

PUNK Y RUIDO EN LA «TETRALOGÍA KRONEN»
DE JOSÉ ÁNGEL MAÑAS

CARMEN DE URIOSTE
Arizona State University

INTRODUCCIÓN

Con *Sonko95* (1999), José Ángel Mañas da por terminada la «Tetralogía Kronen», integrada además por *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* (1995) y *Ciudad rayada* (1998). Como el propio Mañas explica en la 'Nota del autor' al final de *Sonko95*, las narraciones que componen la tetralogía pertenecen al género de la 'novela punk o nobela', modalidad narrativa en la cual tienen cabida «todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla» (283). Es decir, en ellas se oye el 'ruido' lingüístico producido por la sociedad contemporánea —las interferencias ortográficas, las incorrecciones coloquiales, las distintas jergas sociales— con un fondo musical de los Ramones o de la Velvet Underground. Según Mañas, «[e]l punk es anti-técnico, antiliterario y anárkiko, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la toskedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístiko» («Literatura» 42) y atribuye el término punk a sus novelas en su sentido original de sinónimo de anarquía o libertad, ya que el originario movimiento británico de mediados de los setenta estaba basado precisamente en los principios libertarios de oposición a una sociedad opresora¹. En la década del 70

¹ La palabra punk, de origen desconocido y tomada del lenguaje carcelario inglés, posee diferentes acepciones. De acuerdo al *Merriam-Webster's Online Dictionary*

el punk emergió como un movimiento contracultural con unas coordenadas propias basadas en las libertades tanto individuales como colectivas. En definitiva, se trató de una respuesta de la parte más joven de la sociedad a la masiva industrialización del mundo desarrollado, puesto que muchos de estos jóvenes se encontraron en el centro de una nueva marginación social debido a la alta tasa de desempleo. La propuesta cultural punk —que se caracterizó exteriormente por los pelos en punta pintados de diversos colores y por las ropas y botas militares, además de las cadenas— era expresar a través de su indumentaria y de su forma de conducta la marginación a la que el utópico sueño de paz y amor de la generación hippie había relegado a toda la generación siguiente. Por lo tanto, se trataba de un movimiento generacional que expresaba un profundo nihilismo y que buscaba nuevas formas de relación social no marcadas por la jerarquía o el autoritarismo. Desde sus premisas de movimiento contracultural con el lema «No future» popularizado por los Sex Pistols, el punk

arcaicamente significaba «prostitute», para pasar a significar «nonsense, foolishness», «young inexperienced person: beginner, novice»; «a usually petty gangster, hoodlum, or ruffian»; y finalmente «a youth used as a homosexual partner» («punk»). Posteriormente, en Gran Bretaña se utilizó esta palabra dentro de un contexto musical de carácter urbano: nace el punk rock, «music marked by extreme and often deliberately offensive expressions of alienation and social discontent» («punk»). La *Encyclopædia Britannica Online* amplía el significado de la palabra y considera al movimiento con una base ideológica «[o]ften politicized and full of vital energy beneath a sarcastic, hostile facade, punk spread as an ideology and an aesthetic approach, becoming an archetype of teen rebellion and alienation» («punk»). Estas características de la definición británica se mantienen en la versión española del movimiento, ya que según el *Diccionario de la Lengua Española* (2001) punk se define como un «movimiento musical aparecido en Inglaterra a fines de la década de 1970, que surge con carácter de protesta juvenil y cuyos seguidores adoptan atuendos y comportamientos no convencionales» (1863), aunque no alcanza la identificación ideológica británica. Asimismo, existen diferencias a la hora de fechar la aparición del movimiento. La Real Academia Española sitúa la manifestación del mismo tardíamente, a finales de los 70, mientras que la mayoría de los críticos datan su origen en 1976 con los Sex Pistols e incluso otros lo adelantan siete años con la aparición de Iggy and the Stooges. La crítica tampoco es unánime a la hora de determinar la duración del movimiento punk, pues mientras algunos señalan su desaparición en los primeros años 80, otros reflexionan sobre la persistencia del movimiento en diferentes etapas que continúan hasta la actualidad. Así pues, después del paréntesis de la década del 80, el resurgimiento del pensamiento punk o post-punk en la década de los noventa se consolida en los EEUU coincidiendo con el éxito de Nirvana y de la aparición de la Generación X, «a new, disaffected generation born in the 1960s, many members of which identified with punk's charged, often contradictory mix of intelligence, simplicity, anger, and powerlessness» (*Encyclopædia* «punk»).

criticó fuertemente a la monarquía británica, hizo evidentes sus fantasías sexuales y practicó la autodestrucción en sus propios cuerpos. En oposición al bucolismo estético de la cultura hippie, el punk se distingue principalmente por ser una cultura urbana juvenil que tiene como centro de asociación el bar —espacio de desarrollo de ideas alternativas, lugar de presentación de nuevos sellos disqueros independientes y de fanzines ‘underground’ de bajo presupuesto— y, en segundo lugar, por tratarse de una corriente eminentemente musical, con los Sex Pistols como fundadores del punk británico y contando entre sus filas a grupos tales como The Clash, The Stooges, Mc5, The Stranglers o Damned². Posteriormente la cultura canónica se apropió de ciertas características del movimiento punk y de esta manera la indumentaria punk pasó a convertirse en una moda, tanto prêt-à-porter como de alto diseño³. Asimismo, la ruptura estilística y temática —que la literatura punk supuso— pasó a formar parte de una literatura de consumo con visos contraculturales, como es el caso de la «Tetralogía Kronen» de Mañas. Sin embargo, aunque las cuatro novelas suponen una canibalización de la cultura punk por parte de un autor canónico —que publica en editoriales de prestigio, que posee un alto nivel de ventas y cuya primera novela, *Historias del Kronen*, fue finalista del Premio Nadal 1994—, dicha apropiación

² En España las ciudades o regiones con mayor desarrollo punk fueron: Madrid, Cataluña —especialmente Barcelona—, Euskadi y Zaragoza. Durante la década de los ochenta la vida punk madrileña giraba en torno a Rock-Ola, local donde se presentaban los mejores grupos musicales punk y punto de encuentro, no siempre pacífico, de las distintas tribus urbanas: «Mods, heavys, punks, pijos, paletos, mirones, ejecutivos convivían, incluso con regocijo, hasta la Tuna iba de vez en cuando... y nadie se extrañaba» (Alonso 120). Sin intención de agotar la nómina, dentro del espacio musical español cabe mencionar los siguientes grupos: Kaka de Luxe, La Banda Trapera del Río, el primer Ramoncín, Espasmódicos, Cadáveres Aterciopelados, Cicatriz, Las Vulpes, Ox Pow, Desechables, Parálisis Permanente, Seguridad Social, Siniestro Total, Toreros After Olé, La Polla Records, La Broma de Satán, MDC, La Uvi o Comando 9mm. Por último entre los fanzines difusores del movimiento punk se pueden citar, entre otros: en Cataluña, *Pajarraka*, *Último Grito*, *Antídoto*, *Hueso Duro*; en Euzkadi, *Desorden Público*, *Sublevados*, *Goma-2*, *Krash*, *La Pesadilla del Poder*, *Musikaz Blai*; en Madrid, *Penetración*, *Sarna*, *El Piolet de Trotski*, *Atún Peludo*, *La Kolumna de la Peste*; en Zaragoza, *Amonal*, *Idea-Fix*, *Bazofia*, *Particular Motors*, *Kaspa de Rata*, *U.-I.R.A.*, *Radical Alternativa*. Una imagen gráfica del punk español se encuentra en el libro de José A. Alonso *Hasta el final. 20 años de punk en España* (2001).

³ En la creación del estilo punk en la alta costura han colaborado diseñadores como Versace, Gaultier, John Galliano, Katherine Hammet, Karl Lagerfeld y Thierry Mugler.

sirve para poner de manifiesto una realidad social que de otra manera no llegaría a la sociedad biempensante, la cual nunca accedería a interesarse, bien por miedo bien por desprecio, por productos culturales punk 'auténticos'. En palabras de Germán Gullón en su introducción a *Historias del Kronen* en la colección de Clásicos Contemporáneos Comentados de Destino,

[l]o que Mañas hace es romper esos posibles paraísos de la burguesía, los reinos ideales en que se supone que habitan, pero que luego no es así. La novela no ofrece ningún refugio. La beatería burguesa, edificada sobre ejemplos no seguidos por los predicadores, salta hecha añicos. Cualquiera que sea el tema. (XI)

A partir de esta consideración de asimilación por un autor canónico de una manifestación cultural marginal para golpear con el nuevo producto la conciencia de la burguesía, el 'ruido' percibido en la tetralogía posee el valor figurado de la representación cultural de un sector joven de la sociedad española que en la década de los noventa experimenta cierto grado de disconformidad con respecto a los modelos de modernización adoptados por el país en su determinación de incorporarse a Europa después de la muerte del General Francisco Franco. Frente a la cultura de apariencia rebelde e innovadora desarrollada en la década de los 80, la denominada movida madrileña, pero ampliamente aceptada por ciertos sectores sociales así como por el gobierno —promotor de la misma—, la cultura joven de los años noventa desea ser identificada como una cultura verdaderamente subversiva e independiente, olvidando de hecho que en su caso el patrocinador es el mercado. A partir de 1975 y durante aproximadamente una década, España acometió un proceso acelerado de renovación que, como señalan Helen Graham y Jo Labanyi en *Spanish Cultural Studies* (1995), «has obliged Spaniards to live in different time frames at once: that is, to experience simultaneously what in the rest of Europe have been successive stages of development» (312). Esta evolución simultánea y urgente dejó a los jóvenes españoles de los años ochenta enfrentados con una serie de problemas que por un lado eran similares a los que habían experimentado sus contemporáneos europeos diez o quince años antes, pero que por otra parte eran muy peculiares debido a la celeridad de su introducción, a su distinto momento histórico y a su aceptación generali-

zada por parte de la sociedad. El movimiento cultural juvenil de la España de los ochenta estaba basado fundamentalmente en la necesidad de cortar con los sistemas culturales franquistas de manera casi instantánea, a fin de propiciar la nueva imagen de la España democrática y, a diferencia de otros movimientos contraculturales jóvenes europeos, estuvo favorecido desde el gobierno del PSOE, alianza que bien pudo propiciar su desaparición un lustro más tarde, tal como apunta Mark Allison en «The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s»⁴. La ruptura que supuso la movida aparece documentada desde varios puntos de vista en un reportaje que la revista *Rolling Stone* publicó en 1985 titulado «The New Spain»⁵ en el cual, tras una destacada frase que sirve como subtítulo «After years of repression under Franco, the youth of Madrid are talkin' 'bout regeneration» (33), se identifica movida con democracia (34) al mismo tiempo que se señalan algunas de las características del movimiento: musical (33 y ss.), contracultural (34), elitista (38), independiente de las multinacionales del disco (40), apolítico (42), alejado de la Iglesia (42) y proclive al consumo de droga (42 y 69). Cabe afirmar, por lo tanto, que mientras la sociedad joven de los años ochenta compartía la idea de la integración de España en Europa, lo cual propició la aceptación de cualquier idea o estilo europeísta, la década del noventa se caracteriza por la ausencia de un proyecto colectivo además de por una declarada independencia de todo apoyo gubernamental o estatal. Debido a las especiales circunstancias del país en los años ochenta, la movida madrileña resultó ser un producto españolísimo con unas peculiares características que la diferencian de la cultura joven española de los años noventa, la cual no está en relación de continuidad con ella sino que, por el contrario, supone una ruptura con la misma y una identificación con las culturas jóvenes occidentales, ya que «[b]y the mid-1990s, the lives of young people in Spain were in many respects indistinguishable from those of the young across the Western world» (Allison 271). En este sentido, el movimiento punk de los años noventa

⁴ Para información y bibliografía sobre la movida consultar el ensayo de Teresa M. Vilarós *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (1998) y el artículo «Más allá de la movida: España en los noventa» (1997) de Elena Gascón Vera, así como los volúmenes de estudios culturales de Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, y Helen Graham y Jo Labanyi.

⁵ Bob Spitz es el autor del reportaje escrito que va acompañado de unas magníficas fotografías realizadas por Mary Ellen Mark.

ta funciona como un espejo de la situación político-social del país, manifestando de manera contracultural la integración completa de España en el mundo occidental, con el cual comparte los problemas de las sociedades de consumo: la propia existencia de movimientos contraculturales, el desempleo, la violencia, el terrorismo, la xenofobia, el agotamiento de los recursos naturales y la drogadicción. Ahora bien, no se debe olvidar que la cultura joven de los años noventa no es una manifestación independiente y que viene avalada por el mercado en su promoción de una serie de jóvenes escritores que, so pretexto de una temática y un estilo rebeldes y no convencionales, atraen en primer lugar a un público lector de otra forma ajeno al consumo literario y en segundo lugar a una buena parte de lectores burgueses en su acercamiento a manifestaciones supuestamente marginales.

En estas circunstancias, las cuatro novelas de la tetralogía establecen un nuevo espacio literario dentro de la cultura española, en primer lugar temático, al presentar en sus páginas la nueva relación del sector social más joven con la sociedad de consumo. En este nuevo espacio se divulgan actitudes de uso y abuso de drogas, sexo y violencia, consideradas éticamente negativas por la sociedad burguesa en su identificación de punk con «vulgarity, violence, vileness, venereality and intellectual vacancy» (Cashmore 35). Es decir, las novelas de Mañas hacen referencia a la quiebra del consenso social ante la democratización de España y señalan las contradicciones ideológicas de dicho sistema político-social. En ellas, el sujeto de representación es normalmente un joven urbano de clase media o baja que se construye, en oposición a las nuevas pautas de sociabilidad, una identidad nihilista con la que expresar su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social. Ahora bien, las novelas de Mañas postulan la subversión del sujeto de una manera hasta cierto punto superficial, pues sus protagonistas no parecen tener internalizada su rebeldía, que en ocasiones puede resultar circunstancial para el lector⁶. Un segundo territorio de subversión es el estilístico, con la introducción del ruido y la anti-norma como elementos desestabilizadores. A partir de esta doble subversión temática y estilística, cada una de las novelas de Mañas

⁶ Esto es debido a que muchos de los personajes de sus novelas se encuentran instalados en la burguesía y su rebeldía se lleva a cabo siempre dentro de unos límites. La subversión que representan los personajes de Benjamín Prado, Ray Loriga o José Machado resulta en todo caso más sentida.

presenta un elemento dominante que describe las señas de identidad de la nueva cultura, y de esta manera la ciudad se plasma en *Historias del Kronen*, la música en *Mensaka*, las drogas, al sexo, y la violencia en *Ciudad rayada* y, por último, el bar en *Sonko95*.

EL RUIDO Y EL ESTILO O MAÑAS FRENTE A BENET

En un artículo aparecido en *Ínsula*, a propósito de la publicación de *Ciudad rayada*, Germán Gullón definió los textos de Mañas como «altamente heteroglósicos» debido a que «su prosa es una incesante conversación a varias voces, que se retuerce, cambia de dirección, vuelta y vira, y en ese continuo deslizarse por las páginas va enriqueciéndose con una cantidad de palabras, muchas de ellas de neologismos, que contribuyen los diferentes personajes» (33). Además de esta finalidad de la literatura neorrealista de mostrar la palabra en un aquí y un ahora irreflexivo, como señala Gullón, el objetivo de la literatura punk cultivada por Mañas es buscar la muerte del Estilo o *grand style* —según la exposición del mismo realizada por Juan Benet en *La inspiración y el estilo* (1973)— pues sospecha que detrás del hermetismo estilístico no hay nada. Mientras Benet defiende que «[e]n literatura el tema en sí puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento» (16), el cual puede ser entendido como un estilo próximo a un «estado de gracia» espiritual del «hombre que ha alcanzado el grado de madurez» (38), Mañas reivindica un antiestilo que surge de la representación de la realidad más cruda sin el «velo voluntarioso al que uno recurre para esconder la Nada» («Literatura» 42), al mismo tiempo que repudia el valor de la madurez autorial en pro del entusiasmo, las ganas y el talento («Literatura» 43). En este sentido, no solamente es la ideología punk el motivo de preocupación de la sociedad burguesa, sino que los signos punk más superficiales —la distintiva forma de vestirse y el autoaniquilamiento— generan unas relaciones sociales que ofenden y amenazan a la sociedad biempensante. Mañas aboga por la representación de la «ANGUSTIA en bruto» («Literatura» 42) dentro de un marco de oralidad, argot y humor frente a un lenguaje escrito con características de pureza y permanencia. Las características defendidas por Mañas le servirán para llevar a cabo una provocación al castellano oficial:

El punk es ruido, desorden, biolencia, mala pronunciación.
 El punk es caos, anarkía potencial, uso incorrekto de.
 El punk es rayadura pura.
 El punk es («Literatura» 42)

El ruido lingüístico comunicado en la tetralogía constituye un indicio subversivo explícito, ya que la introducción de una representación ruptural en el lenguaje de las novelas puede compararse a la perturbación social producida por la indumentaria punk. En cuanto al uso del propio lenguaje como herramienta de denuncia en contra del estancamiento del lenguaje literario, la técnica puesta en práctica por Mañas es heredera de la utilizada por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), en la que son evidentes las trasgresiones lingüísticas de todo tipo y la reivindicación del elemento lúdico del lenguaje, como por ejemplo la introducción del lenguaje oral, el uso amplio del neologismo o la invención del glífico. A lo largo de esta novela y de distintas formas se pone de manifiesto el pensamiento de que el lenguaje está en decadencia al mismo tiempo que se realiza una burla de la literatura tradicional. De la misma manera, las narraciones de Mañas provocan inquietud tanto por su contenido como por la anarquía introducida en el lenguaje de las mismas, ya que supone la subversión más evidente del orden establecido⁷. Dicho ruido anti-estilístico se manifiesta de distintas maneras a lo largo de las narraciones:

- 1) uso del lenguaje coloquial: «napias» (*Historias* 103) por nariz; «tronco» (*Mensaka* 54) por amigo; «pipas» (*Ciudad* 9) por pistolas; «guay» (*Ciudad* 174) por muy bueno; «baretto» (*Ciudad* 63) por bar de poca categoría; «prigaos» (*Mensaka* 66) por necios;
- 2) utilización de palabras o expresiones malsonantes: «mierda», «follado» (*Mensaka* 71); «puto dueño» (*Sonko95* 88)

⁷ Para una genealogía del ruido literario consúltese el libro de Andrew Calcutt y Richard Shephard, *Cult Fiction: A Reader's Guide* (Lincolnwood: Contemporary Books, 1999). En el ámbito español se pueden citar como ilustres antecesores del ruido de Mañas a escritores tales como Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Valle-Inclán o más recientemente a Martín Santos y Juan Goytisolo. No hay que olvidar tampoco que se puede hablar de ruido incluso en obras clásicas como en la comedia la *Tinelaria* (1517) de Torres Naharro. Para la comprensión del lenguaje utilizado en las novelas de Mañas, consúltese los siguientes diccionarios: Delfín Carbonell Basset, *Gran diccionario del argot: El sohez* (Barcelona, Larousse, 2000) y Ciriaco Ruiz Fernández, *Diccionario ejemplificado de argot* (Barcelona, Península-Cilus, 2001).

- en posición antepuesta al sustantivo para expresar descontento y fastidio; «a nadie le importa un carajo» (*Ciudad* 66) por quedarse indiferente; «se va a ir todo al carajo» (*Mensaka* 138) por estropearse o malograrse;
- 3) resemantización de palabras o expresiones: «cerda» (*Historias* 117) por mujer; «boniato» (*Ciudad* 99) por billete de mil pesetas; «rayado» (*Ciudad* 196) por drogado; «tigre» (*Ciudad* 182) por retrete; «dándose el palo con Joli» (*Historias* 117) por sobando/besando a una chica; «nabo» (*Ciudad* 105) por pene; «ninguno tenía ni guarra» (*Ciudad* 114) por no tener ni idea;
 - 4) creación de palabras, especialmente en relación con la droga: «tripis» (*Historias* 89) por gotas de LSD empapadas en papeles; «pasti» (*Ciudad* 111) o pastilla por droga sintética, especialmente éxtasis (MDMA); «nos ponemos unos tiritos» (*Sonko* 81) por preparar droga en polvo para inhalarla; «eskama» (también escama) (*Ciudad* 89, *Mensaka* 69) por cocaína de buena calidad; farla y farlopa por cocaína y todos sus derivados como enfarlopar, enfarlopase, farlopero, farlosos: «y siempre tenía tan buena farla» (*Ciudad* 209), «Ay, farlosos, murmura Roberto» (*Sonko* 38); «keli» (*Ciudad* 49) por casa, «ñasco» (*Sonko* 143) por bocado;
 - 5) introducción de extranjerismos: «after-punk» (*Historias* 117); «sampler» (*Ciudad* 110); «free-lance» (*Sonko* 172);
 - 6) utilización de onomatopeyas: «agarro el Ventolín que anda rodando por la esquina, y flus, flus, me siento un poco mejor» (*Sonko* 138); imitación del sonido de un ensayo de violín en la página 121 de *Sonko*95; transcripción de la respiración abdominal «OMMMMMM» en la página 91 y siguientes de *Mensaka*;
 - 7) empleo de una ortografía fonética, a menudo utilizada para indicar que los personajes están bajo el efecto de la droga como por ejemplo en *Ciudad rayada* en páginas 129 y siguientes: «En beinte minutos ya habíamos llegado y aparkado en una calle un poko más allá porque estaba akojonado de ke Tula estuviera esperándome» (130);
 - 8) transcripción de conversaciones telefónicas como en *Historias*, página 124 y siguientes;
 - 9) intertextualidad con canciones: «[u]na de las canciones era sobre uno que iba todo puesto, viendo a los turistas,

voy volando y los pasotas dicen: quedao, mira ese nota, que a gusto lleva su vacilón, voy tan a gusto que hasta los picos me ofrecen opio y congoleña y líbano rojo y paso de tó» (Ciudad 57);

- 10) imitación de distintas formas de hablar: A) locutores de radio: «Odio a los comentarista de los Cuarenta Principales. Parecen que no pueden hablar normal, tío. Siempre tienen que poner esa vocecita de enrollados y hacer comentarios como: 'Me encanta la última canción de tal gilipollas, vuelve más fuerte que nunca'» (Ciudad 95); B) tartamudos: «'Venga, ch-ch-chaval, seguro que alguna pirulilla de so-so-bra tienes'. Era un poco tartaja y eso agobiaba mogollón» (Ciudad 63); C) personas con problemas de dicción (ceceante): «—A mí eze olorcillo ez que pone, no puedo evitarlo. Y qué buena ezta con eza faldita ezcozeza. Tenez que verla jugando con zuz mocazinez. ¡Qué piernecitaz! ¡Zi ez que no tiene ni un pelo, tío! ¡Ni un puto pelo!» (Sonko 7); D) gitanos: «—Mal royo, Kaise. No mola náa. Pero mira, komo yo no boy a dormí con mi gitana lo ke podemos hasé é kedarno lo dó akí y seguí kon esto» (Ciudad 130).

Como ya señaló Cashmore en relación a la música, en la cultura punk tanto el emisor como el receptor comparten el mismo código trasgresor —«[p]unk music and musicians didn't just represent youth; they are part of it. The reciprocal spitting at concerts signaled the link between the band and the audience» (36)— y a través de esta identificación con el público, toda manifestación artística punk se convierte en crítica del sistema capitalista al desbaratar los límites de clase establecidos por él. De la misma manera, mediante las transgresiones lingüísticas se crea una continuidad en la literatura punk entre escritor~texto~lector que desafía las categorizaciones establecidas por la sociedad burguesa, donde esferas tales como escritor~lector, arte~realidad, literatura~subliteratura funcionan por oposición sin posibilidad de aproximación. Es decir, dicha representación subversiva del lenguaje sirve la doble finalidad de desmontar las barreras de dificultad establecidas a menudo entre los escritores que practican el *grand style* y los lectores, mientras que manifiesta que en estas novelas se prestigia lo natural frente a lo construido y reglamentado. Por otro lado, la

«muerte del Estilo» supone un enfrentamiento de la cultura punk con el canon, el cual niega la legitimidad a las producciones intelectuales que no se identifican con su ideología y sus procedimientos. En este sentido la opinión de Mañas en su manifiesto punk es concomitante con la expresada de manera mucho más general por Dick Hebdige en *Subculture: The meaning of style* (1979), ya que este último mantiene que toda subcultura representa un ruido, una interferencia, que se opone al sonido cultural y como tal no se debe subestimar «the signifying power of the spectacular subculture not only as a metaphor for potential anarchy 'out there' but as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation» (90).

En el momento actual, ante un mundo literario que se caracteriza por la inmediatez en sus múltiples variantes —la velocidad, la movilidad, la producción masiva, el consumo, el cambio, la reproducción o la renovación, plasmadas en las leyes de mercado así como en la importancia conferida a los agentes literarios, a los medios de comunicación y a los lectores—, el canon representa un lugar clausurado donde salvaguardar ciertos valores éticos y morales de la sociedad, convertidos por los intereses políticos con tinte de culturales en cualidades estéticas. En este sentido la cultura punk, como toda contracultura, se desarrolla en los márgenes de lo canónico y desde la periferia desbarata el concepto de 'calidad' asociado a los hipotéticos productos canónicos. Ante dicha amenaza de quiebra en la representación de la durabilidad canónica, la crítica reacciona con críticas excluyentes como la realizada por Fernando Valls al referirse a la obra de un grupo de jóvenes narradores españoles de los noventa —entre los cuales no incluye el nombre de Mañas: «Sus libros no son, sin embargo, ni los más vendidos, ni —en la lógica falaz del sistema— los más conocidos, aunque sí los más apreciados por los lectores exigentes y por la crítica atenta. Ninguno cultiva esa narrativa de usar y tirar (*kleenex*, *tetrabrick*, se le ha llamado) tan en boga hoy» («Narrativa»)». Ya que el propio orden canónico o cultural, al formularse como criterio excluyente, posibilita la existencia de márgenes, no es de

⁸ El grupo al que se refiere Valls está formado por los siguientes escritores: Belén Gopegui, Juan Miñana, Antonio Soler, Luis Magrinyá, Fernando Aramburu, Javier Cercas y Andrés Ibáñez. El artículo de Valls apareció en *El País* en el año 2000 y fue publicado en un volumen editado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con motivo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México).

extrañar que la periferia se apropie de los conceptos del sistema regulador y que se los devuelva una vez resemantizados con desequilibradores significados. De esta manera, a la crítica realizada por Valls se contraponen la crítica punk de Roger Wolfe sobre la literatura actual recogida en *Todos los monos del mundo* (1995):

[p]rácticamente todo lo que se escribe, se publica, es basura. Esto lo sabe todo el mundo. Lo saben quienes lo escriben. Lo saben quienes lo leen. Lo saben hasta los críticos. En sus raros momentos de sinceridad consigo mismos (cuando están cagando, p. ej.), saben que es así. Lo saben pero sustentan el Montaje. El Gran Montaje Cultural. Los periódicos, las editoriales, con sus intereses creados, sustentan el Montaje. Es un negocio. Un negocio de proporciones insospechadas. Una mafia. Una mafia de rascaculos que no conseguiría engañar ni a su abuela. (47)

en donde se intenta desarticular el concepto canónico de cultura, al denunciar el entramado de negocio mafioso tejido alrededor del mismo⁹.

En esta misma línea de resemantización de significados culturales canónicos, Mañas publicó un manifiesto punk en el número 108 de la revista *Ajoblanco* (1998) con el título «Literatura y punk: El legado de los Ramones». La finalidad del manifiesto era la creación de un espacio de desarrollo para los escritores que la crítica literaria más tradicional dejaba fuera del canon, constatando al mismo tiempo la transnacionalidad del movimiento y sus conexiones con la literatura británica (Irvine Welsh)¹⁰, con los jóvenes caníbales italianos¹¹, el pos-realismo norteamericano¹², y los

⁹ Es necesario aclarar una vez más que aunque autores como Mañas, Prado, Loriga y el mismo Wolfe ataquen a la cultura canónica y establecida, ellos mismos son productos del Montaje que ataca este último, o sea que están inscritos dentro del Mercado cultural y que son absorbidos y manipulados por la industria internacional de la cultura.

¹⁰ Autor de *Trainspotting* (1993).

¹¹ Entre otros, Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, Stefano Massaron y Paolo Ceredda.

¹² Representado por Bret Easton Ellis y sus textos *American Psycho* (1991) y *Less than Zero* (1985), novela con la cual *Historias del Kronen* posee un extraordinario parecido. *Less than Zero* narra unas vacaciones de Navidad de Clay, un muchacho de clase media, en su desesperado intento por matar el aburrimiento a fuerza de paseos erráticos en coche por la ciudad de Los Ángeles, droga, alcohol, fiestas y sexo. La novela fue calificada como la primera novela de la generación MTV dada su narración rápida, su estructura segmentada como en una serie de videos musi-

autores latinoamericanos recopilados en *McOndo* (1996)¹³. En la introducción del manifiesto se afirma que «el gallinero literario anda revuelto» (39) por la emergencia durante la década de los noventa de una serie de escritores que él cataloga en una terna bajo los siguientes rótulos: 1) galería de horrores, representada por autores tales como Múgica, Casavella, Loriga, Wolfe, Etxebarria y él mismo; 2) autores pasables como Maestre, Romeo, Prado y Benedicte; y 3) autores serios como Salabert, Benítez Reyes y Prada, «el Gran Chupapollas de Mi Generación» (40). Con dicha clasificación Mañas no sólo parodia la realizada por Sabas Martín en la introducción a la antología *Páginas amarillas* (1997)¹⁴, sino que se apropia del propio lenguaje crítico para otorgarle nuevos significados, ya que su artículo trata precisamente del anti-estilo elaborado dentro del grupo denominado 'galería de horrores', «[p]araphraseando a un tío muy listo: solo puedes apropiarte del lenguaje cuando lo utilizas para tus propias intenciones y con tu propio acento; hasta ese momento las palabras están en boca de otras personas, en los contextos de esas otras personas y sirviendo a las intenciones de esas otras personas» («Literatura» 43). En este sentido la cultura punk se construye como una de las posibles culturas de oposición al orden establecido y al articular sus principios de resistencia al mismo, al definir sus límites, potencia el anti-estilo de la literatura de «usar y tirar» —*kleenex* o *tetrabrick*, siguiendo la terminología de Valls— como se analizará en las páginas siguientes.

cales y su continua referencia a canciones que le sirven de intertexto. Su título mismo está tomado de la canción homónima de Elvis Costello.

¹³ Antología de jóvenes narradores de diversos países de habla castellana realizada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Los escritores incluidos por nacionalidad son los siguientes: Argentina: Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman; Bolivia: Edmundo Paz Soldán; Colombia: Santiago Gamboa; Costa Rica: Rodrigo Soto; Chile: Alberto Fuguet y Sergio Gómez; Ecuador: Leonardo Valencia; España: Martín Casariego, Ray Loriga y José Ángel Mañas; México: Jordi Soler, David Toscana y Naief Yehya; Perú: Jaime Baily; Uruguay: Gustavo Escanlar.

¹⁴ En *Páginas amarillas* Martín clasifica a Mañas bajo el epígrafe «La cofradía del cuero» junto a Ray Loriga, Benjamín Prado y José Machado. Los restantes rótulos categoriales son: «Universos juveniles», «De ambientes, iniciaciones y búsquedas», «De la comedia a lo grotesco» y «La condición literaria».

LA TETRALOGÍA KRONEN

El espacio de la «Tetralogía Kronen» es la ciudad de Madrid, con una característica macro-urbana que ha sido señalada por Gullón cuando afirma que «[m]ás que la ciudad lo que encontramos en *Historias* es una megalópolis (Madrid), una super-urbe carente de centro» (XXX). A las múltiples imágenes literarias de la capital de España¹⁵, hay que añadir la nueva visión contemporánea y veloz de la ciudad manchega realizada por escritores como Mañas, Agustín Cerezales, Benjamín Prado, Ray Loriga o Ismael Grasa, autores de una nueva novela testimonial posmovida que, en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, «voluntaria o involuntariamente testimonia sobre ese malestar de fin de milenio, sea cual sea el disfraz tribal que acepten los miembros de la mal llamada *generación X*» (379). En la mayoría de las novelas de estos autores han desaparecido las señas de identidad de lo madrileño para ser sustituidas por las características de cualquier gran ciudad con perfil internacional, en la cual conviven de manera más o menos pacífica las distintas tribus urbanas (Vázquez 376-78) cuyas «pasiones son musicales, su curiosidad es egocéntrica, pueden llegar a militar política, religiosa, éticamente en el Real Madrid o en el Atlético y generalmente no votan o votan al PP» (Vázquez 378). En el marco de la mencionada sistemática resemantización de significados que se ha propuesto la cultura punk, las novelas de Mañas están dentro de los parámetros de lo que yo definiría como costumbrismo punk, entendido éste como una crónica del Madrid nocturno, drogata, musical y pandillero de la última década del milenio, con una economía sumergida basada en la droga cuyo centro comercial se establece en el bar¹⁶. La ciudad de la tetralogía se caracteriza por el consumo frente a la producción, tanto en la consideración de reflejo de la identidad de las personas que forman parte de ella como en la influencia de la

¹⁵ Entre otras, las realizadas por escritores como Quevedo, Torres Villarroel, Mesoneros Romanos, Larra, Pérez Galdós, Azorín, Baroja, Gómez de la Serna, Sawa, Sánchez Ferlosio y Martín Santos. Para estudiar la importancia del espacio urbano, en general, en la narrativa española actual véase el ensayo de Juan José López Cabrales titulado *La ciudad de las palabras. Imágenes urbanas en las novelas españolas contemporáneas* (2000).

¹⁶ El bar siempre ha constituido un valioso espacio de desarrollo literario como se observa en *La comedia nueva o El café* (1792) de Leandro Fernández de Moratín o *La colmena* (1951) de Camilo José Cela.

misma ciudad sobre sus habitantes, ya que «[c]onsumption in/of the city carries therefore resonance of the negotiation of identity, and of a sense of belonging, which generate the meanings of space and place» (Ryan 169). La identidad de la ciudad y de sus habitantes ha dejado de ser estable para pasar a pactarse de acuerdo a las prácticas sociales de aquellos que la producen tanto como de los que la consumen, es decir, la identidad del espacio se negocia dependiendo de las diferentes utilizaciones del mismo a lo largo del día por los diversos consumidores urbanos. Pero además, la lectura de los espacios urbanos hay que hacerla no sólo desde las coordenadas temporales de un determinado momento, sino también desde las consideraciones sexuales, raciales, genéricas y de edad de los usuarios¹⁷. La ciudad se hace omnipresente en la tetralogía y los personajes de Mañas poseen los dos aspectos de consumo y producción al relacionarse con ella: por un lado, la ciudad es un espectáculo que el sujeto consume —«así que tendían la ropa en el balcón del salón, que molaba porque daba sobre la Emetreinta, y más de una noche de verano la he pasado yo allí, flipando con el escalextric y poniéndome con el Kiko» (*Ciudad* 13)— y, por otro, los personajes producen su propio espacio urbano, puesto que dominan y ordenan la ciudad dependiendo del contrato social que desarrollan, entre otros, pasar droga, socializar, comprar discos, ensayar o tener relaciones sexuales de distintas orientaciones como en el siguiente caso:

—A mí se me ha bajado el punto. Además no me gustan los travelos.

—Venga, tanto entrar tías, tanto entrar tías, ¿y no te apetece que te hagan una mamada? Anda ya...

Roberto termina por convencerme y vamos a Castellana en su coche. Allí se para delante de un travelo que lleva un traje amarillo muy ajustado. (*Historias* 118)

A través de estos modos de relación entre persona y espacio, la ciudad se internaliza en cada sujeto y el grupo se forma al participar los individuos en determinada subjetividad urbana. En este

¹⁷ Es importante considerar el significado de identidad entre espacio e individuo al nombrar ciertos barrios o calles de Madrid, por ejemplo, Chueca, Malasaña, La Moraleja, Serrano, Castellana, Vallecas, M30 y reflexionar sobre la relevancia del paisaje urbano en películas tales como *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000) ambas de Álex de la Iglesia o cualquiera de las películas de Pedro Almodóvar.

sentido se hace preciso señalar que la mayoría de las secciones en que se subdividen los capítulos de *Historias* se inician con una mención al espacio urbano —«Santa Bárbara, Colón, Avenida de América, Francisco Silvela» (87) o «[b]ajamos por una perpendicular a Fuencarral, pasamos una iglesia y seguimos por la calle del Espíritu Santo hasta la calle de la Madera» (112)—¹⁸ que sitúa y caracteriza al sujeto igual que su edad, su grado de educación o su trabajo. De esta manera se puede comprender la convivencia pacífica de las distintas tribus urbanas, señalada por Vázquez Montalbán, debido a que la ciudad ha dejado de ser un todo unitario bajo el control panóptico estatal, y en cada fragmento de su descentralización espacial los diferentes grupos proyectan y cumplen sus deseos, al mismo tiempo que la ciudad genera nuevos espacios para su utilización. Las cuatro novelas de la tetralogía expresan la relación consumo/producción con el espacio urbano: *Historias del Kronen* y *Sonko95* a través del bar de su título; *Mensaka* por la ocupación de uno de sus personajes que es exactamente eso un mensaca o mensajero, empleo originado en la gran ciudad por la necesidad del transporte rápido de productos; y, por último, la novela del consumo de droga y la producción de violencia, *Ciudad rayada*.

En la ciudad del consumo, el bar representa su centro y no es por casualidad que dos de las novelas de la tetralogía incluyan el nombre del bar en su título, mientras que los personajes de las otras dos pululan incansablemente por una serie de bares —el Lunatik, el Veneciano, el Bombazo, el Revólver, la Vía Láctea— donde trabajan, toman copas o pasan droga. En las novelas de Mañas se ha producido un desplazamiento desde la ciudad al bar y, por consiguiente, el espacio interior del bar se ha apropiado de diversas funciones socioeconómicas que antes se distribuían entre distintas áreas ciudadanas: como lugar de encuentro y socialización a través de la mirada —ya que el volumen de la música no facilita el diálogo— suplanta a la plaza pública; como espacio de presentación de fanzines y grupos musicales alternativos compite con ateneos, bibliotecas y teatros; como centro laboral abre una oferta de trabajo temporal —camareros, relaciones públicas, recogevasos y porteros— para los más jóvenes con un salario a menu-

¹⁸ Para mayor información sobre el tema véase mi artículo «La narrativa española de los noventa. ¿Existe una generación X?»

do insuficiente y con despido libre; como lugar de transacción de drogas rivaliza con la calle; y como ámbito de desahogo sexual desafia al parque. Al apropiarse de esta multiplicidad de funciones urbanas, el bar reproduce tanto en su ordenación interior como en su gestión y horarios los modelos urbanos a los que ha despojado. Así, por ejemplo, mientras el Sonko disimula ser un negocio en cooperativa¹⁹, administrado en democracia por sus varios accionistas con un horario de apertura nocturna, la disposición de su espacio interior responde a la distribución ciudadana por barrios de las distintas clases sociales:

De los tres ambientes del garito, la barra de Armando es la zona VIP, bien iluminada, música bajita, donde se quedan los pijos recalcitrantes de la época de Gustavo. En la segunda barra hay luz rojiza y peña más enrollada. Y ya al fondo los incondicionales se atrincheran en torno a la pecera en una habitación prácticamente a oscuras con música a toda caña y pestazo a peta. (*Sonko* 31)

El acodarse en una u otra barra categoriza al individuo de una manera inequívoca, otorgándole ciertas marcas que en otro entorno menos ruidoso hubieran procedido de la forma de hablar, del nivel educativo o de la ideología, entre otros factores. En el Sonko se observa lo que Jean Baudrillard en *Le système des objets* (1968) identificó como la sociología de la colocación, dentro de la cual habita el hombre de colocación, el cual «no es ni propietario ni simplemente usuario, sino que es un informador activo del ambiente» (26). Es decir, el individuo adquiere sus características por el espacio que ocupa y «por consiguiente, él mismo debe ser 'funcional', homogéneo a este espacio, si quiere que los mensajes de colocación puedan partir de él y llegar a él» (26). El frecuentar, apropiarse, organizar y dominar el espacio del bar se convertirá en la obsesión básica de los personajes de la tetralogía, pues de estas funciones dependen sus características existenciales. Dentro de esta necesidad de control del espacio adquiere sentido la frase de Carlos que abre *Historias del Kronen* —«Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde porque está siempre hasta el culo de gente» (11)— pues en el tumulto del sábado la relación entre individuo y espacio se hace difusa, dificultando al sujeto su precisa

¹⁹ La democracia en la gestión del bar es una apariencia pues al final de la novela Gustavo decide vender el bar sin consultar al resto de los accionistas.

colocación, lo cual entorpece su reconocimiento por los otros individuos, pudiendo dar lugar a malas interpretaciones. A lo largo de las cuatro novelas de Mañas se observa una evolución en la relación del sujeto con el espacio, pues mientras en las tres primeras los personajes intervienen como elementos exteriores del bar, en *Sonko95* el bar se erige como el protagonista indiscutible de la novela, dado que los personajes poseen únicamente existencia en su relación con él. La novela traza la historia del Sonko contada por un narrador en primera persona —identificado con el propio Mañas literaturizado—, el cual posee parte de este espacio urbano al convertirse mediante su compra —descrita en el primer capítulo— en uno de los dueños accionistas del mismo²⁰. En los 13 capítulos impares de la novela se realiza una completa identificación entre sujeto/narrador y espacio, ya que la novela empieza con la adquisición del bar y termina con el conocimiento de su venta fraudulenta por parte del anterior dueño. Es decir, el autorretrato autorial se lleva a cabo con un fondo espacio-temporal muy determinado, y una vez que ambos ejes han sido clausurados y se encuentran en obras, así también se inicia la transformación en la identidad del sujeto/narrador que entrega el manuscrito de la novela policíaca al editor, al mismo tiempo que finaliza la novela que el lector tiene entre manos (280) para concluir asimismo la tetralogía (283). De esta manera la metamorfosis del sujeto/narrador coincide con la remodelación del local donde estuvo el Sonko: «el local está en obras... *muchas horas ahí dentro, ¿eh, Tino?, y la de copas que nos habremos pulido. Un espacio tan pequeño y cuántas historias. ¿Tú crees que volverán a abrir?... no sé*» (279).

²⁰ *Sonko95* está basada en una experiencia del propio Mañas, «[e]n un momento dado, montamos un bar, luego cerró y ya está» (Cubillo), lo cual acredita el subtítulo de la novela, *Autorretrato con negro de fondo*. Dicho subtítulo explica el molde metanarrativo de la novela: en los capítulos impares se desarrolla la narración principal que se corresponde a la parte autobiográfica del subtítulo, mientras que en los pares se cuenta una novela policíaca en la cual los detectives Julián Pacheco y Nacho Duarte investigan la muerte de un importante productor de cine homosexual. Es decir, el complemento del subtítulo —*con negro de fondo*— hace referencia a la modalidad de novela negra del relato enmarcado. Los capítulos autobiográficos siguen bastante fielmente un proyecto personal del autor, según sus propias declaraciones a Óscar Cubillo: «La verdad es que he trabajado con material bastante autobiográfico, pero desde el momento en que vas al espejo de la ficción y te conviertes en un personaje, ya es otra cosa. Siempre manipulo y me permito licencias: lo importante es que sea una novela».

Basada totalmente en la relación entre novela y música, *Mensaka* se destaca como la novela más musical de las cuatro, puesto que la música y los negocios alrededor de ella modelan su argumento, mientras que *Ciudad rayada* y *Sonko95* se centran en la música de una manera referencial a través de personajes que son pinchadiscos²¹. En la segunda novela de la tetralogía, su misma estructura sigue las pautas organizativas de los conjuntos musicales porque en ella los componentes de un grupo rock que intenta lanzar su producto con una multinacional del disco —David (batería), Fran (guitarra) y Javi (bajo)— narran sus experiencias musicales y humanas compartiendo su liderazgo en la narración con un coro formado por Beatriz, Cristina, Laura, Ricardo y Natalia. La novela aparece dividida en 18 capítulos —narrados en primera persona por los distintos personajes identificados al comienzo por su inicial y un punto—, más una introducción —extracto de una entrevista realizada al grupo por un fanzine musical— y un epílogo, relatado en tercera persona. A lo largo de la novela cada narrador/personaje interviene dos veces, en una disposición paralela a la de una composición interpretada por un conjunto musical en la que cada uno de los integrantes del mismo cantara dos estrofas, impidiendo de esta manera la creación de un narrador/solista homogéneo, de un héroe/protagonista centralizador de la narración.

Por otro lado, la música se encuentra en los orígenes de la «Tetralogía Kronen» ya que las novelas no sólo son deudoras en su estructura de los principios musicales desarrollados por los Ramones para sus composiciones²², sino que en ellas la música ocupa una dimensión central tanto temática como estructural y referencial. La simbiosis entre música y literatura observada en la tetralogía proviene de una larga tradición a lo largo del siglo xx,

²¹ En ocasiones esta referencialidad puede llegar a convertirse en un auténtico documento musical, a la manera de un fanzine intertextual, como sucede en el capítulo 3 de *Sonko95*, donde a lo largo de casi veinte páginas se realiza una crítica de numerosos grupos musicales punk, tales como Red Cross, Offspring, Collective Soul o Mano Negra.

²² Según la *Encyclopædia Britannica Online* «the Ramones cultivated a simple three-chord sound that became the foundation of punk rock. Played at a blistering tempo, frequently lasting little more than two minutes, and with catchy, often willfully inane lyrics (so stupid they were smart, according to some critics), Ramones songs as “I Wanna Be Sedated” contrasted sharply with the complex, carefully orchestrated mainstream rock of the era» («Ramones»).

dentro de la cual se pueden citar las conexiones entre la novela negra y el jazz o entre el rock & roll y la generación *beat* estadounidense. A diferencia de la necesaria identificación entre espectador y solista, en la relación del espectador con el conjunto musical, aquél no se ve forzado a una identificación cultural singular, sino que su identidad se establece a partir de la no-homogeneidad del grupo y a través de los diferentes grupos, poseyendo un amplio margen de identificación con los miembros que lo componen.

Por último, en *Ciudad rayada* el título informa al lector del grado de consumo alcanzado por la ciudad, pues según Ruiz Fernández el adjetivo rayada expresa «[q]ue no puede superar la adicción a la droga» (353). Los proveedores y distribuidores de droga representan una amplia gama social que va desde el policía corrupto, el Barbas, hasta el gitano marginal, el Chalo, pasando por jóvenes de familias acomodadas como el narrador, apodado el Kaiser, y Gonzalo Solozábal, hasta malhechores comunes como el Tijuana. A partir del narrador/protagonista de la novela —pícaro moderno que dejó la escuela a los 15 años y que en el momento de la narración tiene 18, cuyo oficio es «pasar», o sea vender, droga—, el lector puede apreciar la dependencia del consumo de drogas del sector más joven de la sociedad en un deseo de evadirse de la realidad más cercana. Como afirma Patrick Mignon en «Drugs and Popular Music: The Democratization of Bohemia» (1993) la emergencia del consumo de droga en la ciudad contemporánea de la segunda mitad del siglo xx está ligada a la industria del ocio y al desarrollo de la música popular que se erige como el arte por excelencia, de tal manera que «popular music and drugs are two products which, by their very success, indicate the spread of behavior previously reserved for the elites: the right to explore one's interior or social space» (176). En la sociedad contemporánea la creación de paraísos artificiales fuera de la realidad a través de la drogas se ha democratizado y un amplio sector de la sociedad, en su mayoría jóvenes urbanos, acceden a ellas y a los rituales propios de la cultura de la droga, buscando una respuesta a la tensión generada entre su propia existencia y su destino social. Como se ve en el desarrollo de *Ciudad rayada*, la cultura de la droga posee sus propias coordenadas: lenguaje específico, símbolos de reconocimiento, rituales, territorios, vestimenta, valores (sociales, cívicos, morales), música y ocio, sexualidad, etc., es decir, toda una forma de vida alrededor de su uso y co-

mercantilización. En *Ciudad* la droga se utiliza tanto como un método de identificación personal, como de resistencia al sistema social que se traduce, en ambos casos, como una tendencia al pterpanismo, provocado por una ausencia de futuro personal ante el desempleo, los salarios bajos, la masificación, la inmigración o el terrorismo, entre otros desafíos sociales. En este sentido hay que interpretar la frase que cierra la novela como la resistencia al tiempo, pues para la cultura punk la palabra futuro es un significante carente de significado:

y prefiero kedarme en aquel día en el parke de atrakciones, y sólo sé ke no kumplo los dieciocho hasta diciembre del 96 y ke estamos todavía en los nobenta, ke espero ke no se aka-ben nunca, porke en el 2000 tendré beintidós takos y eso será una mierda; o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta ... (222-23).

A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

En la escritura de la «Tetralogía Kronen» José Ángel Mañas sigue, en primer lugar, los principios resumidos en la ética y estética punk del *do-it-yourself*, es decir, sencillez, sentimiento lúdico y accesibilidad —razón por la cual una parte de la crítica las considera light y faltas de profundidad—, y, por otra parte, hace suyas las características básicas formuladas por Roger Wolfe para la buena literatura: «[r]ealismo, sobriedad, brevedad» (63) además de minimalismo. El realismo punk adoptado por Mañas cumple las función tanto epistemológica como ontológica de presentar la realidad en relación al conocimiento, así como la realidad como existencia. En cuanto al conocimiento, las cuatro novelas de la tetralogía Mañas establecen un nuevo espacio de representación dentro de la narrativa española de los noventa, en el cual se plasma una realidad juvenil incómoda —y por lo tanto social y culturalmente marginal— para una sociedad burguesa, biempensante, europea y democrática como la española de fin de milenio. A través de sus distintos representantes dicha sociedad sanciona una cultura que sustenta sus mismos valores estéticos, identificados en aras de la tradición con principios éticos, o viceversa. Es decir, para que la sociedad española pueda mantener las características anteriormente mencionadas, su cultura debe responder, entre otros, a los

principios de uniformidad, identificación y reconocimiento, lo cual se consigue a través de la interposición de un filtro crítico, selectivo, tanto entre lo que la realidad como elemento artístico es y lo que esa sociedad en cada momento prescribe que sea, como ante las formas de representación estética de la misma realidad. Como mantiene Germán Gullón en «El miedo al presente como materia novelable» (1999), una parte amplia de la crítica pretende que los textos narrativos presenten «sólo lo aceptable para un miembro de la sociedad» (15), dejando excluida de la materia novelable aquella que no se ajuste a las normas de decoro exigibles a la realidad literaria. En este sentido las novelas de Mañas o de Ray Loriga suponen un riesgo para sus autores puesto que «[n]ovelar el presente tiene siempre algo de precario y de peligroso, porque los parámetros que soportan la realidad actual novelada no están consensuados» y al mismo tiempo «[s]e les acusó de que la realidad que pintaban con mucho alcohol, sexo y droga era una exageración» (Gullón, «Miedo» 15).

Con respecto a la existencia, las novelas de Mañas designan la realidad trascendente de un sector social juvenil inmerso en una cultura punk que normalmente está excluido del discurso social mayoritario. Al dejar sin nombre a una parte de la sociedad cuyas prácticas son consideradas negativas por un consenso basado en la tradición, se anula la veracidad de la presencia de toda una comunidad joven que busca en la música, en la ciudad, en el bar, en el sexo y en la droga las respuestas que la sociedad democrática no ha sabido darle. La cultura punk representada en la «Tetralogía Kronen» obliga a la revisión de conceptos evitados por la sociedad española de los noventa en su afán de progreso, como son paro juvenil, drogadicción, asesinato y homosexualidad. A pesar de que en las novelas de la «Tetralogía Kronen» ambas funciones, la del conocimiento y la de la representación, están enmarcadas dentro de la sociedad de consumo, ello no resta trascendencia a las mismas al rescatar y adaptar para el lector burgués la cultura punk, que de otra manera quedaría fuera de sus horizontes deseados de desarrollo.

OBRAS CITADAS

- Allison, Mark. «The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s». *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 265-73.
- Alonso, José Antonio. *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Zaragoza: Zona de Obras, 2001.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 12ª ed. México: Siglo veintiuno, 1992.
- Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Calcutt, Andrew y Richard Shephard. *Cult Fiction: A Reader's Guide*. Lincolnwood: Contemporary Books, 1999.
- Carbonell Basset, Delfín. *Gran diccionario de argot: El sohez*. Barcelona: Larousse, 2000.
- Cashmore, E. Ellis. *No Future. Youth and society*. London: Heinemann, 1984.
- Cubillo, Óscar. «Me gusta el ruido». *La guía de La Rioja en internet*. 14 de enero 2002 <<http://www.larioja.com/imagina/991029/cultura/cultura.html>>.
- Fouz-Hernández, Santiago. «¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's/Armendáriz's *Historias del Kronen*». *Romance Studies* 18.1 (2000): 83-98.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- Gascón Vera, Elena. «Más allá de la movida: España en los noventa». *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Coords. John P. Gabriele y Andreina Bianchini. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. 181-91.
- Graham, Helen y Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Gullón, Germán. Introducción. *Historias del Kronen*. III-XXXIX.
- . «El miedo al presente como materia novelable». *Ínsula* 634 (1999): 15-17.
- . «La novela multimediática: *Ciudad rayada*, de José Ángel Mañas». *Ínsula* 625-626 (1999): 33-34.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York: Routledge, 1991.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas, eds. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000.
- López Cabrales, Juan José. *La ciudad de las palabras. Imágenes urbanas en las novelas españolas contemporáneas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000.
- Mañas, José Ángel. *Ciudad rayada*. Madrid: Espasa, 1998.
- . *Historias del Kronen*. 2ª ed. Barcelona: Destino, 2000.
- . «Literatura y punk: El legado de los Ramones». *Ajoblanco* 108 (1998): 38-43.
- . *Mensaka*. Barcelona: Destino, 1995.
- . *Sonko95. Autorretrato con negro de fondo*. Barcelona: Destino, 1999.
- Mignon, Patrick. «Drugs and Popular Music: The Democratization of Bohemia». *Rave Off. Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Ed. Steve Redhead. Aldershot: Avebury, 1993. 175-92.
- «punk». *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Online. 2 Nov. 2004 <<http://0-search.eb.com.library.lib.asu.edu:80/eb/article?tocId=9099010>>.
- «punk». *Merriam-Webster's Online Dictionary*. 2004. 2 Nov. 2004 <<http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=punk&x=16&y=15>>
- O'Connor, Justin y Derek Wynne. *From the Margins to the Centre. Cultural Production and Consumption in the Post-industrial City*. Aldershot: Arena, 1996.
- «Ramones, the». *Encyclopædia Britannica*. 2004. Encyclopædia Britannica Online. 2 Nov. 2004 <<http://0-search.eb.com.library.lib.asu.edu:80/eb/article?tocId=9099071>>.

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. 2 vols.
- Redhead, Steve, ed. *Rave Off. Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993.
- Ruiz Fernández, Ciriaco. *Diccionario ejemplificado de argot*. Barcelona: Península-Cilus, 2001.
- Ryan, Jenny and Hilary Fitzpatrick. «The Space that Difference Makes: Negotiation and Urban Identities through Consumption Practices». En *From the Margins to the Centre. Cultural Production and Consumption in the Post-industrial City*. Eds. Justin O'Connor y Derek Wynne. Aldershot: Arena, 1996. 169-201.
- Spitz, Bob. «The New Spain». *Rolling Stone* 449 (1985): 33-34.
- Urioste, Carmen de. «La narrativa española de los noventa. ¿Existe una generación X?» *Letras Peninsulares* 10.2-10.3 (1997-98): 455-76.
- Valls, Fernando. «La narrativa española, de ayer a hoy». *El País Digital*. 5 Dic. 2000 <<http://www.elpais.es/p/d/20001205/cultura/valls.htm>>.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. 4ª ed. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Wolfe, Roger. *Todos los monos del mundo*. Sevilla: Renacimiento, 1995.