o, más exactamente, compartirlo: “Y ahora en la habitación todo tiene otro color” (“Mi habitación, 1998). Es posible trazar una alianza, construir una comunidad de dos que permita mirar con desafío el mundo hostil, o que no comprende: “Somos tan diferentes al resto / que hasta ya nos parecemos” (“Largometraje”, 1999). “Somos nosotros lo único que nos queda / sólo nosotros entre tanta miseria” (“Nosotros”, 2004). “Si nos critican es porque nunca se han sentido igual” (“23”, 1999). “Mañana cuando salgamos se tragarán su envidia / al ver como nuestros ojos brillan” (“Ahora”, 1999).

Esa alianza permite encarar la intemperie: “Yo seguiré siendo el ángel que te guardará al temblar. / No hay cielo protector, no existe cura / no hay solución. Pero nos queda el valor” (“Cielo protector”, 2012). El amor, en suma, provee de la mirada verdadera, descubre la sustancia y la profundidad:

Mira lo que tienes a tu alrededor,
es maravilloso y puede ser mejor.
Mírame a los ojos, dime lo que ves.
.....
Quiero que vuelvas a ver la luz
y a sonreír (“Hacia la luz”, 2010).

El amor parece romper la circularidad, pero lo que hace es suspender el tiempo. Es, como la música misma, como la ilusión provocada por la experiencia estética, *Aïon* quebrando,

las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque. Esta zona de la angustia era la consecuencia del sentimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en estas un regusto de sollozo. Tal era la explicación que Erdosain se daba cuando sentía las primeras náuseas de la pena”. (Arlt, 2000: 10).

desbordando, la continuidad del *Cronos*. “Rompe tu reloj. Desconecta el teléfono” (“Universal”, 2001). El puro presente es el instante de la plenitud. Las preocupaciones cotidianas quedan fuera, en otro plano: “No sé cómo llegaré a fin de mes / pero estoy enamorado. Ya me las arreglaré” (“Cada uno por su lado”, 2004) El amor es el antídoto perfecto para la autodestrucción, el dotador de sentido al ponerle nombre al objeto a, el último amarre: “Sin ti soy tan pequeño / que casi ni existo” (“40° C”, 2004). O también:

Cuando no tenga donde caerme muerto
sé que tu puerta estará abierta.
Cuando el silencio sea como una condena
me salvarás con la palabra perfecta (“Las cosas más pequeñas”, 2004).

Pero el amor es también el entramado de una frágil plenitud autoconsciente. “Y si todo se acaba, que sea un bello final” (“Universal”, 2001). Y su final, es el colapso del sujeto, o, lo que viene a ser lo mismo, la inmersión del Uno, que ya no lo es, en el océano indiferenciado de lo Mismo.

Pensabas que yo era diferente,
pero ahora que los dos sabemos
unas cuantas cosas de la vida,
ya no nos creemos únicos (“Viaje alucinante”, 2003).

“No me canso de hablar de amor. Es una forma de ahuyentar mi dolor”. Pero el dolor siempre ha estado allí, reprimido, fuera del discurso. Y es bien sabido que lo reprimido acaba por volver, en otra versión del movimiento circular. El amor como tema es una forma de conjurar la angustia, de asignarle un objeto verosímil a su falta de objeto, pero los textos se emiten desde el centro de la zona de la angustia. Porque la angustia, y sus intentos de ahuyentarla, son compartidas y por eso provocan identificación, al final esa angustia individual y despolitizada deviene también social. La sensación de estar solo e incomprendido lo es también, y puede convertirse en el identificador de una comunidad paradójica.²²

6. Interiores con muebles de diseño sueco: lo social en textos pop

Es interesante, por ello, comprobar, cómo las canciones de La Habitación Roja se van poblando de otro tipo de referencias generacionales y se van abriendo hacia lo social. El yo excepcional se va vinculando, así, a un nosotros explícito.

Los guiños culturalistas pop, por ejemplo, se van convirtiendo en claves generacionales desde las que es posible rearticular un nosotros: “Ya no hay movida ni Tierno Galván, / ya nadie se acuerda de los Clash / y Dylan con Dios de su parte está” (“La edad de oro”, 2003).

²² Por ello, tampoco estoy de acuerdo con Lenore cuando afirma que “Si hoy solemos hablar de 'escena indie' en vez de 'comunidad indie' es porque esta no genera entre sus miembros lazos más estrechos que otro sector empresarial cualquiera” (2014: 36). Creo que aunque se trate de comunidades “líquidas”, estas sí existen y se actualizan sobre todo en los conciertos, pero también, por ejemplo, en grupos de fans en las redes sociales. El ser sublime, y diferente al resto se ve confirmado por la existencia de otros seres sublimes afines que configuran una comunidad virtual que se actualiza en ocasiones concretas. Es cierto que no hay una comunidad *indie* sino una comunidad líquida y flotante de fans de La Habitación Roja o de Los Planetas, que no agota la identidad del sujeto, obviamente, pero que forma parte de ella. Es lo que Eloy Fernández Porta (2008: 7) denomina “experiencia comunitaria” de una canción: “Si ese conocimiento es compartido -si las multitudes nos acompañan-, entonces ese instante decisivo coincidirá, en el fervor del directo, con el de muchas otras personas, un millar o varios, de modo que el acto de identificación ya no será silencioso, sino pautado, en el grito colectivo, y el reconocimiento privado de la melodía coincidirá en el tiempo con el reconocimiento del sujeto como parte de la comunidad”.

Por ti voy a cruzar el estrecho,
atravesar el desierto
y todo lo que me separe de ti.
Por ti trabajaré sin contrato (“Por ti”, 2005).

“Otra barricada, otra manifestación. / París está ardiendo y tú me estás diciendo adiós”
 (“París ardiendo”, 2007). Poco a poco se incorpora lo social:

Madres adelgazando
hijos intoxicados,
generación perdida,
tantos sueños en ruinas (“La vida moderna, 2007).

Incluso incorporarán de manera explícita lo político y le dedicarán una canción a José María Aznar: “Tened piedad del expresidente” (2007).

Así ya en 2005 escribían en alguna de sus canciones el reverso vivido por individuos concretos del crecimiento económico español. Los “mileuristas”, como se decía entonces, y los contratos temporales, se incorporan al imaginario del rock independiente de manera explícita:

Blancanieves llega tarde a casa.
Trabajó en festivo una vez más.
Así es día tras día.
La cena se quedó fría.
Como su contrato, es basura ya.
.....
He leído en El Semanal
que el hombre que nos roba el tiempo
de joven lo pasó fatal
y hoy es dueño de un imperio
¿Crees que le puede importar
que estemos vivos o muertos,
que nuestra vida no es de cuento? (“Van a por nosotros”, 2005).

Los muebles de diseño sueco pagados con contratos mileuristas y temporales resultaban un confort bastante precario e inestable. El viejo lema del punk aparecerá una y otra vez actualizado en las canciones de La Habitación Roja, suavemente articulado en sus melodías: “No hay futuro y ya nada nos asusta” (“Lola 2000”, 1999). “Sé cómo será el futuro: simplemente no habrá” (“Final feliz”, 2001) “Esto no hay quien lo salve” (“Capital”, 2005). “No se lo digas a nadie: / la juventud siempre pierde” (“Algo nos pasa”, 2010). “Se hunde el barco y yo me siento a esperar” (“Días de vino y rosas”, 2010). Y, ya en 2012: “No hay futuro sin presente” (“Norge”, 2012). Y es que “las proyecciones a futuro difícilmente [aparecen] en personas que no tienen control de su presente” (Bauman, 2000: 176).

La mentira resulta ser entonces el futuro dorado y glorioso de una generación que a veces se soñó a sí misma –la soñaron- como la primera del tiempo infinito de la opulencia, como los habitantes del fin de la historia concebido como futuro perpetuo, como el reino de la feliz liviandad: “poseíamos la fe, ahora tenemos el entusiasmo” (Lipovetsky, 1998: 273). Como dicen los versos finales de la última canción de *Fue eléctrico* (2012):

Y volaba el tiempo, y volaba
de la mano de un futuro juntos
que al final juntos destrozaremos,
al final eso es lo que tenemos.
Al final se acaba como siempre
como siempre ha terminado todo,

como siglo tras siglo tras siglo
 ha pasado hasta hoy.
 El peso de la historia es lo peor.

Si este es el fin de la historia, termina mal, en corrientes circulares en el tiempo, en un regreso imaginario al punto de partida, pero ahora de una primera persona devenida plural. El individuo único solitario en su habitación se ha convertido en sujeto representativo.

En conclusión, las canciones de La Habitación Roja resultan extremadamente útiles para trazar líneas generales del imaginario del rock independiente español de los años 90 y 2000 y de las estrategias que ponen en práctica para reconstruir la figura del autor en el seno de la cultura de masas.

Por un lado trazan toda una red intertextual hacia textos diversos de la cultura pop, tanto literarios, como cinematográficos, escenificando de paso lo que de cruce intertextual tiene la subjetividad. Por ello, las propias canciones tematizan en ocasiones la función de disparadores de la memoria que tienen también los textos pop, componentes importantes de las nuevas memorias sentimentales.

Por otra parte tematizan la percepción circular del tiempo, común a otras bandas y característica de los productos culturales de masas. Construyen también un sujeto fuerte en la persistencia en la enunciación de su deseo: deseo de salir de las corrientes circulares o deseo de sentido. Nunca conseguirá llegar a él, ni salir del tiempo circular, pero lo que da sentido al sujeto es precisamente su deseo. El amor produce en las canciones la ilusión de la ruptura de los círculos, aunque aún en su felicidad está atrapado en ellos y acaba en el desvelamiento del fantasma que se confundió con el objeto primigenio del deseo.

Ese sujeto fuerte aparece revestido con los atributos mitológicos del artista moderno representado -eso sí- por los medios de comunicación de masas. Se enfrenta a un afuera hostil que no lo entiende. Aunque desde el principio estas canciones tendían como objetivo a provocar la identificación de su público mediante esa introspección escenificada, en un gesto común a la contemporánea poesía de la experiencia, en los últimos discos ese gesto se ha hecho más explícito al extenderse a un “nosotros” generacional y social.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

- ABAD, Luis Ángel. *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
 ABAD, Luis Ángel. *Mito e industria cultural*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2003.
 ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990.
 ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Madrid: Archivos, 2000.
 BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.
 BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
 BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1980.
 BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1989.
 CASSARA, Walter. *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajolaluna, 2011.
 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1999.
 FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
 GALLERO, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Árdora Ediciones, 1991.

- GARCÍA MONTERO, Luis. *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. York: Methuen, 1979.
- JAGODZINSKI, Jan. *Music in Youth Culture: a Lacanian Approach*. Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan, 2005.
- LENORE, Víctor. *Indies, Hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- LÓPEZ PETTI, Santiago. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2009.
- MCDONALD, Chris. (2009): *Rush, Rock Music and the Middle Class: Dreaming in Middletown*. Bloomington: Indiana University Press. Impreso
- MARTÍNEZ GALIANA, Jota. *Surfin Bichos. Sermones en el desierto*. Valencia: Avantpress, 2002. Impreso
- MILÁN, Eduardo. *Resistir*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- PARDO, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- REYNOLDS, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.
- RODRÍGUEZ, Ramón y BUENO, Cristina. *Ausencias*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- SHUKER, Roy. *Rock total. Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ma non troppo, 2009.
- WICKE, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- ZAK, Albin. *Poetics of rock: Composition Multitrack Recording as Compositional Practice*. Berkeley: University of California Press, 2001.

2. ARTÍCULOS

- AUSERÓN, Santiago. “Notas sobre *Raíces al viento*”. En: Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999. pp. 143-171.
- DEL VAL, Fernán *et al.* “Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon sonoro del pop-rock español”. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 145, 2014 pp. 147-180. www.reis.cis.es
- GARRAT, Sheryl. “Teenage Dreams”. En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 341-350.
- GODWIN, Andrew. “Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction”. *Critical Quarterly* 30-3, 1988. pp. 34-39.
- GROSSBERG, Lawrence. “The Framing of Rock: Rock and the New Conservatism”. En: Bennet, T., *et al.* *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. Ed.. London and New York: Routledge, 1993. pp. 193-208.
- HALL, Stuart y WHANNELL, Paddy. “The Young Audience”. En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 22-30.
- LAING, Dave. “Listen to me”. En: Frith, S. y Godwin, A. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. pp. 277-289.
- MÉNDEZ, Antonio. “Música, sociedad y libertad”. *Revista f@ro*, 14, 2011. <www.revistafaro.cl>
- PÉREZ COLMAN, Martín y DEL VAL, Fernán. “El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock”. *Intersticios* 3 (2), 2009. pp. 181-192. <www.intersticios.es>
- PERIS LLORCA, Jesús. “Corrientes circulares: la experiencia del tiempo en las canciones de Los Planetas”. *Verba Hispanica* XX/2, 2012. pp. 229-242.
- TOOP, David. “Océano de sonido”. En: Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos, 1999. pp. 127-141.

3. GRABACIONES SONORAS

- ALASKA Y PEGAMOIDES. *Horror en el hipermercado*. Hispavox, 1980. Single.
 AVIADOR DRO Y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS. *Nuclear sí*. DRO, 1982. Single.
 LA HABITACIÓN ROJA. *Popanrol*. Grabaciones en el mar, 1997. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *La Habitación Roja*. Grabaciones en el mar, 1998. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Largometraje*. Grabaciones en el mar, 1999. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Radio*. Grabaciones en el mar y Astro discos, 2001. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *4*. Grabaciones en el mar y Astro discos, 2003. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Un mundo perdido*. Grabaciones en el mar / Astro discos, 2004. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Nuevos tiempos*. Mushroom Pillow, 2005. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Dirán que todo fue un sueño*. Mushroom Pillow, 2006. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Cuando ya no quede nada*. Mushroom Pillow, 2007. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Universal*. Mushroom Pillow, 2010. CD
 LA HABITACIÓN ROJA. *Fue eléctrico*. Mushroom Pillow, 2012. CD

