

EFÍMERE

número 1. 2024.

Mescalina, arròs i tartana. Una lectura sociocultural de la Moguda Valenciana amb perspectiva de gènere

Mescaline, rice and cart. A sociocultural reading of the “Moguda Valenciana” with a gender perspective

José Antonio España. Universitat de València. [joanesa@alumni.uv.es]

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0620-7219>

Mercè Domènech Cerdà. Universitat de València. [merdocer@alumni.uv.es]

Resum: La València finisecular es va convertir en un formiguer cultural on començà a sorgir allò que s'ha conegut com a Moguda Valenciana, molt relacionada amb les estètiques que arribaven des del nord d'Europa -amb una relectura local- que seria l'inici d'allò que es va conèixer com a *Ruta del Bakalao*. Actualment, vivim una recuperació d'allò que va significar la Moguda Valenciana en l'àmbit cultural, social i artístic, fins al punt d'arribar a considerar-se una escena cultural inclusiva, convertida en senya d'identitat de la València de finals del segle XX. Ara bé, és possible que aquesta consideració s'haja degut a un procés de mitificació d'un moviment que havia estat demonitzat en l'imaginari col·lectiu. És per això que hem d'apropar-nos a l'escena a través dels seus productes culturals -música i arts plàstiques- i de la seua sociabilitat, per tal d'observar la situació de les dones en la Moguda Valenciana.

Paraules clau: moguda valenciana, gènere, música, sociabilitat, arts visuals.

Abstract: Turn-of-the-century Valencia became a cultural anthill where what has become known as the Moguda Valenciana began to emerge, closely related to the aesthetics that came from northern Europe -with a local reinterpretation- which would be the beginning of what became known as *Ruta del Bakalao*. Currently, we are experiencing a recovery of what the Moguda Valenciana meant in the cultural, social and artistic field, to the point of being considered an inclusive cultural scene, converted into a sign of identity of Valencia at the end of the 20th century. Now, it is possible that this consideration was due to a process of mythologizing of a movement that had been demonized in the collective imagination. That is why we have to approach the scene through its cultural products -music and plastic arts- and its sociability, to observe the situation of women in the Moguda Valenciana.

Keywords: valencian scene, gender, music, sociability, visual arts.

España, J. A. i Domènech Cerdà, M. (2024). Mescalina, arròs i tartana. Una lectura sociocultural de la Moguda Valenciana amb perspectiva de gènere. *EFÍMERE*, 1, 114-127.

<https://doi.org/10.7203/efimere.1.26110>

Rebut: (14-2-23) Acceptat: (20-2-2024)

Introducció

En els últims anys hem vist com el moviment Remember es feia un lloc en l'agenda cultural valenciana. De manera que, la música, l'escena i l'art de la dècada de mil nou-cents noranta al País Valencià tornaven a recuperar la seua rellevància d'antany. Un ressorgir centrat quasi exclusivament en la recuperació de la música Mákina, la figura del DJ Chimo Bayo —i altres dels seus coetanis— i, especialment, de tot allò que envoltava a la Ruta Destroy en els seus últims instants d'existència. Per tant, després de més de dues dècades des de la decadència d'aquell fenomen cultural, l'enyorança i la melancolia han acabat per imposar-se i comencen a ser nombroses les propostes que reivindicaven el seu valor —sèries de televisió, exposicions museístiques o festivals.— El valor d'una escena d'oci plena de discoteques disseminades en l'entorn rural que envolta la ciutat de València, des de La Pobla de Vallbona al nord, fins a Sueca al sud —poblacions separades per més de seixanta quilòmetres-, que romanien obertes durant més de setanta-dues hores de manera ininterrompuda —excepte les dues hores de neteja que exigia la llei-.

No obstant això, han sigut molts els autors i protagonistes d'aquell moviment els que s'han oposat a l'anomenat remember de la Ruta dels anys noranta. Fins i tot, altres es resisteixen, encara hui, a denominar-la com a Ruta del Bakalao —sobrenom amb el qual encara perdura en l'imaginari col·lectiu arreu de l'estat espanyol—, per a tractar de fugir de les connotacions negatives i pejoratives que s'amaguen darrere d'aquest apel·latiu. Per tant, conegut el rebuig frontal al qual podríem denominar com a segona part del moviment clubbing valencià, que coincidiria amb l'inici de la dècada de mil nou-cents noranta, i la insistència dels protagonistes en recordar els anys iniciàtics d'aquesta escena com un moment de modernitat, canvi i excepció cultural tant nacional com internacional, hem decidit centrar-nos en ells amb l'objectiu prioritari d'acostar-nos a la seua suposada excepcionalitat des d'una perspectiva de gènere per a tractar de confeccionar una investigació calidoscòpica —a través d'una anàlisi de fonts primàries— que done resposta a un buit historiogràfic provocat per la falta d'estudis científics sobre una escena que ha passat ràpidament de la demonització a la valoració, en un procés que de vegades sembla haver derivat en una mitificació; com demostra el fet que molts es refereixen a la Moguda Valenciana com la primera escena inclusiva de la història d'Espanya. És per això que proposem una anàlisi d'aquest moviment a través de tres branques fonamentals —música, sociabilitat i arts plàstiques— que ens permeten observar els discursos de gènere articulats en aquesta escena, els rols i la situació de les dones en el seu si.

La música de la Moguda valenciana

Parlar de la Moguda valenciana és parlar, quasi irremeiablement, de l'inici de què després s'anomenaria La Ruta del Bakalao o Ruta Destroy, alhora que també va representar l'inici d'una nova manera de socialitzar per a la joventut valenciana on l'oci nocturn s'allargava sense fi, gràcies als buits legals existents en una Espanya que aparentment s'endinsava en una nova era amb l'aprovació de la Constitució Espanyola de 1978 i el sorgiment dels poders regionals autonòmics. Igualment, parlar de Moguda també és parlar de “Bakalao”, un terme que ha sigut rebutjat constantment per la majoria dels protagonistes d'aquella escena cultural com si es tractés d'un insult que degradaria aquell moviment, cada vegada més idealitzat i mitificat, si atenem les declaracions dels qui van ser participes, com el DJ i empresari Carlos Simó, protagonista dels inicis de la

ruta (Montón, 2008). Però, “bakalao” o “bacalao” no seria més que una etiqueta per aglomerar gèneres com el New Wave, el New Romantic o el Post-Punk.

Així doncs, una música fosca, caracteritzada pel seu ús del sintetitzador com a conductor principal de les melodies, que es veia completada per veus greus i lletres que acostumaven a tractar temàtiques traumàtiques. Però no sols de fora vindran les músiques que comencen a punxar-se en aquelles discoteques primigènies com a Barraca, Chocolate o Spook, sinó que en la mateixa ciutat de València i la seua província sorgiran grups molt influïts per aquests gèneres musicals i pels ritmes de l'anomenada Moguda Madrilenya que, gràcies a l'aparició en TVE de programes com La Edad de Oro (Archilés, 2012) començaran a influir en gran part dels joves músics de l'estat espanyol.

Ara bé, com analitzar totes les produccions musicals aparegudes durant la dècada de mil nou-cents huitanta, que es podien escoltar en aquells locals, es presenta com a una tasca inabordable, i atés que els testimonis orals que ens han arribat afirmen amb orgull que es tractava d'un moviment igualitari on les dones van trobar el seu espai, creiem pertinent abordar una anàlisi del discurs de la Moguda Valenciana o de la primigènia Ruta del Bakalao —segons es vulga entendre— a través de la música, per a tractar d'observar si realment ens podríem trobar, com asseveren alguns, davant del primer exemple d'oci inclusiu de la història recent espanyola.

Així doncs, acudirem a observar el que ha sigut considerat com el primer gran himne de la nit valenciana finisecular -fins i tot els qui ho van reproduir en una sala per primera vegada consideren que fer-ho va ser un acte de valentia (Arzuaga, 2018), Alice (1982) del grup britànic The Sisters of Mercy, que a través de la veu profunda d'Andrew Eldritch ens narra una història de consum de drogues que conduiran a la seua protagonista a sumir-se en una vida de depressió i males decisions causades per l'addicció. Però encara més ressenyable és el tractament que rep per part del “jo poètic” que deixa entreveure que es tracta d'una dona feble i dependent que necessita d'altres per sobreviure, del mateix mode que necessita als seus estupefaents. Tot això es fa palés en els explícits versos inicials de la cançó:

Alice in her party dress,/ she thanks you kindly,/ so serene./ She needs you like she needs her tranqs,/ to tell her that the world is clean,/ to promise her a definition,/ tell her where the rain will fall,/ tell her where the sun shines bright./ And tell her she can have it all today. (Eldritch, 1982)

Unes línies que mostren una actitud clarament paternalista per part del compositor cap a Alice a qui considera incapaç de reconduir la seua vida per si mateixa. Encara que, en aquest cas concret té cabuda una altra lectura més enllà del gènere, ja que el paternalisme patent en la lírica es pot fer extensible a tots els drogodependents i no solament a la figura de la jove protagonista.

No obstant això, sembla que aquesta concepció de les dones que es deixa entreveure en Alice serà una constant en la música vinguda des de l'exterior en aquests primers anys de l'escena, si parlem d'aquelles que es recorden com a himnes primigenis en els locals de festa arreu de l'àrea metropolitana de València, com Nowhere Girl (1980) de la banda anglesa B-Movie. Un senzill que podria llegir-se, a priori, com el relat d'un amor adolescent més o la narració de la clàssica alienació de joventut; però que, al seu torn, dona peu a una interpretació molt diferent. Si atenem la lírica al complet, podem ser testimonis d'un malaltís amor romàntic que porta al “jo poètic” a no acceptar el rebuig de l'estimada i insistir a contactar amb ella a través d'insistents trucades telefòniques que queden sense resposta. A tot açò cal afegir que, davant la falta de comunicació per

part de la dona pretesa, el narrador l'acusa d'haver malbaratat l'oportunitat d'haver mantingut una relació única en què haguera pogut tindre i gaudir de tot allò que hagués desitjat: "Nowhere girl what you had you need,/ Nowhere girl all functional and neat,/ Nowhere girl in self-imposed exile,/ Nowhere girl a martyr-like denial."

De fet, en la primera estrofa de la composició s'arriba a acusar l'adolescent de viure en-somniada i de demostrar la seua covardia amb els seus propis actes: "Nowhere girl you're living in a dream,/ Nowhere girl you stay behind the scenes,/ Nowhere girl you never go outside,/ Nowhere girl because you prefer to hide." En resum, es tracta d'uns versos que poden tindre diverses lectures, però en els quals es fa palpable una història d'assetjament amorós on es fa explícit el control d'un dels subjectes de la relació sobre l'altre i la negació al rebuig tan característic en les relacions tòxiques.

Amb tot, podria ser que es considerés que la major part de la massa social que es reunia en les discoteques cada cap de setmana no era conscient del significat d'algunes d'aquestes lletres vingudes de fora. Per aquest motiu, considerem apropiat també procedir a analitzar algunes cançons de producció autòctona que arribaren a tindre un gran ressò dins d'aquesta escena. La primera d'elles que cal destacar és Ana Frank de Comité Cisne (1987) dedicada a l'homònima coneguda víctima de l'Holocaust que va perir en el camp de concentració de Bergen-Belsen a Alemanya. Una història que coneguem gràcies a la publicació en 1947 del diari que va redactar durant els anys de clandestinitat en l'amagatall on sobrevivia juntament amb la seua família. Malgrat del que es podria arribar a pensar en un primer moment, i en contra de tota lògica, el grup valencià es va decantar per articular un relat en què se centren especialment en la sexualitat de la jove, en la seua virginitat i en les seues possibles fantasies eròtiques i amoroses: "Poco a poco la locura fue penetrando en su mente,/ hasta cambiar a una niña en una virgen mujer./ Inventándose romances con personajes extraños,/ que nunca le dicen 'no' aunque pida amor eterno." Uns versos que evidencien la fixació existent en el moviment per la sexualitat femenina, atés que tornen a posar l'accent en la concepció de la dona com a subjecte inestable que demana un amor etern que de vegades pot conduir al "jo poètic" a la mort o la desesperació com hem vist fins ara i com veurem, igualment, en les següents composicions que analitzarem.

Si realment va existir un grup autòcton que assolira una fama real més enllà del País Valencià, eixe va ser glamour, que durant un lustre va gaudir de cert impacte en l'escena musical de l'estat espanyol i inclús en els programes de màxima audiència de la televisió pública com Aplauso —la nit del 30 de gener de 1982.— És per això, que a l'hora de centrar-nos en la música produïda al nostre territori, ens veiem obligats a prestar atenció a les tres composicions més conegudes d'aquesta banda. Així, en la seua cançó En Soledad (1981), ens presenta una lírica carregada de referències a la "mala dona" que juga amb els homes que l'estimen. Fins i tot, s'atreveixen a criticar veladament la llibertat sexual d'aquestes que pot arribar a ferir als qui s'interessen per elles, amb un explícit: "me regalas tu cuerpo/ y después te vas". D'igual manera, el "jo poètic" sembla ofegar-se en la seua nostàlgia a causa d'un rebuig romàntic que sembla no acceptar: "Cuando llega la noche,/ me pregunto dónde estás./ Cuando llega la noche,/ no te puedo olvidar./ La nostalgia en soledad./ Hoy te acercas sonriéndome./ La nostalgia en soledad me transforma, confundiendo todo.". Cosa que tampoc sembla ser una novetat en les produccions d'aquesta agrupació, si analitzem un altre dels seus primers i, alhora, majors èxits: Imágenes (1981). En ella s'insisteix en un amor romàntic que resulta en la destrucció i fins i tot suïcidi si ens atenim al final del videoclip, on el protagonista -ferit d'amor, melancolia i desengany- s'endinsa en la mar per no tornar a sortir-ne. Açò, es veu acompanyat d'uns versos que ens mostren de forma clara i explícita el seu patiment davant el rebuig de la persona amada: "Imágenes que mi cabeza debe

resistir./ Te regalo mi ternura,/ traspasando tu silueta/ veo mi imagen futura./ [...] Ya no puedo sonreír./ Imágenes./ Tras la ventana no está París./ [...] Me trastorna el ayer. / Imágenes./ Volver al juego y jugar a perder”.

Més, si hi ha una cançó que recull totes aquestes línies d'amor obsessiu, assetjament, nostàlgia i por al rebuig, aqueixa és *Intento Olvidar* (1983) que va formar part de l'àlbum *Guarda les teues llàgrimes de Glamur*, ja que en ella es pren clarament com a referència *Nowhere Girl* (1982) de *B-Movie*, que ja era un himne per a tota una generació de valencians adherits a la Moguda, i dibuixa una situació en què el subjecte es desespera davant la no correspondència del seu amor, fins al punt que no li queda una altra alternativa que ofegar les seues penes en alcohol. D'aquesta manera, a poc a poc, va entrant en una espiral autodestructiva que ho portarà a destrossar per complet la seua habitació per a, posteriorment, dirigir-se a l'habitatge de la seua pretesa on, davant l'abandó que sembla estar patint, canalitza la seua ràbia contra les possessions d'aquesta, en cremar les flors del jardí i trencar els cristalls de la seua llar.

Mentrestant, repeteix una vegada i una altra la seua intenció d'oblidar aquesta relació fallida, cosa que li porta a agreujar la seua situació, atés que la melancolia s'apodera d'ell fins a transformar-se en ira. Encara més, la història no acaba ací i relata com l'estimada es posa en contacte amb ell per reprendre la relació, però mai apareix a l'hora citada. Per tant, aquesta dona que “juga” amb el “jo poètic” es convertiria en l'estereotip de la “dona dolenta” que seria culpable de tots els mals que afecten el protagonista del relat, amb la qual cosa el subjecte, en la seua concepció de la realitat, queda exempt de qualsevol culpabilitat sobre els seus actes violents. És a dir, en certa manera, al llarg de la cançó es justifica la violència cap a la dona a través de la figura de la “dona dolenta” que s'aprofita dels homes i els fa caure en una espiral d'autodestrucció que en ocasions se salda amb la mort.

Comptat i debatut, sembla clar que les cançons produïdes a València, que van arribar a convertir-se en emblemes de la Moguda Valenciana, van aprofundir de manera explícita en una temàtica d'amor i desengany que presentava a les dones com el germen del mal i dels problemes de l'home. Una consideració que molts entendran com a normal per a l'època, si tenim en consideració que es tracta d'obres adscrites al New Romantic, al Gothic Rock o a al Post Punk que es caracteritzaven per les seues lletres fosques sobre relacions tòxiques en què els protagonistes es veien espentats cap a un tràgic abisme final.

Ara bé, la realitat sembla ben diferent si atenem altres composicions vingudes de l'estranger que van sonar també en les discoteques valencianes en aquella dècada i que han acabat convertint-se en autèntiques senyeres de les cançons romàntiques d'aquest període. Per posar alguns exemples, podríem referir-nos a *Lovesong* (1989) de *The Cure*, a *There is a light that never goes out* publicada per *The Smiths* en 1986, *Love will tear us apart* (*Joy Division*, 1980) o *Fade to grey* (1980) de *Visage*; cançons aquestes en les quals l'amor romàntic fa acte de presència al costat de la desesperació vital, però que mai van més enllà com sí que succeeix en les cançons en castellà que hem analitzat anteriorment. Encara, podríem arribar a pensar que van poder inspirar-se en obres com *Tainted Love* interpretada per *Soft Cell* en 1981 -en què adapten la versió original de *Gloria Jones*- amb la qual realment guarden grans similituds. No obstant això, aquesta, encara que és profundament fosca i arriba a culpar a l'altre individu de la relació de la toxicitat de l'amor, mai aconsegueix, al llarg de la seua lírica, una agressivitat tal com la que s'observa en les lletres de *Glamur*. Malgrat això, si encara es considerara que aquestes composicions són d'inspiració global i que no són una excepció dins del panorama musical internacional, hauríem de reflexionar sobre el context espanyol en què es

produeixen, perquè no hem d'oblidar que feia menys d'un lustre que l'estat espanyol havia estrenat la seua democràcia amb l'aprovació en 1978 de la Constitució Espanyola, que els ideals nacionalcatòlics seguien presents en gran part de la societat -encara que només fora de manera inconscient- i que les dones havien sigut mers objectes disposats a la voluntat dels seus marits fins a 1981, any d'instauració de la nova Llei de Divorci (Llei 30/1981) contra la qual va votar en bloc la majoria de les dretes presents en el Congrés dels Diputats.

Igualment, sembla arriscat afirmar i proclamar la igualtat de gènere en la Moguda Valenciana, ja no sols si tenim en compte les lletres que componien els homes i que cantaven grups en la seua majoria purament masculins, sinó també per l'absència de dones que interpretaren aquest tipus de cançons. Però, cal aclarir que no es tracta únicament d'un problema present en la música produïda a la ciutat de València i el seu territori metropolità, ja que, estudis recents han mostrat com al principi d'aquesta dècada de mil nou-cents huitanta, el discurs masculista i de violència de gènere estava profundament arrelat a l'Espanya postfranquista i les seues sonoritats, cosa que anirà canviant amb el pas dels decennis (Hormigos-Ruiz, et al. 2018) És per tot això, que afirmar obertament, com ho fan els protagonistes i alguns dels investigadors que han estudiat el fenomen, que es va tractar del primer moviment cultural i social igualitari del territori espanyol sembla com menys inversemblant si tenim presents les dades, així com les narracions i discursos construïts per aquesta escena musical. Finalment, allò que sí es pot afirmar, almenys després de l'anàlisi del missatge construït per aquestes, és que la moguda valenciana dista molt d'haver sigut el primer moviment cultural o d'oci inclúsiu de la història d'Espanya.

La sociabilitat de la Moguda

Cal afirmar que un moviment cultural és o no igualitari sols mitjançant l'anàlisi de la seua música pot ser molt arriscat, ja que podria donar-se la situació que les masses adscrites a l'escena no queden impregnades pel missatge de les cançons o que ni tan sols ho compreguen en cas d'estar compostes en altres idiomes, com també podria succeir que aquesta música sols siga emprada per a divertir-se i no siga consumida de forma habitual per aquests individus. És per això que, si volem tindre una visió més oberta i completa de la problemàtica que ens ocupa, hem d'apropar-nos a ella a través de diferents òptiques que ens permeten comprendre el moviment i la seua cultura en el seu conjunt, per tal d'observar com música, individus i llocs de reunió interactuen entre sí de maneres complexes fins a formar uns codis propis. Així doncs, el següent pas després de l'anàlisi de la música, és el de la sociabilitat, atés que és l'única manera de saber si allò que narraven les lletres de les cançons es reproduïa en les relacions interpersonals que es portaven a terme en aquells espais de reunió que foren vertaders epicentres de l'oci per a tota una generació de valencians a principis de la dècada de mil nou-cents huitanta.

Així doncs, en primer lloc, ens aproparem a la sociabilitat de la moguda a través dels cercles de poder que s'establiren en aquests llocs de reunió i oci. Uns cercles que estarien encapçalats pels empresaris, alguns dels quals assoliren una veritable fama entre el públic en general, gràcies a la seua aparició en els mitjans de comunicació (Franciano, Carles, 1993) -inclús anys després de la fi de l'escena (Montón, 2008) -i la seua participació en les vetlades organitzades pels seus negocis. Es tractava, per tant, del gran espai de poder de la Moguda valenciana, atés que d'ell sorgiran les propostes estilístiques, les contractacions i les celebracions especials de les discoteques. És a dir, com era d'esperar, els amos de les discoteques decidien l'esdevenir del moviment cultural quasi en la

seua totalitat -o, almenys, de les seues línies principals-. És per això que és important remarcar l'absència de dones entre aquest col·lectiu encapçalat per homes, ja que les principals discoteques comptaven amb dirigents purament masculins com: Bernardo Solís i Félix Gabaldón en Spook; Juan Andújar en ACTV, Constancio Cutaneda en Barraca o Artemio Guardiola i Vicente Val en Chocolate. Per aquest motiu, seria normal pensar que les discoteques es dirigien principalment cap a un públic masculí i les dones continuaven sent un reclam comercial més, com havien sigut fins al moment. No obstant això, per poder afirmar açò, hem de continuar analitzant els espais de poder dels locals d'oci, a la recerca dels espais reservats per a les dones.

Sota els empresaris, en la jerarquia d'aquestes discoteques, trobem als directors de sala o mànagers que eren els executors i directors de les nits de festa en els clubs de l'àrea metropolitana de València durant aquells anys. La seua tasca consistia, bàsicament, a dirigir les sales i el seu personal, per la qual cosa es podria afirmar que eren una prolongació de l'autoritat de l'empresari i, per tant, els empleats amb més jerarquia que podia, fins i tot, contractar personal de manera excepcional per una nit —per exemple ballarins i animadors—. De nou, trobar una dona entre els directors de sala, igual que entre els empresaris, sembla una tasca quasi impossible que sols se soluciona amb contades excepcions com la de Karina —sense cognom en la bibliografia, ni tan sols en la història sobre la discoteca redactada per la mateixa gerència del local— que arribà a ser directora de sala de Chocolate en els seus primers anys (Chocolate, 2022). És a dir, de nou les dones es trobaven en un segon pla i, encara que sí que accediren a aquests llocs de treball tan rellevants, la seua popularitat continuava eclipsada per la d'altres companys masculins de qui sí que ens han arribat nom i cognoms i, fins i tot entrevistes, com Vicente Pizcueta, director de sala de Barraca que arribà a ser una de les cares més conegudes de la Moguda Valenciana i de la posterior Ruta del Bakalao.

Ara bé, si hi existiren figures realment conegudes i d'autoritat en el si d'aquest moviment, eixos van ser els DJ's que assoliren una categoria especial que els encimbellà a l'altura de les grans estrelles musicals de l'escena. De fet, són nombrosos els relats que narren com quan un discjòquei canviava de club en situacions especials, el públic el seguia fins al nou local. De manera que, sembla que cadascú d'aquests artistes comptava amb un públic fidel que gaudia de les seues mescles exclusives i del seu so particular. En definitiva, aquests ídols es convertiren ràpidament en les principals referències de l'escena cultural valenciana, fins al punt de ser els principals reclams de les sales, atés que ells marcaven la línia musical d'aquestes. Novament, si atenem les dades que ens han arribat, les dones tornen a ser excepcions en aquest sector, perquè la primera dona documentada que trobem en la cabina d'una sala serà Charo Campillos que actuarà en NOD per primera vegada en l'any 1985 (Pérez, 2010), és a dir, quan allò que podem anomenar com a Moguda Valenciana tocava a la seua fi i començava la deriva cap a la Ruta del Bakalao o Ruta Destroy. Malgrat açò, trobar a aquesta dona no ha sigut una feina senzilla, ja que els principals noms d'artistes dels plats que ens han arribat en l'imaginari col·lectiu són masculins -de fet aquests homes seran els discjòqueis principals de les discoteques més importants- entre els quals destaquen alguns amb una fama certament consolidada com: Carlos Simó (Barraca), Ffran Lenaers (Spook) o Toni Vidal (Chocolate).

Aleshores, ens queda preguntar-nos -després d'aquesta anàlisi de la sociabilitat de la Moguda Valenciana- on estaven les dones en aquesta escena? Doncs bé, haurem d'acudir als relats orals per tal de trobar quin va ser el paper de les dones en l'organització d'aquests locals. En paraules de Vicente Pizcueta: "Las chicas, de repente ocupan el papel central, en la barra. Son las que se convierten en las estrellas de la noche. Con unos "looks" y unas imágenes espectaculares" (Arzuaga, 2018, min. 23:10). En definitiva, si

no hi trobem empresàries de renom, ni gran quantitat de directores de sala, ni molt menys de DJ's, hem d'acudir de manera inevitable a cercar-les en aquells espais de treball que tradicionalment havien estat reservats per a les dones en aquesta tipologia d'espais d'oci: en les barres com a cambres o en els pòdiums com a ballarines (Sanmiguel, 2017). És a dir, les dones continuaven tenint un paper secundari en les discoteques i sembla que la seua presència era emprada simplement com a reclam si ens atenim als documents gràfics que ens va deixar el moviment (García y Montón, 2005), per la qual cosa no sembla que la situació, en aquests espais, per a elles hagués canviat massa amb l'arribada d'aquesta escena; encara que, entre el públic, sí es donava una situació de major llibertat per a les dones, si considerem la seua situació tan sols una dècada abans (Sanmiguel, 2017).

Aleshores, si el moviment semblava distar molt de ser igualitari almenys en les esferes de poder d'aquest, ens queda reflexionar sobre l'estat de les dones com a públic i consumidores d'aquesta escena, atés que el públic serà la segona cara de la Moguda Valenciana i ajudarà mitjançant la interacció a crear uns codis estètics i uns rols socials particulars per aquest tipus de sociabilitat que es donà en la València de finals de segle XX. Trobar testimonis orals que no hi estiguen influïts per la melancolia i la consegüent mitificació és una àrdua tasca, ja que el mateix moviment remember s'ha encarregat d'encimbellar un període que en el seu moment va estar demonitzat. Per la qual cosa és difícil diferenciar narracions més o menys objectives entre els relats de la "llegenda negra" de la Moguda Valenciana i els de la posterior mitificació. És per això que, si volem apropar-nos a les dones entre el públic dels principals espais de sociabilitat d'aquells anys, ho hem de fer a través dels distints reportatges i documentals que hi foren enregistrats en el seu temps, encara que la majoria s'emmarcaren en allò que s'ha nomenat Ruta del Bakalao que no fou més que una continuació o evolució de la moguda de la dècada de mil nou-cents huitanta. Unes gravacions que mostren, de nou, a les dones com a reclams de les grans discoteques com es veu en *Hasta que el cuerpo aguante* (1993) (Francino, 1993) on l'aparició de les dones queda reduïda al paper de ballarines o gogós. De fet, quan les produccions s'apropen al públic no profunditzen en els problemes de gènere i sols podem observar, com afirmen alguns dels protagonistes anys després, una suposada llibertat sexual que no seria exclusiva de l'escena valenciana, atés que sembla ser més una conseqüència del canvi de signe polític que vivia l'Estat Espanyol en aquella època, com podem observar en *La ruta de la poca son* (1993) que profunditza en altres escenes del moviment clubbing contemporànies com la Sevillana o la de la Costa Blanca.

Per tant, la Moguda Valenciana no sembla haver sigut una excepció en aquest sentit, sinó més aviat un producte propi del seu temps, en què les dones vivien l'aparent canvi social que s'estava produint en una Espanya que eixia d'una dictadura repressiva —especialment amb les dones— que es va allargar quasi quatre dècades, la qual cosa va propiciar, inevitablement, un canvi profund en la manera de socialitzar de les dones que es trobaven en ple procés de conquesta dels seus drets.

La representació gràfica de les dones

Per últim, per tal de complementar l'estudi, hem d'aproximar-nos a la producció de cartells i follets, especialment per part de les discoteques, ja que ens proporcionaran una imatge més completa de l'estat de les dones en el si del moviment a través de la seua representació, perquè aquests cartells poden tindre dues interpretacions diferents. Per una part, poden ser llegits com un reclam publicitari, però per altre també poden interpretar-se com un reflex gràfic d'allò que succeïa en l'interior de les sales i, per tant,

de la sociabilitat i dels codis de conducta preestablerts. Siga com siga, ambdues interpretacions ens poden servir per a observar d'una millor manera la participació de les dones en l'escena clubbing valenciana de finals de segle XX.

Però, abans de profunditzar en les imatges en si, hem de reflexionar sobre les artistes femenines de la moguda valenciana i tractar d'observar si hi havia cap mena de paritat entre artistes masculins i femenines a l'hora de produir cartells per a les sales. Per donar resposta a aquesta qüestió, inevitablement hem de prendre com a base l'estudi realitzat per Moy Santana i Antonio José Albertos en 2022 sobre la producció de cartells de la Moguda Valenciana i la Ruta Destroy durant les dècades de mil nou-cents hui-tanta i mil nou-cents noranta; que derivà en la planificació i posterior execució de l'exposició homònima Ruta Gráfica en l'IVAM, que va romandre oberta al públic des del 3 de març de 2022 fins al 12 de juny del mateix any. Un estudi recopilatori que si deixa clara alguna cosa, encara que els autors semblen no voler fer-ho patent, és l'escassa participació de les dones en la producció plàstica d'aquesta escena, ja que si ens atenim al llarg nombre de treballs arreplegats pels autors, entre aquells que hi estan signats i tenim clara la seua autoria, sols trobem dos grups produïts per dones: aquells que foren executats pel grup Dequé Dequé i els que foren pintats per Elisa Ayala. Cosa que contrasta amb la gran quantitat de noms d'artistes masculins que hi trobem. Cosa que no és d'estranyar si tenim en compte els dos punts anteriors, on la participació de les dones era molt reduïda.

De fet, podríem ací reflexionar com va fer Gayatri Spivak en el seu moment, sobre les veus dels subalterns, ja que ella parlava de l'existència del doble subaltern, en tant que existien subjectes que per la seua condició d'obriers i de colonitzats es trobaven doblement silenciats (Spivak, 2011); la qual cosa sembla succeir en el cas de la Moguda Valenciana, atés que la veu de les dones podria, si considerem l'observat fins al moment, estar silenciada dins d'aquest moviment minoritari. Aquesta situació provocaria, seguint el raonament d'Spivak que les seues reivindicacions queden en un segon pla, en no trobar una via d'expressió massiva en la qual la seua veu siga reconeguda, ja que tant en la música com en la direcció de l'oci o en la pintura, les dones ocupaven un espai minoritari i inclús secundari respecte a l'home, tal com semblen indicar els documents gràfics, escrits i audiovisuals que ens han arribat fins a l'actualitat.



Figura 1. Cartell Spook Factory. Anònim, 1983, serigrafia, 45x64

Figura 2. Cartell "Noches de Sadomasoquismo" de la discoteca Barraca. Anònima, 1985, serigrafia, 45x64

Una vegada coneguda l'existència de participació femenina, encara que minoritària, en la publicitat d'aquests espais d'oci, hem de procedir a analitzar les diferents representacions de les dones en els cartells concebuts tant per homes com per dones artistes durant aquell període. Un primer exemple que podríem destacar ací, és una serigrafia anònima [figura 1], generalment efectuades per personal de les discoteques i avaluat pels directors de sala que com ja hem dit en la seua majoria eren homes, excepte algunes poques excepcions, pertanyent a la sala Spook, de l'any 1983, que mitjançant l'estil obscur i avantguardista que caracteritzà a aquest local, ens mostra una escena en la qual un home vestit de gala, amb un ram de flors, entra en la discoteca disposat a conquerir a les dones que l'envolten, que són representades maquillant-se o a punt de desmaiar-se, com si estigueren esperant a aquest home. Una imatge que de nou presenta a les dones com un reclam més de l'oci nocturn de l'àrea metropolitana de València.



Figura 3. Cartell anunciador de la temporada d'estiu en la discoteca Espiral. Armando Silvestre, 1988, serigrafia, 45x65

Figura 4. Cartell anunciador de les vetlades dels dissabtes de novembre de 1989 en la sala Chocolate. Anònim, 1989, serigrafia, 45x64

Una visió que no va desaparèixer ni canviar molt amb el pas del temps, ja que dos anys després (1985) trobarem altre arquetip d'aquesta retòrica pictòrica que mostra a les dones com objectes o, almenys, com a subjectes passius. Es tracta d'un cartell també anònim que va servir a Barraca per a publicitar la seua "Noche de Sadomasoquismo" que hauria de tindre lloc el 9 d'agost de 1985 [figura 2]. Una vetlada que estaria destinada a homes i a dones, però que en el seu cartell sols mostra a dones en roba interior que són vistes quasi com a robots disposats en postures de clara submissió. Altrament, en l'escena no apareix cap home, per la qual cosa les dones semblen ser, novament un el gran atractiu de la celebració. Cosa pareguda a allò que succeïa estiu rere estiu quan els locals inauguraven la seua piscina, com podem observar en dos cartells d'Espiral, un dels quals és obra d'Amadeo Silvestre [figura 3] que, amb certa estètica retro que recorda a la publicitat de la dècada de mil nou-cents cinquanta, plasmen a dones en biquini com a forma de cridar l'atenció sobre aquest esdeveniment.

Cartells que trobaran la seua rèplica en el cartell que Elisa Ayala va concebre per anunciar la nit de surf de Barraca en l'any 1989, on és un home qui s'empra per a representar l'estètica de la vetlada, però sense l'extrema sexualització que patien els subjectes femenins en les il·lustracions mostrades anteriorment. Ara bé, si de sexualització de les dones es tracta, l'obra que més destaca data d'aquell mateix 1989 quan Chocolate anunciava les sessions dels dissabtes de novembre mitjançant la imatge d'una dona que semblava eixir de l'aigua i de la qual, en color roig, destaquen únicament els seus cabells, els seus llavis i els seus mugrons, zones del cos femení històricament relacionades amb la sexualitat [figura 4]. Així, en certa manera, ens retrobem amb la imatge de la femme fatale que les composicions musicals de l'època ens mostraven.

No obstant això, trobem honroses excepcions en les quals la dona, lluny de ser representada com a un objecte sexual, és mostrada com un ésser fort. Aquest és el cas de l'obra de 1991 -curiosament ja fora de la cronologia d'allò que podem anomenar com a Moguda Valenciana- d'Elisa Ayala [figura 5] que recupera -per a Espiral- la famosa imatge creada per J. Howard Miller per a Westinghouse Electric que baix el lema "We can do it" mostra a Rosie "The riveter" arremangada, amb els cabells arreplegats sota un mocador i amb el braç flexionat en senyal de força. Una campanya creada durant la II Guerra Mundial, que ha estat emprada històricament pel feminisme per mostrar, en diversos contextos, l'ímpetu de lluita de les dones; però que és gastada per Ayala en 1991 com una forma de cridar a les dones a una nova sociabilitat en què elles deixen de ser l'objecte passiu i el reclam i comencen a ser el subjecte actiu i les protagonistes per dret propi de les nits, deslligant-se de la seua sexualitat i sense que el seu cos siga objecte de desig d'aquells que acudeixen a les discoteques. De fet, com a punt final, es pot destacar que el cartell es va fer servir per a iniciar a la temporada d'estiu d'Espiral, la qual cosa contrasta fortament amb els cartells que hem vist anteriorment que pertanyien a la mateixa campanya en anys anteriors -1988 i 1989- de la mateixa discoteca.



Figura 5. Cartell de la nit d'inauguració de la temporada d'estiu en Espiral. Elisa Ayala, 1991, serigrafia, 45x64.

En definitiva, ens trobem davant d'una escassa representació femenina pel que fa als artistes gràfics de la Moguda Valenciana, la qual cosa ja planteja dubtes davant d'una suposada existència d'igualtat o, almenys, d'inclusivitat en el si del moviment que ens ocupa. Cosa que sembla confirmar-se si ens aproximem a les obres pictòriques detingudament, atès que en la majoria d'imatges en les quals apareixen representades dones, aquestes es troben altament sexualitzades i, en la majoria dels casos, com ja succeïra en el cas de la sociabilitat i les relacions interpersonals, aquestes són emprades com a reclam per tal d'atraure un major públic als locals d'oci. Malgrat això, en podem destacar algunes excepcions en què podem trobar representades dones fortes que contrasten fortament amb la imatge arquetípica que podem observar en les obres anteriors, però aquestes són obra de les poques dones artistes de la Moguda Valenciana de les que en tenim coneixement. Per tant, no es pot afirmar que ens trobem, com indiquen alguns, davant del primer moviment inclusiu de l'Espanya contemporània, perquè els cartells de les discoteques deixen entreveure unes mentalitats en què les dones continuen sent objectes o subjectes passius, però sí que podem afirmar que aquesta escena, com succeïa també en el cas de la sociabilitat, va servir, com moltes altres del seu temps, perquè les dones començaren a introduir-se en cercles i llocs d'influència que fins aleshores li'ls havien sigut negats.

Conclusions

En els últims anys, però especialment des que València fora escollida Capital Mundial del Disseny, s'ha produït un procés de recuperació d'un període que abastaria des dels primers anys de la dècada de mil nou-cents vuitanta fins a finals del següent decenni, però que ben bé es podrien considerar com dos períodes diferenciats encara que el primer, al que s'ha anomenat històricament com a Moguda Valenciana, seria la fase inicial d'allò que finalment desembocaria en allò que va rebre el nom de Ruta Destroy o Ruta del Bakalao. Una recuperació que, de fet, ha sigut tan abrupta i sobtada que de vegades sembla haver derivat en una mitificació del moviment, si ens atenim a una comparació entre les dades i els documents i les afirmacions dels seus protagonistes. Una mitificació que, si bé podria ser intencionada, de vegades pot haver sigut fruit de la memòria i del pas dels anys, o inclús del context en el qual han estat produïdes.

Una de les lectures de l'escena valenciana finiseculars que més ha patit aquesta transformació memorística sembla haver sigut la lectura d'allò que va significar el moviment cultural per a les dones valencianes. Fins al punt que, alguns dels seus protagonistes han afirmat en els últims anys que es va tractar del primer moviment inclusiu i igualitari de l'Espanya contemporània. Açò, es pot posar en dubte si acudim a analitzar els que semblen haver sigut els tres pilars bàsics de la Moguda Valenciana: la música, la sociabilitat i el disseny gràfic que en molts casos acabava convertit en marxandatge.

En el cas de la música, les dones quasi no tenen espai, excepte excepcions, per a poder expressar-se, per la qual cosa la seua veu no arriba a escoltar-se amb la mateixa força que la dels homes. Uns homes que, quan canten sobre les dones no ho fan per tal de reflectir la seua situació social, sinó que les converteixen en objectes de desig que fereixen als homes i s'aprofiten d'ells, arribant a considerar-les dones dolentes que juguen amb els sentiments dels seus amants, fins al punt que, a voltes, aquests acaben caient en una espiral d'autodestrucció i violència que els porta a assetjar i violentar a la seua estimada. Encara més, aquesta conducta, segons les composicions estaria justificada pel comportament de les dones. En definitiva, les dones queden convertides en subjectes passius, la qual cosa es reflecteix també en la sociabilitat, on les dones són apartades dels cercles de poder de les sales, en la seua majoria, i se'ls reserven aquells treballs que històricament els havien correspost en aquest tipus de locals -cambreres i ballarines-.

Unes ocupacions que empren a les dones com a reclams de les sales. Uns aspectes que es reflecteixen clarament en les produccions pictòriques, on les dones són emprades com a reclam mitjançant la seua sexualització fins al punt d'acabar convertides en objectes de desig dels homes assistents.

Comptat i debatut, malgrat que la Moguda Valenciana va significar una oportunitat professional per a algunes dones que per primera vegada accediren a llocs on anys abans no hagueren pogut accedir, no es pot arribar a pensar que es tractara d'un moviment inclusiu, ja que les dones continuaven sent minoritàries en la major part dels cercles d'influència i les mentalitats semblaven estar lluny de cap mena d'igualtat o inclusivitat, com podem observar en les cançons, en els cartells o en la quotidianitat de les sales, en què les dones continuaven sent subjectes passius, mentre que els homes semblaven ser els veritables protagonistes de l'escena.

Referències

- Archilés, F. (2012). "Sangre española". La Movidia Madrileña y la redefinición de la identidad nacional española en Archilés, Ferran y Sanz, Ismael (Eds.), *La nación de los españoles, discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, 437-461. Publicacions de la Universitat de València.
- Arzuaga, I. (director). (2018). *Ochéntame otra vez: más que bakalao* [documental]. Ganga Producciones.
- B-Movie. (1980). Nowhere Girl [cançión]. En *Remembrance Day*. Cleopatra Records.
- Chocolate. (29 de noviembre de 2022). Historia.
- Cob, Ed. (1964). Tainted Love [cançión]. En *Soft Cell* (1981), Non-stop erotic cabaret. Some Bizarre.
- Comité Cisne. (1987). Ana Frank [cançión]. En *El final del mar*. Intermitente.
- Curtis, I. (1980). *Love will tear us apart* [EP]. Factory.
- Eldrich, A. (1982). *Alice* [EP]. Marciful Release.
- Francino, C. (productor). (1993). *Hasta que el cuerpo aguante* [documental]. Canal +.
- Glamour. (1981). En soledad [cançión]. En *Imágenes*. PolyGram.
- Glamour. (1981). Imágenes [cançión]. En *Imágenes*. PolyGram.
- Glamour. (1983). Intento olvidar [cançión]. En *Guarda tus lágrimas*. PolyGram.
- Hormigos-Ruiz, J; Gómez-Escarda, M. y Perelló-Oliver, S. (2018) Música y violencia en España. Estudio comparado por estilos musicales. *Convergencia, revista de ciencias sociales*, v. 25 (76), pp. 75-98.
- Montón, O. (realizador). (2008). 72 horas...y Valencia fue la Ciudad [documental]. Texas Rangers producciones.
- Morrissey, Steven y Marr, J. (1986). There is a light that never goes out [cançión]. En *The queen is dead*. Rough Trade Records.
- Pérez, I. (14 de maig de 2010). Las cenizas de la Ruta Destroy. El Mundo. <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/13/valencia/1273760726.html>
- S/A. (4 de març de 2022). El IVAM expone el diseño gráfico de la Ruta del Bacalao. IVAM. <https://ivam.es/es/noticias/el-ivam-expone-el-diseno-grafico-de-la-ruta-del-bacalao/>
- Sanmiguel, Á. (4 de setembre de 2017). La Ruta "en femenino". Levante EMV. <https://www.levante-emv.com/opinion/2017/09/04/ruta-femenino-13775071.html>
- Scott, J. (2006). El eco de la fantasía. *Ayer*, 62, pp. 111-138.
- Smith, R. (1989). Lovesong [Cançión]. En *Desintegration*. Elektra Records.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*. Cuenco de Plata.

Uribarri, J. L. (director). (30 de gener de 1982) Aplauso (temporada 5) [programa de televisión]. En Cabañas, Martín; Rapallo, Carlos y Gracia, J. L. (productores), *Aplauso*. Radio Televisión Española.

Visage. (1980). Fade to grey [canción]. En *Visage*. Polydor Records.