



VIII

Société des Langues Néo-Latines  
Centre Culturel Espagnol de Rennes  
ISSN 2970-023X (en ligne)

**Pour citer ce document :**

César RUIZ PISANO et Claudine MARION-ANDRÈS (coord.), *La contre-culture. Quels enseignements pour le cours d'espagnol*, Claudine Marion-Andrès (éd.), ISSN 2970-023X (en ligne). ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, publications numériques, novembre 2025, URL : [https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/lacontrecultureVIII\\_SLNL.pdf](https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/lacontrecultureVIII_SLNL.pdf)

Photo de couverture : Carreau doré à la feuille d'or par Anne Rebière Decubber – Atelier des Ors de Marne. © Claudine Marion-Andrès



Flashez pour vous abonner à la S.L.N.L.

# **La contre-culture**

## **Quels enseignements pour le cours d'espagnol ?**

*Claudine Marion-Andrès et César Ruiz Pisano (coord.)*

Matins pédagogiques  
Société des Langues Néo-Latines  
17 mai 2025

## Table des matières

<b>CÉSAR RUIZ PISANO</b> Avant-propos	p. 6
<b>LUCÍA RODRÍGUEZ GARCÍA</b> La <i>Movida</i> montévidéenne : une lecture de la Transition démocratique uruguayenne à travers ses interstices culturels	p. 9
<b>MARC BOUSSABA</b> La <i>Movida Madrileña</i> : objet d’exploitation pédagogique incontournable de la contre-culture espagnole	p. 32
<b>LISA GARCIA</b> Aborder la question de la ‘contre-culture’ en classe	p. 48
<b>JOSÉ RAFAEL RAMOS BARRANCO</b> Al borde del vinilo. La canción española en directo: <i>mainstream, underground, subculturas y contraculturas</i>	p. 59
<b>ESTELLE VANWAMBEKE</b> De quel côté est la magie ? Esthétiques de réparation dans l’anthropocène	p. 77

## La contre-culture

### Quels enseignements pour le cours d'espagnol ?

#### AVANT-PROPOS

Contre-culture, culture *underground*, culture alternative, culture marginale, sous-culture... Ce que l'on entend par « contre-culture / contreculture » est une réalité changeante au fil du temps par rapport à ce que l'on considère comme la culture dominante. S'agirait-il d'une opposition entre une culture, par définition, disruptive face à une culture, quant à elle, figée ? Leur définition répondrait-elle à des marqueurs fixés par une contre-élite au service d'une idéologie face à une élite culturelle au service d'une autre idéologie qui serait, pour certains, à dépasser ?

La contre-culture est par définition polysémique et sa description est variable selon le contexte où elle émerge et selon les sensibilités des artistes qui l'impulsent. Que ce soit en musique, en peinture, par la photographie, dans la littérature ou au cinéma, cette contre-culture s'affiche comme une révolte, aussi fugace soit-elle, comme un cri, aussi inaudible soit-il. Puis, il y a cette autre contre-culture qui devient à son tour une culture de masse, dont les créations sont internationalement admirées, dont les auteurs et autrices sont primés. La reconnaissance lui confère son nouveau rôle de référence dans l'imaginaire contre lequel elle s'était érigée. Lorsque cette reconnaissance se produit, c'est le public qui en est à l'origine et elle est, parfois, accompagnée de la critique des savants, y compris des chercheuses et des chercheurs.

La contre-culture devient alors plus fréquentable, souvent moins révoltante ; elle est alors au goût du jour d'une nouvelle élite alternative, intellectuelle ou même de l'*establishment*. Avec le temps, elle change de contexte de création ; il convient, alors, de la recontextualiser, de la décrypter, de la faire connaître à d'autres générations au risque de perdre une part de sa vulnérabilité qui faisait d'elle un plaisir hors de portée pour certains et totalement rejeté pour d'autres.

C'est alors que des exemples de contre-culture sont abordés aussi à l'école, aux côtés des grands classiques et, parfois, en dialogue plus ou moins houleux avec ceux-ci. Les créations des

artistes de la contre-culture originaires d'Espagne et de l'Amérique hispanique deviennent des supports d'étude dont l'objectif est d'asseoir chez l'élève un savoir autre qui n'est en rien incompatible avec tout autre savoir. Au contraire, il s'agirait de sensibiliser l'élève à la pluralité des arts et des savoir-faire, à l'importance des valeurs véhiculées par la contestation, par l'activisme et le militantisme sans exclure le plaisir de l'Art pour l'art. Pensons, par exemple, aux artistes et à leurs créations du cinéma *quinqui*, à la Movida, à « la Onda » mexicaine, aux journaux et magazines satiriques, à l'art de rue, à l'ARTivisme, à la BD *underground*, à la « literatura marginal », au rock/*punk*, à la réinvention du folklore...

C'est dans sa dimension plurielle et mouvante que la contre-culture du monde hispanique est observée, analysée et transmise lors de notre 8<sup>ème</sup> rencontre des Matins pédagogiques. Les communications, fidèles à l'esprit de cet événement de divulgation scientifique, traitent le sujet dans une visée analytique et pédagogique. Le dialogue entre la recherche universitaire et l'enseignement est ainsi nouvellement encouragé afin de donner des pistes concrètes d'étude et de favoriser les échanges.

Dans « La Movida montévidéenne : une lecture de la Transition démocratique uruguayenne à travers ses interstices culturels », Lucía Rodríguez García nous plonge dans cette Transition démocratique, peu connue, où une jeunesse « reléguée aux marges des mécanismes de participation politique, sociale et symbolique » a porté, à travers une pluralité de formes artistiques, un discours propre à dénoncer la fragile nouvelle démocratie et son récit incomplet. L'espace de la ville, l'espace social et physique, est devenu ainsi un lieu de résistance politique et esthétique qui, aujourd'hui, peut servir d'exemple pour la construction d'un esprit critique.

Marc Boussaba, dans son travail « La *Movida Madrileña* : objet d'exploitation pédagogique incontournable de la contre-culture espagnole », se propose de rendre accessible pour des apprenants l'un des courants culturels les plus marquants de l'Espagne du XX<sup>e</sup> siècle. La pluralité des formes d'expression de la *Movida* pourrait supposer une difficulté tant les objets culturels sont « volatiles et très hétérogènes », mais tous sont parcourus par un besoin créatif commun : le désir de rompre avec les normes. La proposition didactique de l'auteur cherche ainsi à sortir du *Almodovarismo* totalisateur pour que les élèves puissent avoir une vision complète d'un moment historique et culturel clé.

Lisa Garcia considère le graffiti et l'art urbain madrilène contemporain comme une puissante thématique culturelle qui trouve toute sa place au sein de la réflexion pédagogique dans l'enseignement de l'espagnol. Son travail dans « Aborder la question de la 'contre-culture' en classe », permet que le caractère artistique du graffiti soit ainsi l'objet d'une étude culturelle et

pragmatique mais, surtout, le déclencheur d'une réflexion critique sur l'espace urbain et nos rapports sociaux. Le guidage pédagogique proposé ainsi que les exemples offerts insistent sur la pluralité de voies dans l'art urbain, la cohabitation de techniques et de discours divers, pour mieux « lire » l'espace urbain.

Dans son article intitulé « Al borde del vinilo. La canción española en directo: *mainstream*, *underground*, subculturas y contraculturas », José Rafael Ramos Barranco étudie, dans le contexte de la crise globale de l'industrie du disque en 2001, comment la création et la production musicale s'adaptent aux 'nouvelles manières d'écouter de la musique'. Les rapports entre culture de masse et certains produits musicaux qui pourraient être considérés comme *underground* ou appartenant à une contre-culture montrent la complexité de la question musicale des dernières décennies. La redéfinition de la production musicale, la diversité de scènes musicales et les thématiques sociales abordées dans les chansons étonnent dans ce contexte, en apparence, difficile pour l'industrie musicale. L'auteur fait ainsi appel, dans la troisième partie de son travail, à des exemples concrets qui détonnent par leur regard critique et/ou leur engagement social dans l'Espagne contemporaine.

L'analyse proposée par Estelle Vanwambeke, dans « De quel côté est la magie ? Esthétiques de réparation dans l'anthropocène », choisit d'explorer le cas particulier des univers créatifs contemporains en Colombie en tant que modalité militante du concept de contre-culture. Les artistes traduisent en œuvre d'art (performative ou pas) leurs réflexions autour de la faillite de l'ordre économique global et sur les conséquences qu'elles ont sur la nature, le social ne pouvant être dissocié du culturel comme l'illustre la crise de l'habitabilité. Les artistes, aussi divers soient-ils, mettent leur art au service d'une réparation, quelle que soit la blessure à soigner, par un acte magique qui recentre les imaginaires du Sud et qui réconcilie des narrations anciennes et nouvelles.

Nous espérons que ce nouveau numéro des *Matins pédagogiques* apportera à ses lecteurs des pistes de réflexion fructueuses.

César Ruiz Pisano

Nous prenons date pour notre prochain *Matin pédagogique* qui se tiendra le 6 juin 2026 :  
« **Histoire (Civilisation ?). Quels enseignements pour le cours d'espagnol ?** ».

## **LA *MOVIDA* MONTÉVIDÉENNE : UNE LECTURE DE LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE URUGUAYENNE À TRAVERS SES INTERSTICES CULTURELS**

**LUCÍA RODRÍGUEZ GARCÍA**  
Université de Lille  
Laboratoire CECILLE (ULR 4074)

### **Introduction**

« La Transition, avec un T majuscule, est devenue un véritable mythe national [...] considérée comme le moment fondateur de la démocratie actuelle »<sup>1</sup>. Ces mots de Sophie Baby, formulés à propos de la mémoire de la transition espagnole (1975-1982), pourraient aisément être transposés à l'expérience uruguayenne. Une décennie après la mort de Franco, et à dix mille kilomètres de là, l'Uruguay engageait à son tour un processus de retour à la démocratie, à l'issue de douze années de dictature civile-militaire (1973-1985). Là aussi, une narration fondatrice se mettait en place. Forcée au nom du consensus national, elle privilégiait également la pacification symbolique des conflits et l'effacement des voix dissonantes au profit d'une mémoire harmonisée de la transition. Derrière ce récit apaisé, encadré par le slogan « *El cambio en paz* » promu par Julio María Sanguinetti lors des élections de 1984<sup>2</sup>, se cristallisait pourtant un double refoulement : celui des violences passées, scellé juridiquement par la *Ley de Caducidad* votée en 1986<sup>3</sup>, et celui des subjectivités critiques, confinées aux marges d'un espace public significativement imperméable. En effet, le processus de redémocratisation uruguayen fut en réalité traversé par la continuité des appareils répressifs, l'établissement d'une

---

<sup>1</sup> Sophie BABY, « La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, juillet-septembre 2015, n° 127, p. 43-57, [[shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-3-page-42?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-3-page-42?lang=fr)].

<sup>2</sup> Les premières élections démocratiques depuis le coup d'État de 1973 ont été rendues possibles par les pourparlers secrets du *Pacto del Club Naval*, menés entre juillet et août 1984. Ce pacte, conclu le 3 août entre les hauts commandements militaires et les représentants des principaux partis politiques, a permis de lever les blocages institutionnels et de fixer la date des élections nationales au 25 novembre 1984. À l'issue de ce scrutin, Julio María Sanguinetti, candidat du parti *Colorado*, a été élu président de la République avec 41,23 % des suffrages exprimés.

<sup>3</sup> La *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* (n° 15.848), votée le 22 décembre 1986, marque l'aboutissement du compromis politique amorcé avec le *Pacto del Club Naval*. Cette loi suspend l'action pénale de l'État pour les crimes commis par les forces armées et policières durant la dictature, dès lors qu'ils sont considérés comme liés à des mobiles politiques ou accomplis dans l'exercice de leurs fonctions. Considérée par ses détracteurs comme une « loi d'impunité », elle incarne l'un des héritages les plus controversés de la transition démocratique uruguayenne.

« culture de l'impunité » et le rétablissement des hiérarchies politiques et culturelles de l'avant-dictature.

C'est précisément dans ces interstices – là où les récits officiels peinaient à se déployer – qu'a émergé, dans le Montevideo des années 1980, la *Movida* montévidéenne, un phénomène artistique et culturel souterrain, porté par une jeunesse reléguée aux marges des mécanismes de participation politique, sociale et symbolique. Poésie, graffitis, performances, fanzines, interventions urbaines, groupes de *punk-rock* – entre autres formes – composaient le langage de cette génération, que le journaliste et écrivain Gustavo Escanlar, un de ses protagonistes, désignait alors comme la « génération de la bruine »<sup>4</sup>, celle qui « dérange sans mouiller ». Par son caractère spontané, ses pratiques autogérées, horizontales et contestataires, cette *Movida* a incarné un refus actif des termes imposés par la réconciliation institutionnelle, formulant depuis les marges un contre-récit du processus transitionnel. Le terme « *democradura* »<sup>5</sup> s'est alors popularisé parmi ces jeunes pour désigner un régime démocratique incomplet qui se dessinait sous une façade de normalité retrouvée.

À partir de ces constats, cette étude poursuit un double objectif. Il s'agit, d'une part, d'exposer comment l'analyse de la *Movida* montévidéenne permet de mettre au jour les tensions constitutives du processus de transition démocratique uruguayen. D'autre part, elle vise à interroger la portée critique de ces lectures situées depuis les marges culturelles dans la compréhension des processus politico-institutionnels, tout en soulignant l'apport de leur intégration dans l'enseignement secondaire et universitaire de la civilisation hispanophone.

Pour ce faire, l'analyse mobilise notamment la notion de champ développée par Pierre Bourdieu<sup>6</sup>, entendue ici comme un espace social structuré par des rapports de pouvoir symboliques, au sein duquel les positions dominantes s'imposent aux périphéries moins légitimes. Depuis les confins du champ culturel hégémonique, la *Movida* montévidéenne permet de penser les interstices non comme des marges passives, mais comme des lieux de résistance, d'innovation esthétique de recomposition identitaire et mémorielle. Comme l'expose Homi Bhabha dans *Les Lieux de la culture*, « c'est dans l'émergence des interstices

---

<sup>4</sup> Gustavo ESCANLAR, « Sobre una entrevista », *Aquí*, 15 décembre 1987, année V, n° 223, p. 4.

<sup>5</sup> Diego PÉREZ, *¿Quién escupió el asado?: subcultura y anarquismos en la posdictadura, Uruguay 1985-1989*, Montevideo, Alter, 2020, p. 18-23.

<sup>6</sup> Pierre BOURDIEU, « Quelques propriétés des champs », in *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 115.

que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle »<sup>7</sup>.

Cette étude se déploiera en trois temps. La première partie reviendra sur les logiques politiques, sociales et mémorielles ayant façonné la transition uruguayenne. La deuxième sur les formes d'expression artistique portées par la *Movida*, en particulier celles qui ont agi comme un contre-récit du processus de redémocratisation. Enfin, la troisième partie proposera une étude de cas emblématique – une lettre adressée par Gustavo Escanlar au célèbre écrivain Mario Benedetti en 1987 –, avant d'ouvrir une réflexion sur la possible intégration de ces phénomènes culturels dans une démarche pédagogique critique, en particulier dans l'enseignement secondaire et universitaire de la civilisation hispanophone.

## 1. La transition démocratique uruguayenne (1980-1989)

### Les jalons politico-institutionnels

Le processus de redémocratisation uruguayen, généralement situé entre 1980 et 1989, s'est inscrit dans un cycle global que Samuel P. Huntington a désigné comme la « troisième vague de démocratisation », amorcée en 1974 avec la Révolution des Œillets au Portugal et qui, entre 1974 et 1990, a vu plus de trente pays abandonner des régimes autoritaires au profit de systèmes pluralistes<sup>8</sup>. Dans son ouvrage fondateur *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*, Huntington propose une typologie des processus de transition démocratique, entendus – à la suite d'O'Donnell et Schmitter – comme un « intervalle entre deux régimes politiques »<sup>9</sup>. Il distingue ainsi trois formes principales de transition, selon la dynamique qui préside au changement de régime : la *transformation*, conduite par les élites en place ; le *remplacement*, initié par les forces d'opposition ; et le *transplacement*, fruit d'une négociation entre gouvernants et opposants<sup>10</sup>. Si l'on se limite à cette lecture, le cas uruguayen relève d'un scénario de type *transplacement* – c'est d'ailleurs la classification proposée par l'auteur –, dans la mesure où la sortie de la dictature a impliqué des compromis explicites entre

---

<sup>7</sup> Homi BHABHA, *Les Lieux de la Culture, une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 30.

<sup>8</sup> Samuel P. HUNTINGTON, « Democracy's Third Wave », *Journal of Democracy*, Printemps 1991, vol. 2, n° 2, p. 12-13.

<sup>9</sup> Guillermo O'DONNELL, Philippe SCHMITTER, Laurence WHITEHEAD, *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Barcelone, Paidós, 1994, p. 19.

<sup>10</sup> S. P. HUNTINGTON, *The Third Wave. Democratization in the Late Twentieth Century*, Norman et Londres, University of Oklahoma Press, 1991, p. 113.

le pouvoir militaire et les partis politiques civils, matérialisés dans le *Pacto del Club Naval* de 1984.

Or, cette lecture centrée sur les stratégies des acteurs institutionnels tend à invisibiliser des dimensions fondamentales et ne suffit vraiment pas à rendre compte de la complexité de ces processus. Comme le rappelle l'historien uruguayen Carlos Demasi, « *siempre es una decisión del régimen la que inicia la transición* »<sup>11</sup> ; néanmoins, dans le cas uruguayen, cette décision ne peut être comprise qu'en la replaçant dans un contexte de pression sociale croissante, de mobilisations citoyennes et de recompositions culturelles. « *No se trata solamente de reconstruir el camino de un acuerdo de élites; también es necesario recomponer la acción de la sociedad que dio impulso al proceso y que constituye un factor de gran importancia para la configuración de la 'nueva democracia' que fue su resultado* »<sup>12</sup>, écrit-il, en insistant sur l'importance des pressions populaires qui ont contraint les militaires à abandonner leur projet de légitimation autoritaire. En ce sens, toute tentative de saisir la transition uruguayenne doit articuler deux niveaux d'analyse : celui des négociations inter-élites, certes décisif, et celui des mouvements sociaux, dont l'action collective a contribué à rendre la transition possible et, dans une certaine mesure, à en dessiner les contours.

Pour bien saisir cette dynamique, encore faut-il comprendre la nature du régime dont elle procède. En Uruguay, les douze années de dictature civile-militaire, inaugurées par le coup d'État du 27 juin 1973<sup>13</sup>, s'inscrivent dans ce que la littérature désigne comme les « nouveaux autoritarismes » latino-américains<sup>14</sup>, conçus au sein de la doctrine de sécurité nationale impulsée par les États-Unis<sup>15</sup>. Elle s'est imposée dans un contexte de crise économique, de conflictualité sociale croissante et d'usure des institutions politiques. Durant ses premières années, elle a concentré sa stratégie sur la répression : fermeture du Parlement, interdiction des

---

<sup>11</sup> Carlos DEMASI, *El Uruguay en transición (1981-1985). El sinuoso camino hacia la democracia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2022, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>13</sup> Le 27 juin 1973, le président Juan María Bordaberry (parti *Colorado*), élu en 1971, dissout le Parlement avec l'appui des forces armées, ouvrant la voie à une militarisation progressive du pouvoir.

<sup>14</sup> Álvaro RICO, « Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado: la dictadura y el dictador », in *La dictadura cívico militar: Uruguay 1973-1985*, Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vania Markarian, *et al.*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2013, p. 238.

<sup>15</sup> « Politique développée à partir de la stratégie promue par les États-Unis dans le contexte de la guerre froide pour garantir la défense militaire et la sécurité intérieure. En Amérique du Sud, l'ennemi extérieur a été remplacé par l'ennemi intérieur et l'idée s'est répandue que la sécurité de l'État passait par sa militarisation ». Francisco LEAL BUITRAGO, « La doctrina de seguridad nacional: materialización de la guerra fría en América del Sur », *Revista de Estudios Sociales*, juin 2003, n° 15, p. 74-75.

syndicats, persécutions systématiques. Cette phase « *comisarial* »<sup>16</sup> (1973-1976) visait à neutraliser les forces organisées. À partir de 1976, le régime a tenté de construire une nouvelle légitimité institutionnelle. Cette étape, désignée comme « *ensayo fundacional* », a culminé avec le plébiscite constitutionnel de novembre 1980. Malgré les restrictions, ce scrutin a donné la victoire au « non » à 56,83 %. Sans marquer une rupture immédiate, cet échec a conduit à une redéfinition prudente de la stratégie militaire.

Dans ce cadre, l'historien Gerardo Caetano propose de structurer le processus de redémocratisation uruguayen en deux grandes étapes<sup>17</sup>. La première, entre 1980 et 1985, correspond à cette *dictadura transicional* : une période où les militaires ont conservé les rênes du pouvoir tout en amorçant, sous pression, un processus de retrait progressif et d'ouverture contrôlée. La seconde, qu'il qualifie de « *transición democrática* » proprement dite, s'étend de 1985 à 1989. Elle débute avec l'investiture de Julio María Sanguinetti et se clôt avec le référendum sur la *Ley de Caducidad*, ratification de la loi d'amnistie qui, à son sens, scelle symboliquement l'issue du cycle transitionnel. Pour Caetano, cette séquence reste donc ambivalente : bien que le régime fût institutionnellement démocratique, il demeurait contraint par des compromis politiques et juridiques hérités de la période autoritaire.

En mettant l'accent sur les incertitudes et les tensions internes qui ont marqué la période 1980-1985, Carlos Demasi en propose une lecture complémentaire, plus attentive aux recompositions progressives du rapport de forces<sup>18</sup>. Comme l'explique l'historien, entre 1980 et 1985, les forces armées ont maintenu leur contrôle tout en annonçant un processus d'ouverture. L'*Acto Institucional* n°11<sup>19</sup>, promulgué en 1981, a prolongé le mandat du général Gregorio Álvarez jusqu'en 1985 et renforcé les institutions du régime. En 1982, les militaires ont autorisé des élections internes dans les partis traditionnels, espérant y voir émerger des courants favorables à leur projet. Le résultat a révélé une opposition renforcée. Loin de relancer le régime, cette séquence a mis en lumière son isolement politique. À partir de 1983, les mobilisations populaires se sont intensifiées. Les syndicats réunis dans le PIT-CNT, les fédérations étudiantes, les collectifs de droits humains ont investi l'espace public. Dans ce

---

<sup>16</sup> Cette périodisation a été établie par le politologue Luis Eduardo González, puis popularisée par Gerardo Caetano et José Rilla dans *Breve historia de la dictadura*, Montevideo, Grupo Editor, 1987.

<sup>17</sup> Gerardo CAETANO, *20 años de democracia. Uruguay: 1985-2005. Miradas múltiples*, Montevideo, Taurus, 2005, p. 19.

<sup>18</sup> C. DEMASI, *El Uruguay en transición (1981-1985). El sinuoso camino hacia la democracia*, op. cit., p. 23-24.

<sup>19</sup> Les *Actos Institucionales* (ou Décrets constitutionnels) sont un ensemble de vingt textes émis entre 1976 et 1984 par la dictature uruguayenne. Inconstitutionnels par nature, ces actes relèvent de l'exercice de facto du pouvoir constituant et ont servi à organiser et légitimer l'autoritarisme.

contexte, les partis politiques ont entamé des discussions avec certains secteurs militaires en vue d'un compromis. En 1984, les négociations ont abouti à un accord, connu sous le nom de *Pacte du Club Naval*, signé entre les hauts commandements militaires et les représentants du Parti *Colorado*, du *Frente Amplio* (hors parti communiste) et de l'*Unión Cívica*.

Ce pacte prévoyait l'organisation d'élections générales, la levée partielle des proscriptions et la libération progressive des prisonniers politiques. En contrepartie, les militaires ont obtenu le maintien de certaines garanties institutionnelles, notamment un droit de regard sur les nominations et une protection implicite contre les poursuites judiciaires. Les élections générales ont lieu le 25 novembre 1984, dans un cadre encore restrictif : plusieurs figures politiques restaient exclues du scrutin et des milliers de citoyens n'avaient pas recouvré leurs droits civiques. Malgré ces limites, elles ont été perçues comme l'acte fondateur de la nouvelle étape démocratique. Julio María Sanguinetti, figure modérée du parti *Colorado*, a remporté l'élection avec 41,2 % des voix. Il a pris ses fonctions le 1er mars 1985, inaugurant un gouvernement civil placé sous le signe du compromis et de la réconciliation. Le slogan de campagne, « *el cambio en paz* », est devenu aussi un principe de gouvernement.

La transition, pourtant, comme le soulignait Caetano<sup>20</sup>, ne s'achève pas avec ce retour aux urnes. Les compromis passés avec les militaires continuent de structurer la vie politique. L'adoption de la *Ley de Caducidad* en 1986, censée garantir l'impossibilité de poursuites judiciaires pour les crimes antérieurs au 1<sup>er</sup> mars 1985, a déclenché une vaste opposition citoyenne. Bien qu'un référendum soit convoqué en 1989, la loi a été maintenue par 55 % des votants. Ce résultat a scellé juridiquement la transition, tout en consacrant une culture de l'impunité qui pèsera durablement sur la mémoire collective et sur la légitimité du nouvel ordre démocratique. La transition ne s'est donc pas limitée à un transfert de pouvoir, mais elle a aussi impliqué une redéfinition des termes du dicible et pensable autour de la démocratie elle-même.

### **Le mythe de la transition exemplaire**

Dès son rétablissement, la démocratie uruguayenne « *nacía con muy buena imagen en el exterior* », en rupture avec « *la permanente hostilidad de los años de gobierno militar* »<sup>21</sup>. Malgré les tensions internes persistantes, son prestige international n'a cessé de croître, jusqu'à devenir l'un de ses marqueurs identitaires, et d'alimenter l'idée d'un modèle démocratique

---

<sup>20</sup> G. CAETANO, *op. cit.*, p. 19.

<sup>21</sup> C. DEMASI, *El Uruguay en transición (1981-1985). El sinuoso camino hacia la democracia*, *op. cit.*, p. 7-8.

accompli. À partir de 1985, le rétablissement des institutions républicaines, la célébration du suffrage universel et la rhétorique de la paix civique ont contribué à façonner une mémoire collective centrée sur la médiation et l’effacement des conflits. L’ancien président Julio María Sanguinetti a joué un rôle déterminant dans la construction de ce récit d’une transition réussie. Tant dans ses discours contemporains que dans ses publications ultérieures, il a défendu l’idée que la période 1980-1990 devait être perçue comme une séquence exemplaire. Lors de la présentation de son ouvrage *La reconquista : proceso de la restauración democrática en Uruguay (1980-1990)*, en 2012, il a ainsi affirmé : « *Lo que hay que narrar es lo que efectivamente ocurrió. Y felizmente fueron 10 años cruciales, trascendentes y yo diría brillantes en la vida del país* »<sup>22</sup>. Ce récit, en affirmant la légitimité du retour au cadre constitutionnel, a aussi délimité les contours de ce qu’il était possible de dire et de penser sur la transition.

Diffusée largement dans les médias et dans certains espaces académiques, cette interprétation a mis en valeur le rôle modérateur des partis traditionnels, en particulier du Parti *Colorado*, en présentant la sortie de la dictature comme le fruit d’une stratégie réaliste et responsable. Selon cette lecture, l’Uruguay a été un exemple de transition intelligente et sensée, fondée sur la négociation et le respect des institutions. Les accords conclus avec les militaires n’y sont pas apparus comme une capitulation, mais comme une condition nécessaire à la réconciliation nationale. L’une des clés de cette construction a résidé dans la production d’un nouveau langage politique, centré sur les valeurs de consensus, de gouvernabilité et de modernisation. Comme l’explique le chercheur Álvaro Rico, « *se trató de una lucha por el sentido de la palabra pública, la afirmación y/o resignificación de identidades, mensajes ideológicos y proyectos políticos en dirección a la capitalización del ‘buen sentido’ democrático y a la fijación de un ‘consenso’ entre las élites* »<sup>23</sup>. Ce langage, déployé dans les discours, les journaux, les institutions et les programmes éducatifs, a progressivement encadré la perception de la démocratie elle-même.

Cette dynamique a été renforcée par le fait que le récit de la transition a pris très tôt une dimension institutionnelle. Selon Rico, « *la eficacia o fuerza del discurso dominante reside en que es el discurso del Estado* »<sup>24</sup>. Ce discours, initialement porté par le Parti *Colorado*, a été en

---

<sup>22</sup> Emiliano COTELO, « Sanguinetti y la restauración democrática: fueron años “cruciales, trascendentes y brillantes en la vida del país” », *El Espectador* [en ligne], 22 mai 2012, [<http://historico.espectador.com/cultura/179335/sanguinetti-y-su-analisis-de-la-realidad-politica>].

<sup>23</sup> Á. RICO, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay (1985-2005)*, Montevideo, Trilce, 2005, p. 19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 67.

effet progressivement repris par l'ensemble des institutions et des partis traditionnels. Il s'est présenté comme le socle évident de la nouvelle démocratie. Il a stabilisé les clivages, légitimé les compromis et occulté les tensions réelles qui avaient traversé le processus.

En ce sens, la transition a également produit un effet de fermeture du temps. Elle a instauré une grille de lecture où le passé répressif et le présent institutionnel apparaissaient comme deux sphères disjointes. Elle a exclu de la reconnaissance publique des pans entiers de l'expérience sociale, politique et subjective des années 1980. Le langage de la transition, en fixant ce qui était légitime, a également conditionné les manières de raconter, de mémoriser et d'interpréter la période post-dictatoriale. Cette fermeture a laissé peu de place à la conflictualité, aux voix dissonantes ou aux expressions culturelles non alignées sur les valeurs de la nouvelle démocratie. Le mythe de la transition a réduit la portée des critiques, en les reléguant au rang de nostalgies militantes ou d'exagérations juvéniles. Il a masqué la continuité des dispositifs répressifs, des réseaux d'influence et des hiérarchies sociales. En fixant les termes de la démocratie, le récit hégémonique de la transition a institué un horizon politique fondé sur la stabilité et la mémoire réglée, plutôt que sur la justice ou la réflexion critique. Il a produit un temps sans conflit, où l'Histoire récente pouvait être apprivoisée sans remise en question des pactes fondateurs.

Comme le rappelle le juriste italien Luigi Ferrajoli<sup>25</sup>, une démocratie fondée uniquement sur les procédures peut parfaitement coexister avec des inégalités structurelles, des exclusions sociales et des violences symboliques. Il distingue en ce sens entre démocratie formelle – centrée sur les mécanismes de décision – et démocratie substantielle, fondée sur les garanties effectives des droits fondamentaux pour tous. Ce cadre théorique permet de penser les tensions qui persistaient dans l'Uruguay post-dictatorial, où les formes représentatives coexistaient avec la reproduction d'un ordre social hiérarchisé, disciplinaire et sélectif.

Ce sont précisément ces tensions que certains acteurs de la jeune génération urbaine vont chercher à rendre visibles. Leurs trajectoires, leurs discours et leurs pratiques artistiques problématiseront la démocratie au-delà de ses apparences institutionnelles, dans une volonté de réinterroger ses fondements mêmes. Alors que le cycle transitionnel est juridiquement clos en 1989, et que l'Uruguay s'est imposé dans les décennies suivantes comme l'un des pays les plus stables du continent selon les principaux indicateurs démocratiques, ces voix dissidentes

---

<sup>25</sup> Luigi FERRAJOLI, « Sobre la definición de “democracia”: una discusión con Michelangelo Bovero », *Isonomía*, octobre 2003, n° 19, p. 227-240.

continueront de souligner les angles morts du consensus. Elles rappellent que la démocratie ne se mesure pas seulement à l'existence d'élections libres, mais aussi à sa capacité à reconnaître ses marges, à inclure ce qui dérange, et à affronter les héritages de la violence. C'est dans ce cadre qu'il faut penser la *Movida* montévidéenne des années 1980.

## 2. La *Movida* montévidéenne des années 1980

### Origines et configuration d'un phénomène marginal

La *Movida* montévidéenne désigne un ensemble de pratiques culturelles juvéniles – artistiques et discursives – apparues à Montevideo dans le contexte de la transition démocratique, et qui ont atteint leur intensité maximale entre 1986 et 1988. Portées en grande partie par des acteurs en marge du champ culturel reconnu, ces pratiques se sont caractérisées par une production auto-organisée, une esthétique artisanale, un ancrage périphérique et une diffusion restreinte. Leur temporalité s'est inscrite dans l'éphémère, la fragmentation, l'expérimentation et la précarité. Il ne s'est jamais agi d'un mouvement unifié ni d'un projet programmatique, mais plutôt d'un espace de création hétérogène, traversé par des subjectivités multiples, des formes de politisation incertaines et des prises de parole critiques à l'encontre de certains fondements de la redémocratisation. Ces pratiques se sont développées en dehors des circuits institutionnels de reconnaissance, sans se définir pour autant en opposition frontale. Elles ont permis à une série d'acteurs peu visibles – en raison de leur âge, de leur position sociale ou de leur rapport aux normes – d'intervenir dans l'espace public.

La première manifestation évidente de l'existence d'une tendance contestataire chez certains jeunes désenchantés par le système issu du retour à la démocratie s'est exprimée à travers la musique<sup>26</sup>, en particulier par l'émergence, ou l'éclosion des marges, des premiers groupes de *punk-rock*. Un phénomène que l'on peut dater à décembre 1983, lorsque le groupe *Los Estómagos* est apparu dans une émission du célèbre *Telecataplúm* pour chanter sa chanson « *La Barométrica* ». Pour Leandro Delgado, « cette nuit-là, le *punk-rock* uruguayen quittait les marges et se présentait dans la société comme l'expression culturelle de la nouvelle génération »<sup>27</sup>. Au cours des années suivantes, *Los Estómagos* s'est consolidé – atteignant son apogée en 1986 –, tandis que d'autres formations tout aussi significatives ont émergé : *Los*

---

<sup>26</sup> Voir Leandro DELGADO, « Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones », *Dixit*, juin 2016, vol. 24, n° 1.

<sup>27</sup> L. DELGADO, « Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones », *Dixit*, juillet-décembre 2014, n° 21, p. 9.

*Tontos*, *Los Traidores* ou encore *Guerrilla Urbana*. Avec des textes comme « *Montevideo agoniza* » ou « *Razzia* », ils ont réussi à canaliser et à populariser les inquiétudes et revendications de ce secteur de la jeunesse montévidéenne auquel ils appartenaient. Et, ce faisant, ils ont également ouvert la voie à l'apparition d'une infinité d'autres groupes avec des propositions analogues, tels que *Clandestino* ou *Sádica*.

À partir de 1986, dans un contexte marqué par l'approbation de la *Ley de Caducidad* et le durcissement du climat politique, cette dynamique de contestation s'est traduite par la prolifération de revues *underground*. *Pa'todos* (1986), *Kamuflaje* (1987-1988), *G.A.S Subterráneo* (1987-1988), *Cable a tierra* (1987-1988), *Suicidio Colectivo* (1987), *Expreso Nova* (1988-1989), *Reveldia interior* (1988) ou *La Oreja Cortada* (1988-1989) ont constitué des plateformes d'expression où l'esthétique *punk* rencontrait une critique sociale incisive. Ces publications ont forgé des circuits autonomes de diffusion, créant des micro-espaces éditoriaux destinés à articuler colère, ironie, désillusion et espoir. À cette production textuelle se sont ajoutées des formes visuelles et performatives – graffitis, interventions urbaines, poésie, arts plastiques, théâtre de rue – qui ont contribué à inscrire dans l'espace public de nouvelles territorialités sensibles. Deux lieux cristallisent particulièrement ce processus de création d'espaces culturels alternatifs : *Arte en la lona* et la *Feria de Villa Biarritz*.

Réalisé entre le 16 et le 24 avril 1988, au *Palermo Boxing Club* de la rue Gonzalo Ramírez dans le quartier *Palermo* de Montevideo, *Arte en la lona* a joué le rôle de catalyseur pour les nouvelles expressions culturelles émergentes. Les organisateurs, Gustavo Escanlar, Rosario González, et Carlos Muñoz, ont conçu cet événement comme un espace permettant de rassembler pour la première fois des poètes, des interprètes, des musiciens, des troupes de théâtre, des vidéastes, des émissions de radio et des revues *underground*. Durant ces jours-là, ceux qui le souhaitaient pouvaient, par exemple, monter sur le ring et présenter leur propre performance, qu'elle soit musicale, théâtrale, chorégraphique ou plastique.

La *Feria de Villa Biarritz* pour sa part, l'un des marchés les plus emblématiques de Montevideo, est devenue à cette époque un lieu de rencontre pour ces jeunes désireux d'exprimer et d'échanger leurs points de vue, un havre au sein d'un système culturel perçu comme résistant à toute forme de changement. Pendant au moins une décennie, tous les mouvements artistiques souterrains de l'ouverture démocratique s'y sont concentrés. Des spectacles et des concerts y étaient organisés, des disques et des cassettes y étaient échangés, et c'était l'un des principaux points de distribution des revues *subtes* et des fanzines. Comme l'explique l'historien Diego Pérez,

*Villa Biarritz significaba para estos gurises un sitio hacia donde peregrinar, caminando y tomando algo. Allí, las troupes de los diferentes barrios le arrebataron a la ciudad un espacio donde poder juntarse, algo que el pachecato y la dictadura habían prohibido desde hacía largo tiempo, criterio que el gobierno de Sanguinetti intentaba perpetuar [...] Allí pudieron compartir, conocerse, leer y leerse, escuchar y ser escuchados. Allí se enamoraron, se emborracharon, debatieron, pensaron y crearon<sup>28</sup>.*

Gerardo Michelín, membre fondateur de la revue *G.A.S. Subterráneo*, partage également ce sentiment et évoque cette période comme une effervescence rare, marquée par une circulation intense d'idées et de corps :

*Villa Biarritz se convirtió como en un punto de encuentro y el puesto de discos y fotos 'Orlando el mono' era como el epicentro, porque detrás, en el parque de Villa Biarritz, había mucho espacio y la gente se reunía. Y era una época en la que aparecía gente debajo de las piedras, era increíble. Había gente que aparecía y uno de repente hacía licor de huevo y lo que no vendía, nos lo bebíamos todos allí. Aparecía gente muy interesante y cada uno tenía su historia, su propia cosa<sup>29</sup>.*

« El hecho de hacer un grupo de rock, sacar una revista, escribir un poema o pintar un cuadro, es un acto eminentemente político », déclarait Escanlar à l'époque<sup>30</sup>. En effet, comme l'explique Pérez, à travers ces manifestations, ces jeunes

*politizaron el sexo y cuestionaron el patriarcado. Tomaron conciencia de las problemáticas medioambientales y de los peligros del progreso [...]. Hablaron sin tabúes sobre las experiencias con drogas, encargándose de ensanchar las posibilidades que ofrece el arte como vehículo comunicador. Se organizaron promoviendo lazos de solidaridad a través del trabajo cooperativo, las conductas antiautoritarias, el rechazo a la representación, mediante la autogestión y la máxima horizontalidad<sup>31</sup>.*

Ce processus de territorialisation culturelle s'est déroulé en parallèle à l'émergence d'autres mouvements sociaux qui partageaient les mêmes aspirations à l'auto-affirmation dans l'espace public. C'est le cas, par exemple, de la *Fundación Escorpio* (1984) et de *Homosexuales Unidos* (1988), deux organisations pionnières dans la politisation de l'identité sexuelle en Uruguay<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> D. PEREZ, *op. cit.*, p. 32.

<sup>29</sup> BLISTER DOC, « Revista Gas (Generación Ausente y Solitaria) », *Tevé Ciudad* [vidéo], 21 août 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=tHvUWsxPDWM&t=624s>].

<sup>30</sup> Raúl FORLÁN LAMARQUE, Tabaré COUTO, « Prensa subterránea uruguaya. Escribiendo con los cables pelados », *Jaque*, 25 novembre 1987, année V, n° 204, p. 25.

<sup>31</sup> D. PÉREZ, *op. cit.*, p. 16.

<sup>32</sup> Diego SEMPOL, « Violencia policial y democracia en disputa. El surgimiento de una política sexo/genérica durante la transición uruguaya (1980-1989) », *Estudios de Sociología, Recife*, vol. 2, n° 23, 2017, p. 240.

Ce contexte a favorisé des formes de résonance, voire de rétro-alimentation, entre mouvements artistiques et mobilisations politiques, renforçant la fonction créatrice de ces espaces alternatifs.

En créant leurs propres espaces d'expression et de visibilité, ces acteurs ont remis en cause les formes établies de la démocratie et les mécanismes d'exclusion qu'elles entretenaient. Leurs pratiques ont permis de poser à nouveaux frais la question de ce qu'une démocratie peut signifier, en montrant qu'elle ne se résume pas à l'existence d'institutions, mais qu'elle implique aussi la reconnaissance effective de voix multiples, y compris celles venues des marges sociales, esthétiques ou générationnelles. La subjectivation collective, l'organisation autonome, l'appropriation de l'espace urbain et la mise en circulation des affects ont contribué à élargir les frontières de ce qui pouvait se dire et se montrer dans l'espace public.

### **Une mise en crise du récit transitionnel**

La critique de ce qui était perçu comme la « *democradura* » a émergé d'abord de l'expérience concrète de la répression. Entre 1985 et 1989, dans un Uruguay pourtant formellement démocratique, les descentes de police massives, ou *razzias*, ont ciblé systématiquement les jeunes des quartiers populaires. Ces opérations, autorisées par le décret 680/980<sup>33</sup> – hérité de la dictature et maintenu en vigueur jusqu'en 2005 – consistaient à encercler des rues, des bars ou des lieux de rassemblement nocturnes pour embarquer arbitrairement des dizaines de jeunes vers les commissariats. Les motifs invoqués – lutte contre la délinquance, la drogue ou les troubles à l'ordre – masquaient une volonté de discipliner les corps, de produire de la docilité, d'imposer une norme morale, urbaine et générationnelle. Les *razzias* impliquaient le bouclage d'un lieu, d'une rue, d'un bloc ou d'un quartier entier, où les personnes présentes étaient encerclées puis emmenées de force vers les postes de police. Les détentions pouvaient se prolonger sur quelques heures ou plusieurs jours, durant lesquelles les individus étaient maintenus en isolement, soumis à des interrogatoires et à des identifications forcées, et contraints à adopter un comportement soumis. Souvent, cela s'accompagnait de pressions telles que des insultes, des humiliations, des violences psychologiques, des actes de violence physique, voire même la torture<sup>34</sup>. Derrière cette pratique répressive, comme le souligne bien Sempol, se cachaient des intentions politiques visant à imposer une vision spécifique de la société :

---

<sup>33</sup> Décret n° 690/980 du 30 décembre 1980, art. 1 (J.O. 19 janvier 1981).

<sup>34</sup> Sebastián AGUIAR, Diego SEMPOL «“Ser joven no es delito”. Transición democrática, razzias y gerontocracia», in *Cultura y comunicación en los ochenta, Cuadernos de historia 13*, Leandro Delgado éd., Montevideo, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 2014, p. 139.

*Las razzias se ejercen sobre grupos de población previamente definidos y los procedimientos incluyen una serie de modalidades: desde un equipo operativo que utiliza un transporte colectivo y vacía un local nocturno bailable o esa misma noche detiene grupos de veinte personas en tres o cuatro locales, hasta un auto policial que realiza seguimiento por una calle y va deteniendo a todas las personas con ciertas características que adscriben al grupo perseguido [...]. Así, las razzias son decisiones políticas que buscan imponer disciplina a grupos o poblaciones antes que castigar faltas o delitos, ya que pretenden imponer una concepción de orden y una moral particular, conceptualizada como pública<sup>35</sup>.*

Cette volonté de créer une société homogène se reflète dans les personnes ciblées et la justification officielle des *razzias* à Montevideo dans les années 1980. Comme l'expliquent Bayce et Migliorata<sup>36</sup>, tous les habitants de la capitale n'étaient pas également susceptibles d'être arrêtés lors de ces opérations de police. Les jeunes hommes âgés de quinze à vingt-cinq ans, arborant un style vestimentaire ou un comportement différent de la norme, étaient les plus visés, notamment les *punks*, les métalleux, les néo-hippies et ceux qui semblaient venir des banlieues et erraient dans le centre-ville ou les quartiers résidentiels<sup>37</sup>. Les homosexuels et les travestis étaient également particulièrement ciblés. Par conséquent, les *razzias* avaient tendance à se concentrer autour des lieux de rassemblement des jeunes, tels que les boîtes de nuit, les parcs d'attraction, les salles de jeux et les billards, principalement pendant la nuit<sup>38</sup>, ce qui confirme la logique « ethno-raciste et classiste »<sup>39</sup> qui les sous-tendait. Cette atmosphère a trouvé un puissant écho dans les productions de la *Movida*. Comme l'explique le chercheur Néstor Ganduglia :

*Se los consideraba peligrosos porque eran jóvenes y eran pobres; las dos cosas juntas era explosivo, ¿entendés? Esto viene a decir: “¡Ah!, ¿somos explosivos? Bueno, seamos explosivos”, y eso transformado en teatro, eso transformado en música, eso transformado en radio, eso transformado en grafiti, eso transformado en toda una forma de expresión nueva<sup>40</sup>.*

---

<sup>35</sup> D. SEMPOL, *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo*, Thèse de doctorat en sciences sociales, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012, p. 48.

<sup>36</sup> En raison de l'augmentation des *razzias* au cours de l'année 1988, un groupe de recherche sur ce problème a été mis en place avec la participation du sociologue Rafael Bayce (*Instituto de Ciencias Sociales* de la Universidad de la República, Montevideo), Sergio Migliorata (*Foro Juvenil*), membres de la revue *Gas Subterráneo* et IELSUR. Cette équipe de travail a recueilli des centaines de plaintes de personnes ayant subi les *razzias* et a mené une série d'actions auprès des autorités de l'époque afin de dénoncer leur illégalité et d'éliminer leur existence.

<sup>37</sup> Rafael BAYCE, Sergio MIGLIORATA « Las razzias policiales », *Cuadernos de marcha*, III époque, n° 31, mai 1988, p. 49.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> S. AGUIAR, D. SEMPOL, *op. cit.*, p. 139.

<sup>40</sup> Cité par D. Pérez, *op. cit.*, p. 158.

Par exemple, le fanzine *La Oreja cortada*, dans un article anonyme intitulé « *¿Qué hacer si te llevan?* »<sup>41</sup>, offrait un guide pragmatique à destination des jeunes : comment se comporter face à une arrestation, quels droits faire valoir, que faire pour éviter les coups. Cette logique de survie inscrite dans l'écriture montre à quel point la violence institutionnelle était perçue comme un fait quotidien. L'un des points d'orgue de cette contestation fut la *Coordinadora Anti-Razzias*, née dans la Ciudad Vieja autour du groupe de quartier « *Los Pepes* »<sup>42</sup>. Sans structure formelle, elle a fonctionné comme un réseau fluide de dénonciation et d'actions artistiques. Lors d'un happening en 1988, des jeunes déguisés en policiers ont simulé une *razzia* devant un lycée, distribuant une « *poción contra las razzias* » avec une seringue géante. La scène a déclenché panique et scandale et ses auteurs ont été poursuivis. Mais l'épisode a forcé la société à regarder en face ce qu'elle refusait de nommer et le slogan de la *Coordinadora*, « *ser joven no es un delito* », est devenu un manifeste de son époque.

Ce climat de répression persistante s'inscrivait dans une architecture plus large, celle de la « culture de l'impunité ». Dès mars 1985, la loi 15.738<sup>43</sup> a conféré une validité juridique aux actes de la dictature, intégrant dans le droit démocratique les décrets émis par le régime *de facto*. Puis, en décembre 1986, ladite *Ley de Caducidad*<sup>44</sup> a scellé l'impossibilité de juger les responsables des crimes commis entre 1973 et 1985. Le texte invoquait « *la lógica de los hechos originados por el acuerdo celebrado entre partidos políticos y las Fuerzas Armadas* », reconnaissant de fait que l'amnistie était le prix de la paix civile. Loin d'apaiser, cette loi a attisé les divisions. Pour les mouvements de droits humains, les familles de disparus, les jeunes de la *Movida*, elle consacrait l'oubli comme stratégie politique. Ce texte a été ainsi vécu comme une négation institutionnelle de leur droit à la justice, à la parole et à la mémoire.

Lors d'une conférence à la Bibliothèque Nationale en 1988, à l'occasion de la présentation de son livre *Poesía libertina*, l'écrivain Sarandy Cabrera affirmait que l'Uruguay ne connaissait

---

<sup>41</sup> « *¿Qué hacer si te llevan?* », *La oreja cortada*, Automne 1988, année 2, p. 8.

<sup>42</sup> Hugo GUTIÉRREZ, « Los Pepes », *Solo Rock Uruguay* [en ligne], 23 novembre 2019, [<https://solorock-uruguay.com/2019/11/23/los-pepes/>].

<sup>43</sup> Poder Ejecutivo, Consejo de Ministros. Loi n° 15.738 du 13 mars 1985. Convalidación de los activos legislativos dictados por el Consejo de Estado desde el 19 de diciembre de 1973 hasta el 14 de febrero de 1985, excepto las declaraciones de nulidad y las derogaciones que se determinan. Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay, 22 mars 1985.

<sup>44</sup> La loi n° 15.848 ou *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado*, adoptée en décembre 1986, a établi l'extinction des poursuites pénales contre les agents de l'État pour les crimes commis durant la dictature.

alors qu'un seul débat majeur : « *la polémica generacional entre lo viejo y lo nuevo* »<sup>45</sup>. Cette déclaration permet de saisir à quel point l'opposition entre ce qui semblait ancien et ce qui apparaissait comme nouveau cristallisait une part importante des tensions de l'époque. Bien qu'elle ne recouvre pas uniquement des clivages d'âge, cette polarité permettait d'exprimer une remise en cause plus large des rapports de pouvoir dans l'espace culturel et politique. Il n'est donc pas étonnant que le mot « gérontocratie » ait pris une place singulière dans le lexique critique de la *Movida*, en désignant un ordre jugé rigide, contrôlé par des élites peu disposées à partager l'espace public avec les générations plus jeunes. Une grande partie des prises de parole issues de la *Movida* s'inscrivait dans un refus explicite de l'offre culturelle et politique dominante, ce qui leur avait valu d'être qualifiées de « parricides », « iconoclastes » ou « nihilistes ». Pour ces jeunes, le problème ne tenait pas uniquement à la transition démocratique, mais aux figures qui en étaient devenues les garants. Il s'agissait souvent d'hommes politiques, d'intellectuels ou d'artistes revenus d'exil ou légitimés par l'ouverture démocratique, dont la parole semblait impossible à remettre en question. Cette gérontocratie apparaissait de façon particulièrement visible dans le champ culturel, à travers la « *Generación del 45* », perçue comme le symbole d'une restauration autoritaire des formes légitimes d'expression.

Ces intellectuels, autrefois porteurs d'un esprit critique – appelés également la *Generación crítica*<sup>46</sup> pour leur influence des années 1950 et 1960, et incarnant l'« intellectuel engagé » de la gauche latino-américaine « *sesentista* »<sup>47</sup> –, étaient désormais perçus par les jeunes comme figés dans une posture autoritaire, éloignée des préoccupations contemporaines. Pour les acteurs de la *Movida*, cette domination d'élites vieillissantes dans le champ culturel traduisait une continuité des hiérarchies et une confiscation de la parole. Leur critique visait à la fois les valeurs défendues par ces figures et leurs modalités d'intervention, jugées statiques, normatives, déconnectées de l'expérience sociale des nouvelles générations. Face à cette situation, la *Movida* cherchait à rendre audibles d'autres thématiques, reléguées hors du discours public légitime : la sexualité, la consommation de drogues, la précarité, les formes alternatives de vie et de création. Ces préoccupations traversaient des œuvres marquées par une

---

<sup>45</sup> D. PEREZ, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>46</sup> Ángel RAMA, « La generación crítica », in *Uruguay hoy*, Luis Benvenuto, *et al.*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

<sup>47</sup> Gabriel DELACOSTE, « El ochentismo », in *El retorno a la democracia. Otras miradas*, Álvaro De Giorgi, Carlos Demasi (coord.), Montevideo, Fin de siglo, 2016, p. 22.

logique de rupture, visibles dans les graffitis, les performances et les expressions artistiques marginales, portées par une génération qui ne se reconnaissait ni dans les modèles hérités ni dans les promesses de la transition. Un geste que Delacoste définit comme : « *el gesto retórico de ubicar al ochentismo en el presente y al sesentismo en el pasado* »<sup>48</sup>. « *El país sigue siendo el mismo, pero el problema es la visión. Me parece que Benedetti o las demás generaciones anteriores lo miran con una de esas cámaras viejas y nosotros con ojos de polaroid* »<sup>49</sup>, affirmait à l'époque Gerardo Michelín.

Dans ce contexte, la dénonciation de la gérontocratie ne relevait pas d'un conflit de générations banal, mais elle exprimait un refus de l'assignation au silence et à la marginalité. « *Me calienta toda la gente. Estoy muy decepcionado de toda la gente [...] o hay muchos viejos* »<sup>50</sup>, témoignait Esteban de Armas en 1988, après la répression subie par son groupe, Clandestino. Ce rejet ne visait donc pas seulement les figures d'autorité, mais aussi les publics passifs, les adultes silencieux, les gardiens d'un ordre culturel hérité.

La *Movida* montevidéenne n'a donc pas seulement produit une esthétique dissidente. Elle a cristallisé un conflit générationnel, politique et symbolique, en affirmant une parole collective contre les logiques d'exclusion. En ce sens, elle a ouvert un contre-espace mémoriel. Comme l'écrit Álvaro Rico, « *la violencia política de la dictadura se desplaza en democracia hacia la violencia simbólica o discursiva* »<sup>51</sup>, à travers l'invisibilisation des voix non alignées sur le consensus. Face à cela, la *Movida* a opposé une présence inassimilable, une manière de troubler l'ordre sans chercher à y trouver place – une volonté de « *joder sin mojar* ».

### 3. Étude de cas et enjeux pédagogiques

#### À propos d'un entretien

En décembre 1987, la lettre signée « *Today* »<sup>52</sup> dans les pages de *Aquí* a amorcé une rupture dont la portée a dépassé son apparente brièveté. L'auteur y exprimait son désaccord avec Mario Benedetti, critiquant l'écart croissant entre les discours tenus par la génération de la critique militante et les attentes d'une jeunesse marquée par d'autres urgences. À travers cette

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Raúl FORLÁN LAMARQUE, Tabaré COUTO, « Prensa subterránea uruguaya. Escribiendo con los cables pelados », art. cit., p. 25.

<sup>50</sup> Guillermo CASANOVA (réalisateur), *Mamá era punk* [vidéo], Montevideo, CEMA, 1988, 37 min, [<https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>].

<sup>51</sup> Á. RICO, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay* (1985-2005), op. cit., p. 18.

<sup>52</sup> G. ESCANLAR, « Sobre una entrevista », op. cit., p. 4.

intervention, Gustavo Escanlar, alors inconnu du grand public, a articulé une distance esthétique, politique et générationnelle vis-à-vis de celui qui incarnait encore pour beaucoup une figure tutélaire. Cette lettre a ouvert une séquence de prises de position, dans laquelle d'autres jeunes voix, comme Lalo Barrubia, ont revendiqué une autonomie discursive face aux injonctions normatives du champ culturel post-dictatorial.

La lettre de « *Today* » se présentait comme un témoignage personnel, mais son contenu reposait sur une stratégie énonciative maîtrisée. Érigée en réponse à un entretien de Mario Benedetti publié deux semaines plus tôt<sup>53</sup>, elle retraçait l'itinéraire d'un lecteur de Benedetti autrefois fervent, aujourd'hui désenchanté : « *Sr. Director: Lo confieso: en una época supe ser ávido lector de Benedetti. Dije bien: en una época. Otra. Otra época que ya fue, que ya no está* »<sup>54</sup>. Ainsi, le lien affectif ou intellectuel appartenait désormais au passé et l'image de Benedetti comme figure tutélaire cédait la place à un miroir fissuré : « *había algo en aquel espejo que no alcanzaba a reflejarnos* ». Cette métaphore du miroir fissuré devient la matrice d'un désalignement générationnel. La rupture se confirme : « *Benedetti un día dejó de gustarnos. Benedetti ya no era 'lo nuestro'* ». Dans cette perte d'identification s'inscrit un repositionnement subjectif où les références se déplacent vers Bukowski ou Sarandy Cabrera, perçus comme plus incarnés, plus dérangeants, donc plus « jeunes ». En choisissant le pseudonyme « *Today* », Escanlar soulignait cette appartenance au présent, à l'urgence, à une temporalité discontinue où l'on naît et meurt à chaque instant. Ce geste exprimait une volonté de rompre avec les récits linéaires qui avaient structuré les générations précédentes.

La critique portait également sur la classification opérée par Benedetti entre « jeunes critiques », « jeunes intellectuels » et « jeunes tout court ». Pour « *Today* », ces catégories révélaient une incompréhension fondamentale du mouvement en cours. Il opposait à ces catégories figées d'autres figures possibles : jeunes-tiret, jeunes-parenthèses, jeunes-points d'interrogation. Ces métaphores indiquaient un refus de l'assignation, une identité en devenir, marquée par le doute, la fragmentation, l'instabilité. Elles incarnaient une subjectivité critique qui ne se reconnaissait ni dans les canons esthétiques ni dans les cadres politiques transmis. L'hostilité n'était pas dirigée contre la figure de Benedetti en tant qu'individu, mais contre ce qu'il symbolisait : une culture légitime qui, sous couvert d'engagement, imposait un ordre, des hiérarchies et une certaine vision de la transmission. Ce geste de désidentification touchait ainsi

---

<sup>53</sup> Miguel Ángel CAMPODÓNICO, « Benedetti y sus 55 libros », *Aquí*, 1 décembre, année V, n° 231, p. 12-13.

<sup>54</sup> G. ESCANLAR, « Sobre una entrevista », *op. cit.*, p. 4.

à la fois au langage, à la posture, à la légitimité. « *Today* » parlait alors d'une disjonction entre « *un Uruguay muriendo* » – celui des privilèges culturels – et un autre qui émerge, « *este 'abajo que se mueve'* », incarné par la *Movida*, ses poètes, ses musiciens, ses plasticiens.

Le portrait de la « *mastodóntica bestia llamada Cultura-Oficial-Tradicional-de-Izquierda* » condensait cette critique. Le texte se termine sur une interpellation directe : « *¿Es mucho pedir, don Mario, o tengo que comprar patente de intelectual?* ». L'ironie attaquait ainsi le monopole interprétatif exercé par l'élite intellectuelle de gauche, que le jeune écrivain accusait d'avoir figé les critères de reconnaissance.

En mars 1988, dans *Cuadernos de Marcha*, Escanlar a poursuivi ce dialogue<sup>55</sup> en reprenant à son compte la réception inattendue de sa lettre. Il constatait que les figures établies ne l'avaient pas interpellé. Ce silence, analysé comme un symptôme, lui a permis de pointer le verrouillage des espaces discursifs. Il accusait les revues *Brecha* et *Aquí* d'avoir ignoré volontairement l'échange, soulignant ainsi la difficulté pour une voix dissidente d'émerger en dehors des cadres institués. Dans une posture assumée d'outsider, il réaffirmait sa position en revendiquant l'appartenance à une « génération de la bruine », peu visible mais persistante, gênante sans être menaçante, marginale sans être minoritaire.

À travers cette image, Escanlar nommait une condition partagée par plusieurs acteurs de la *Movida* montévidéenne. Elle exprimait un état d'entre-deux, une position d'instabilité où la parole critique ne trouvait ni relais institutionnel ni reconnaissance symbolique. L'usage du mot « génération » ne renvoyait pas ici à un programme partagé, mais à un espace d'expérience commun. Dans ce contexte, l'âge biologique comptait moins que les choix esthétiques ou les postures face au changement. Escanlar estimait qu'il existait des « jeunes-vieux » et des « vieux-jeunes » selon leur capacité à créer des alternatives. Cette remise en cause des dichotomies classiques rejoignait la critique d'un champ culturel dominé par des stratégies de reproduction.

Dans sa deuxième lettre, Escanlar s'attaquait aussi aux formes de consécration symbolique. En signant avec son nom complet et son numéro de carte d'identité, il transformait l'anonymat initial en une affirmation d'existence. Ce geste soulignait le caractère public de son interpellation. Il ne s'agissait plus d'un différend personnel, mais d'un conflit de légitimités : qui peut parler, au nom de quoi, depuis quel lieu. Le choix du pseudonyme « *Today* », justifié comme refus du passé et méfiance envers les promesses de l'avenir, se révélait alors comme

---

<sup>55</sup> G. ESCANLAR, « S. t. », *Cuadernos de Marcha*, Cartas de lectores, mars 1988, III époque, année III, n° 29, p. 76-78.

une revendication existentielle. Cette posture a été partiellement contestée dans les lettres ultérieures. J. Dardo Villaverde<sup>56</sup>, jeune lecteur issu de l'intérieur du pays, a salué l'intervention d'Escanlar tout en soulignant les limites de l'absolutisation du présent. Il rappelait que l'expérience du passé, pour une génération marginalisée par la dictature et l'*insilio*, restait une ressource mémorielle essentielle. Le refus de toute transmission pouvait se transformer en aliénation. Villaverde insistait sur l'importance de maintenir une tension entre mémoire et désir de rupture, pour éviter que le présent ne se vide de toute consistance politique. Il partageait la critique du contrôle exercé par la « gérontocratie systémique », mais appelait à un usage plus conscient de l'Histoire.

En août 1988, Lalo Barrubia a, à son tour, pris part au débat. Elle écrivait à *Cuadernos de Marcha*<sup>57</sup> pour répondre à un article de Castro Vega<sup>58</sup>. Sa lettre, signée également de son nom et de son numéro de carte d'identité, reprenait certaines critiques formulées par Escanlar tout en affirmant d'autres priorités. Elle considérait que le débat s'était déjà déplacé et que les clivages idéologiques de l'après-1984 ne permettaient plus de saisir les enjeux actuels. Pour elle, la gauche n'était plus dans une dynamique de transformation mais dans une logique de survie. Elle décrivait un processus d'institutionnalisation dans lequel les partis de gauche avaient adopté des pratiques électoralistes sans offrir de réponses aux attentes de la jeunesse.

Barrubia insistait aussi sur les contradictions internes au groupe des jeunes. Elle critiquait ceux qui parlaient de la jeunesse comme s'ils n'en faisaient pas partie, et affirmait que toute prise de parole sur les jeunes devait partir d'un vécu. Cette approche mettait en avant la diversité des expériences générationnelles, mais aussi l'impossibilité de résumer la jeunesse à une position politique unique. Elle défendait l'idée selon laquelle l'apolitisme pouvait devenir une posture critique. Ce choix n'était pas une absence, mais une forme de résistance face à des cadres idéologiques qui ne produisaient plus de sens. Barrubia soulignait que ce refus échappait aux tentatives de récupération des partis traditionnels, et qu'il devait être respecté comme tel.

Elle revenait également sur la marginalisation culturelle. À travers l'exemple du groupe *Clandestino*<sup>59</sup>, elle montrait comment les expressions issues de la *Movida* étaient tour à tour

---

<sup>56</sup> J. DARDO VILLAVARDE, « S. t. », *Cuadernos de Marcha*, avril 1988, III époque, année III, n° 30, p. 78-80.

<sup>57</sup> Lalo BARRUBIA, « S.t. », *Cuadernos de Marcha*, Cartas de los lectores, août 1988, 3<sup>ème</sup> époque, année IV, n° 34, p. 61-63.

<sup>58</sup> Jorge CASTRO VEGA, « La piedra en el charco propio », *Cuadernos de Marcha*, juillet 1988, III époque, année III, n° 33, p. 63-65.

<sup>59</sup> En mai 1988, lors du festival Parque Rock-dó organisé par la municipalité de Montevideo, le groupe *Clandestino* a été poursuivi pour outrage après avoir dénoncé sur scène la fausse démocratie post-dictatoriale. Son chanteur,

ignorées par la gauche, criminalisées par la droite et dévalorisées par les critiques. Ce traitement montrait que les jeunes créateurs n'avaient pas d'espace reconnu pour exister en tant que tels. Barrubia défendait donc le droit de créer en dehors des injonctions militantes. Elle estimait que ni la gauche ni la droite ne proposaient des perspectives réellement transformatrices, et que la génération à laquelle elle appartenait devait inventer d'autres manières d'agir.

La réponse de Jorge Castro Vega<sup>60</sup>, dans le même numéro, reprenait une ligne défensive. Il réaffirmait son ancrage dans la gauche et rejetait les accusations d'incompréhension. Il rappelait les morts, les disparus, les torturés, affirmant que le combat restait d'actualité. Mais en s'adressant à Barrubia avec un ton paternaliste, il révélait une difficulté à reconnaître la légitimité de ces nouvelles voix. Cette attitude confirmait en partie les critiques formulées par Escanlar : malgré une volonté de dialogue affichée, les représentants de la gauche traditionnelle restaient attachés à une position d'autorité symbolique difficile à remettre en cause.

Le débat ouvert par cette lettre *a priori* marginale a ainsi mis en lumière une tension centrale dans la transition démocratique uruguayenne. Les institutions avaient certes changé, mais les cadres symboliques restaient fermés et l'accès à la parole limité. Les interventions de deux acteurs clés de la *Movida* comme Escanlar et Barrubia ont soulevé cette barrière en affirmant une parole jeune, libre, étrangère aux circuits habituels. Elles ont dessiné un autre regard sur la transition, plus proche des expériences vécues que des récits installés. C'est dans cet écart que la génération de la bruine a commencé à se reconnaître, et c'est là que se joue la portée critique de cette prise de parole.

### **Former à une lecture critique et plurielle des processus politiques**

Inclure la *Movida* montévidéenne dans un cours de civilisation hispanophone ne revient pas à ajouter un cas annexe à un récit déjà établi. Cela permet d'interroger les façons dont les récits historiques se construisent, circulent et s'imposent. Ce n'est pas seulement une manifestation culturelle marginale. C'est aussi un lieu d'élaboration de discours qui permettent de lire autrement les rapports entre culture, pouvoir et mémoire. Des figures comme Escanlar ou Barrubia ne parlent pas seulement depuis une autre génération. Elles déplacent les cadres habituels de compréhension. Leur parole engage une réflexion sur ce que signifie transmettre,

---

Esteban de Armas, a été condamné à trois mois de prison, révélant les limites de la liberté d'expression dans l'Uruguay démocratique.

<sup>60</sup> Jorge CASTRO VEGA, « De Jorge Castro Vega », *Cuadernos de Marcha*, Cartas de los lectores, août 1988, 3<sup>ème</sup> époque, année IV, n° 34, p. 63-64.

représenter, interpréter. Elle peut devenir un matériau d'enseignement à part entière, capable de mettre en tension les récits dominants et de relancer la lecture critique des processus politiques.

Dans cette perspective, la *Movida* offre un appui pédagogique pour aborder avec les élèves et les étudiant·es la fabrication des récits officiels et ce qu'ils laissent de côté. Elle donne accès à des gestes discrets, peu visibles dans les espaces consacrés, mais porteurs d'une mise en question structurante. La notion de champ culturel développée par Bourdieu permet de penser cette marginalité comme une position précise dans un système de rapports, avec ses contraintes et ses possibilités. Depuis ces bords, des formes de sens et de légitimité ont pris corps en dehors des cadres attendus. En interrogeant les silences de la mémoire, les zones tenues à l'écart du discours et les écarts générationnels, les voix de la *Movida* ont proposé une lecture conflictuelle de la démocratie qui prenait naissance. L'enseignement peut aujourd'hui rouvrir cet espace critique et s'en saisir pour penser les tensions inscrites dans toute période de basculement.

Dans ce cadre, la proposition formulée par Louis Porcher en 1994<sup>61</sup> garde toute son actualité. Selon lui, l'enseignement de la civilisation ne peut plus être conçu comme une simple illustration du cours de langue. Il doit permettre à l'apprenant de se situer, de comprendre les systèmes de classement, les régimes de distinction, les dynamiques d'exclusion propres à chaque culture. Il s'agit de former à une compétence culturelle qui ne soit pas réduite à un ensemble de connaissances factuelles, mais qui engage une capacité à faire des différences, à lire les hiérarchies implicites, à identifier ce qui est reconnu comme légitime et ce qui ne l'est pas. De ce point de vue, enseigner la *Movida*, c'est introduire les élèves et étudiant·es dans cette zone d'incertitude où se construisent – et se contestent – les récits de la modernité politique.

Cette démarche peut prendre appui sur des activités concrètes. Travailler sur des lettres comme celle d'Escanlar à Benedetti, ou sur les débats suscités dans *Cuadernos de Marcha*, permet de mettre en lumière les conflits symboliques autour desquels s'organise une société en transition. Ces textes rendent tangibles les tensions générationnelles, les fractures idéologiques, les résistances à l'homogénéisation du discours démocratique. De même, une analyse des autres formes et langages composant la *Movida* offre une entrée sensible dans la fabrique d'une mémoire conflictuelle, où le corps, l'espace urbain et les supports précaires deviennent autant de vecteurs de revendication, de dérision, d'invention.

---

<sup>61</sup> Luis PORCHER, « L'enseignement de la civilisation », *Revue française de pédagogie*, 1994, n° 108, p. 5-12.

Ces objets d'étude peuvent aussi être mis en regard avec les productions issues, par exemple, de la *Movida* madrilène. Ce croisement comparatif permet d'identifier les différences structurelles entre deux formes de réinvention post-dictatoriale : l'une intégrée à un récit modernisateur (en Espagne), l'autre restée largement en marge d'une reconnaissance officielle (en Uruguay). L'étude de films d'Almodóvar, de fanzines comme *El Vibora*, ou de figures comme Ouka Lele, permet d'articuler deux imaginaires post-autoritaires sans les confondre, et d'interroger les conditions de possibilité de la mémoire culturelle dans des contextes transitionnels distincts. Ce dialogue entre deux périphéries post-dictatoriales donne à voir, au-delà des spécificités nationales, des dynamiques de tension, de reconnaissance ou d'effacement communes à de nombreux processus politiques contemporains.

Ces activités participent d'une formation à la lecture critique du politique. Elles permettent de poser des questions fondamentales sur les rapports entre mémoire et pouvoir, entre culture légitime et culture illégitime, entre savoirs reconnus et savoirs disqualifiés. Transmettre la *Movida* montévidéenne dans ce contexte, ce n'est pas seulement transmettre un fragment de passé, mais transmettre un rapport non pacifié au passé, un rapport qui accueille les bifurcations, les dissonances, les conflits, plutôt que de les résorber dans une narration harmonisée ou téléologique. La *Movida* peut ainsi être envisagée comme un de ces points où la question du politique se reformule, sans reprendre ses codes habituels.

Former à la lecture de ces marges, ce n'est donc pas seulement introduire un corpus supplémentaire dans le cours de civilisation, mais interroger la manière dont ce cours est lui-même construit. C'est se demander quels objets il met en avant, quels récits il privilégie, quelles formes de vérité il transmet. C'est amener les élèves à poser des questions sur les discours qu'ils lisent et entendent : d'où ils viennent, à qui ils s'adressent, quel cadre ils reproduisent. C'est aussi faire de l'enseignement des langues vivantes un espace de décentrement, d'altération, de confrontation avec des logiques mémorielles et des politiques hétérogènes.

## **Conclusion**

À partir de ce qu'on vient d'exposer, on peut voir comment les pratiques issues de la *Movida* montévidéenne nous aident à comprendre des aspects clés du processus de transition démocratique en Uruguay. Ces formes de création, sans programme établi ni objectif unifié, souvent éphémères ou reléguées hors des circuits légitimes, ont exprimé un désaccord radical avec l'image apaisée de la redémocratisation. Elles révèlent ainsi ses zones d'ombre, ses

exclusions symboliques et ses continuités autoritaires, tout en ouvrant la porte à de nouveaux langages pour réfléchir sur le présent démocratique.

De ce fait, la *Movida* montévidéenne peut être lue comme un interstice heuristique, et non comme une simple effervescence culturelle post-dictatoriale. Sa force critique réside dans sa capacité à désorganiser les cadres habituels de compréhension de la transition, en révélant ce qui a persisté dans les replis de la démocratie en formation : l'impunité légalisée, les pratiques de surveillance, la marginalisation de la jeunesse, le silence imposé aux subjectivités non conformes. Pourtant, on a su formuler une parole résonante, inclassable, qui a ouvert un autre espace de sens. Leur ancrage dans le tissu urbain, l'usage de supports précaires, les gestes de rupture et les dispositifs d'autoédition ont contribué à déplacer les frontières du dicible.

Analyser ces pratiques dans une perspective interdisciplinaire permet de croiser des dimensions souvent abordées séparément, comme l'histoire politique, la mémoire culturelle et la création artistique. Une telle approche met en lumière les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la production des récits transitionnels et dans l'assignation des rôles sociaux. Penser la transition depuis ses marges montre que la critique politique ne se réduit pas à l'opposition frontale ni à l'action partisane mais qu'elle peut émerger des détours, des formes mineures, des écritures du quotidien. Cela montre que les subjectivités tenues à distance ne sont pas en dehors du politique : elles en touchent parfois le point le plus tendu, elles troublent, déplacent et écartèlent le récit en place. Et cela montre aussi que ces événements politico-institutionnels trouvent aussi une résonance dans ces gestes latéraux, prises de parole minorées et usages décalés du langage.

Travailler ces formes, dans le cadre de l'enseignement, c'est proposer une lecture de la transition qui dépasse les registres institutionnels et les figures mises en avant. C'est former les élèves et les étudiant·es à interroger les usages du passé, à lire les mécanismes de la légitimation, à rendre lisibles les zones de silence. C'est leur donner des outils pour penser la démocratie non pas comme un état atteint, mais comme un processus toujours inachevé et en proie à des tensions pérennes. L'on peut ainsi resituer la culture dans ses enjeux politiques, comme un lieu à la fois de formulation du sens, de conflit et d'invention.

**LA *MOVIDA MADRILEÑA* :  
OBJET D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE INCONTOURNABLE  
DE LA CONTRE-CULTURE ESPAGNOLE**

**MARC BOUSSABA**  
INSPÉ Normandie Rouen-Le Havre

Dans son texte de cadrage qui annonçait la 8<sup>ème</sup> rencontre des *Matins pédagogiques*, César Ruiz Pisano évoquait à juste titre « la dimension plurielle et mouvante » qui caractérise la contre-culture. Et c'est en effet au travers de ces deux adjectifs, que nous pouvons également commencer ici à décrire ce qu'a été la *Movida*. Car si l'histoire des mouvements contre-culturels a bien souvent revêtu un caractère polyvalent et polysémique, il faut bien avouer que la *Movida* ne fait pas exception du fait de la multitude de courants qui l'ont traversée, rendant parfois complexe une définition précise de ce phénomène.

Lors de mon travail de recherche de Master, j'ai tout de suite été frappé par ce caractère volatile et presque insaisissable de la *Movida*. Même si tous s'accordent pour dire que le point de départ est bien évidemment la mort de Franco, dans une Espagne désireuse de s'affranchir de décennies de dictature marquées par une période d'impitoyable censure et de fortes restrictions des libertés individuelles, l'expression soudaine de libertés qui en a suivi rend cette période difficile à « contenir » et à « réduire » à quelques termes et/ou groupes d'individus.

Il faut comprendre que tous les mouvements culturels contestataires qui cherchaient une voie d'expression discrète pendant le crépuscule du Régime de Franco, ont jailli spontanément, se déversant dans plusieurs grandes zones urbaines du pays, et plus particulièrement à Madrid, qui deviendra bien sûr, le centre de gravitation de toute cette effervescence artistique et culturelle. Et c'est ce premier aspect qui rend la *Movida* si difficile à définir : sa pluralité, sa polyvalence et son rejet d'une forme unique d'expression, un aspect qui constitue pourtant l'un des éléments clés, assez complexe, que nous devons transmettre aux élèves. Et c'est en cela qu'il faudra veiller à ce que les élèves comprennent bien que la *Movida* n'est pas qu'un courant artistique associé à la Transition démocratique, mais bien le reflet d'une ambiance particulière et d'un état d'esprit plus global pour toute une génération d'Espagnols.

Le spécialiste du cinéma espagnol João Eduardo Hidalgo, professeur à la Complutense de Madrid, le résumait bien en dépeignant la *Movida* comme « *una explosión de color, de libertad y de irreverencia en un país que salía de un tiempo difícil para unirse a la modernidad* »<sup>1</sup>.

Une explosion de liberté qui prendra donc de multiples formes et qui s'exprimera au travers d'abondants canaux autrefois contrôlés et muselés par la censure. Ce qui nous amène à ce qui sera une autre grande caractéristique de la *Movida* : un grand éclectisme, une grande liberté et une grande autonomie. En effet, la *Movida* va jaillir et se diffuser au travers de nombreux médias ce qui lui permettra de trouver un écho chez un public très varié, adepte de cinéma, de télévision, de radio, de BD, de mode ou de poésie. Nous avons sûrement tous en tête des films emblématiques de Pedro Almodóvar tels que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ou *Laberinto de pasiones* ou bien des chansons pop de groupes comme Alaska y los Pegamoides, Radio Futura, Los Secretos grandement influencés par la musique *punk* et *new wave* des années 80. Ou alors des magazines comme *La Luna de Madrid*, *Madrid me mata* ou *La víbora*. Ici l'esprit de la *Movida* s'infiltré partout, rapidement pour créer un kaléidoscope de couleurs et d'influences artistiques en tout genre.

Comme le résumera parfaitement Mahuro César Souza Rocha :

*Fue un proceso cultural que partió desde el underground y que fue capaz de aglutinar todos los ámbitos creativos del campo cultural [...] se puede considerar como una corriente vanguardista y multidisciplinar que se caracterizó por la fuerza impulsiva de la juventud madrileña*<sup>2</sup>.

On retrouvera ici les premiers paradoxes de la *Movida* : elle cherche à prendre forme autour d'une masse informelle, mouvante et plurielle. Elle est un melting-pot artistique et culturel qui puise dans ses multiples influences pour créer quelque chose d'inédit, représentatif d'une ère nouvelle.

Mais au-delà du caractère volatile et très hétérogène de la *Movida*, ce travail de recherche m'a conduit vers différents auteurs, Mahuro César Souza Rocha que nous évoquions auparavant, mais aussi Mathilde Lagourgue ou Laura Wante, qui ont su faire ressortir des traits

---

<sup>1</sup> João Eduardo HIDALGO, *O movimento de contracultura La Movida madrileña e o aparecimento de Pedro Almodóvar*, Rio de Janeiro, Congresso de Ciências da Comunicação a Região Sudeste, 2009.

<sup>2</sup> Mahuro César SOUZA ROCHA, *¿Cultura y contracultura en la España postfranquista? La nueva figuración madrileña y "La movida" como fuentes para la comprensión de un cambio cultural*, Medellín, Universidad de Playa Ancha, 2009, p. 12.

caractéristiques fondamentaux qui ont participé à la conceptualisation et à la théorisation du mouvement et qu'il convient ici de rappeler avant d'en proposer une exploitation pédagogique.

En les consultant, j'ai compris que le point central, névralgique, qui permet de comprendre ce qu'est la *Movida* et qui relie toutes ses caractéristiques, c'est un désir de s'affranchir, tant sur le fond que sur la forme, de toutes les normes et représentations morales.

Cela va passer notamment par un profond rejet du monde politique et institutionnel lorsque la droite incarnait alors la dictature, et la gauche, de fausses promesses. À l'engagement politique collectif, on préférera donc désormais le plaisir et la jouissance de l'individu et de sa communauté sous toutes ses formes, dans un présent éphémère et cathartique. C'est ce que mentionnait Rocha dans ses travaux en évoquant :

*El rechazo a la ideología de izquierda y el rechazo al compromiso político, señalando el fin de la utopía y optando por la vivencia del presente [...] la sociedad observó que los intentos por construir un futuro distinto habían fracasado y que las utopías no fueron llevadas a la práctica, se optó por vivir un carpe diem<sup>3</sup>.*

Cet affranchissement de la norme et de la morale va également passer par une série d'excès permettant de revendiquer une liberté sans limite, rejetant tout ce qui représentait la société conservatrice et traditionnelle des quarante dernières années. Et comme on s'en doute, cette inversion totale des valeurs va de pair avec un profond rejet et une critique acerbe du monde religieux. Plus précisément de la religion catholique et de ses membres alors considérés comme des alliés historiques et les véritables bras armés du Régime franquiste.

Ce sont particulièrement ces aspects que j'ai développés et mis en avant dans mon mémoire de recherche en évoquant les traces de la *Movida* dans *La mala educación* de Pedro Almodóvar. Si le film est une dénonciation du Franquisme sur de nombreux aspects, il fait surtout office d'un véritable règlement de compte en bonne et due forme contre l'éducation religieuse de l'époque et contre les nombreux abus qu'elle couvrait. À l'époque, ce film a été perçu comme une œuvre de rupture dans la filmographie d'Almodóvar, à cause de la forte dimension personnelle et autobiographique du propos défendu dans le scénario. Mais ce qui est sûr, c'est qu'on retrouve dans ce film cette caractéristique de la *Movida* que j'évoquais juste auparavant : une inversion totale du schéma traditionnel de valeurs prôné durant la dictature. Et cela apparaît bien dans le film, pour ceux qui l'ont vu, au travers d'un renversement manichéen entre le bien

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 92.

et le mal. Le bien autrefois incarné par les préceptes de la religion catholique est désormais dépeint comme la source du mal d'une société corrompue, violente et traumatisée. Une opposition qui ressort dans le film grâce au choix de ses codes esthétiques, et bien sûr, comme c'est souvent le cas dans les films d'Almodóvar, au travers de personnages hauts en couleurs incarnant les passions et les désirs les plus libres et les plus dangereux...

De cette façon, dans les décors du film, en opposition au monde froid et austère de l'internat religieux, on retrouve des lieux empreints de ce qu'était la *Movida* : des cabarets, des cinémas, des ruelles et des chambres d'hôtels... , des lieux de perdition pour l'Église, qui deviennent ici des endroits salutaires pour échapper au vrai mal et pour pouvoir laisser libre cours à tous ses désirs. On y retrouve des personnages qui accordent une grande importance à la vie nocturne : à ses fêtes caractéristiques marquées par tous les excès, par toutes les provocations et par la désinhibition au travers des drogues et de l'alcool. Des personnages provocants et outranciers qui revendiquent une liberté sexuelle totale et débridée jouant totalement avec les normes sexuelles de l'époque : la perte de l'identité normative, le travestissement, l'androgynie et l'hybridation. Une liberté sexuelle qui met également la question du genre au centre de la filmographie d'Almodóvar et qui représente là encore un aspect majeur de la *Movida*, lorsque de nombreuses associations ont pu pour la première fois, commencer à défendre le droit des femmes, des homosexuels et des transsexuels. Car c'est bien la *Movida* qui a permis aux collectifs homosexuels de se mobiliser à ses débuts, après qu'ils ont été reniés et invisibilisés durant la dictature. Une première mouvance féministe et LGBT dont l'esthétique prônée par des auteurs comme Alaska, ou Auserón, et bien sûr, le propre Almodóvar, favorisera le phénomène du « *destape* » au travers de nombreux médias.

Cet affranchissement de toute représentation morale et normative, nous l'évoquions plus haut, va s'exprimer grâce à une diversité de courants artistiques dont les racines sont ancrées dans le milieu populaire. Et c'est là une nouvelle caractéristique fondamentale de la *Movida* : « *lo popular* » comme le résume bien Mahuro César Souza Rocha, « *[f]ue un movimiento cultural popular y espontáneo que no necesitó modelo alguno que imitar, salvo lo propiamente genuino, es decir, lo madrileño* »<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> M. C. SOUZA ROCHA, *op. cit.*, p. 12.

On souhaite désormais redonner la parole à ceux qui, après avoir été invisibilisés, méprisés, et effacés de la société, ont été réduits au silence pendant la dictature. Pour cela, on rend hommage aux lieux où ils vivent : on se réapproprie les quartiers, la ville... Et cela passera également par une réappropriation du langage des quartiers via le « *cheli* ».

Cet argot ou sociolecte qui est né dans les quartiers populaires de Madrid, va devenir un vrai marqueur de l'époque utilisé par les jeunes et les marginaux. Il reflète l'esprit de rébellion et de liberté qui régnait et devient alors un instrument pour que cette partie de la population se réapproprie son époque, son espace et réaffirme ses racines populaires souvent marginalisées. Dans le fond, le ton souvent cru, sarcastique et parfois même noir, reflète bien la désinvolture et le goût de la provocation de ceux qui le manient. Dans la forme, il est un parfait exemple de l'hybridation de l'époque et est propice à la création artistique puisqu'on le retrouve chez de nombreux artistes, musiciens, et écrivains anciens ou contemporains (Pedro Almodóvar, Alaska y Dinarama, Radio Futura, Eduardo Haro Ibars, Francisco Umbral, Fabio McNamara...).

Je pourrais continuer mon propos en mettant en relief d'autres caractéristiques de la *Movida* telles que l'importance de nouveaux référents culturels internationaux, des médias de communication ou le rôle des industries culturelles, mais il me semble que les aspects que nous venons de définir au préalable représentent déjà un bon panorama des éléments phares à mettre en avant dans notre séquence pédagogique : son caractère volatile et presque insaisissable, son grand éclectisme et sa liberté artistique, son désir de s'affranchir, tant sur le fond que sur la forme, de toute norme et représentation morale, son rejet du monde politique et institutionnel et du catholicisme, son goût pour la provocation et l'hédonisme sans limite, l'usage des drogues, de l'alcool, le monde de la nuit, l'affirmation de nouvelles formes de sexualité et la revendication du populaire et de la marginalisation, entre autres.

Mais avant de nous lancer dans la conception de notre séquence pédagogique, il faut veiller à quelque chose de crucial : au-delà des objectifs culturels et linguistiques au centre de notre séquence, il va également falloir tenir compte de la capacité réflexive des élèves qui se trouve également au cœur du processus d'apprentissage des langues.

En effet, si notre séquence traite des différentes caractéristiques de la *Movida*, il ne s'agit pas juste d'en faire un simple exposé avec un panorama linéaire d'artistes et de données historiques. Pour susciter l'intérêt des élèves, il faut les faire réfléchir sur cette période, sur son héritage, sur ses limites et essayer de la rapprocher de ce qu'ils connaissent et expérimentent de nos jours.

Ce qui nous pousse à nous questionner nous-mêmes sur ce que nous a laissé la *Movida madrileña*. Quelles ont été ses limites ? Quels regards porte-t-on sur elle *a posteriori* ?

Il est certain que la *Movida* a eu un impact durable et profond dans la culture espagnole et dans l'histoire des contrecultures, et cela, malgré sa fugacité apparente.

Si pendant de nombreuses années, de nombreux auteurs ont décrit cette période et ce phénomène comme un pur moment de bonheur, un cadre idyllique et bénéfique pour la société espagnole, de nouvelles voix sont venues nuancer l'héritage de la *Movida* en critiquant une vision parfois trop nostalgique et en faisant un bilan beaucoup plus mitigé.

D'un côté, il est vrai que la *Movida madrileña* s'est imposée comme un mouvement synonyme d'une grande avancée politique, sociale, culturelle et artistique. Elle a marqué une période de libération culturelle après des décennies de répression et a ouvert la voie à une grande liberté d'expression et à l'exploration de nouvelles formes artistiques.

Son impact sur la musique, le cinéma, la mode et les arts visuels est conséquent et permet à de nombreux artistes d'acquérir une renommée internationale, portant l'esprit de la *Movida* bien au-delà des frontières espagnoles. Elle a eu le rôle d'une véritable agitatrice sociale en transformant la société espagnole de l'intérieur et en prônant des valeurs de tolérance, de diversité et d'ouverture, jouant ainsi un rôle crucial dans la normalisation de l'expression de la sexualité et des identités de genre. L'Espagne, considérée à l'époque comme « à la traîne » artistiquement et culturellement par rapport au reste du monde globalisé, utilise d'un coup la ville de Madrid, comme une vitrine pour faire découvrir un pays dynamique et créatif, attirant des touristes et des artistes du monde entier.

Mais d'un autre côté, en dépit de ses nombreuses contributions, la *Movida* vue *a posteriori* fait aussi l'objet de critiques qui viennent ternir son image et son rayonnement. Bien qu'elle ait été un mouvement de libération, elle ne s'est pas pour autant diffusée à l'ensemble des catégories sociales de l'Espagne des années 80. Beaucoup insistent pour dire que la *Movida* est restée un événement fugace, purement madrilène, qui a surtout profité aux classes bourgeoises, malgré ce qui était dit et montré, mettant ainsi paradoxalement, certaines populations marginalisées de côté.

D'un point de vue artistique, certains auteurs parlent aussi d'un phénomène de mode, où la forme l'emportait sur le fond, menant ainsi, à une certaine superficialité dans les œuvres produites. Une superficialité renforcée par une périodicité très courte. Beaucoup critiquent

l'aspect informel de la *Movida* en disant que ce phénomène a été un mouvement intense mais relativement court, qui s'est vite évaporé lors des décennies suivantes.

Enfin, certains jeunes portent un regard plus critique sur la *Movida*, en évoquant une période de grande inconscience et d'irresponsabilité qui promeut de nombreuses pratiques dangereuses, voire mortelles, et cela, dans un contexte d'explosion des addictions dans les sociétés européennes. C'est le cas du jeune auteur espagnol Enrique Llamas que nous aborderons juste après dans notre séquence. Celui-ci dénonce dans son ouvrage *Todos estábamos vivos*<sup>5</sup>, les « *problemas de drogadicción y de mortalidad juvenil* » qui apparaissent aujourd'hui pour les jeunes comme des conduites « cool » dans une période où, au moins, ils pouvaient s'amuser. Une époque où ils se sentaient vivants, insouciantes et optimistes pour leur avenir. Et c'est là un objectif civique qu'il est pertinent d'intégrer à notre séquence adressée à un public d'adolescents : essayer de leur faire comprendre que cette période comportait également de nombreux dangers, et qu'il faut pouvoir prendre du recul même si leur époque actuelle leur semble plus incertaine et pessimiste sous certains aspects.

Maintenant que nous avons pu mieux cerner les enjeux de la *Movida madrileña*, que nous avons défini ses principaux contours, que nous avons évoqué son héritage et rappelé ses limites, nous allons voir comment l'aborder dans le cadre d'un cours d'espagnol au Lycée.

La séquence que je propose s'inscrit dans l'entrée culturelle « Gestes fondateurs et monde en mouvement » et aura comme classe destinataire une classe de Terminale LVB. Le choix de cette classe peut être justifié en raison du degré de maturité et de capacité réflexive, tous deux nécessaires aux élèves pour traiter ce sujet. Elle est donc rattachée aux axes thématiques du programme de Cycle Terminal :

✓ Arte y poder: *Dependencia del artista, contrapoderes, libertad de creación, arte oficial, contracultura, arte comprometido, resistencia, vanguardias...*

✓ Territorio y Memoria: *Herencia colectiva, conmemoraciones y lugares de memoria, huellas de la Historia, deber de memoria, patrimonio, Historia oficial...*

---

<sup>5</sup> Enrique LLAMAS, *Todos estábamos vivos*, Madrid, Alianza editorial, 2020.

Le niveau attendu ici est donc un niveau seuil – ou B1 – consolidé, qui s’appuie sur la maîtrise et/ou la réactivation des descripteurs suivants du cadre européen commun de référence pour les langues (CECRL) :

- ✓ Écouter : Comprendre un message dans un langage clair et standard.
- ✓ Lire : Comprendre des textes relatifs à la description d’événements, à l’expression de sentiments et de souhaits.
- ✓ Expression orale (continue et en interaction) : Raconter des expériences, des événements, justifier mes opinions ou un projet, raconter une histoire, l’intrigue d’un livre, d’un film et exprimer mes réactions.

Cette séquence a pour ambition de faire découvrir aux élèves les changements politiques, artistiques et socioculturels qui ont accompagné la transition démocratique, tout en les faisant réfléchir sur l’empreinte qu’a eue cette période dans la culture espagnole contemporaine. Nous pourrions donc proposer la thématique et la problématique suivantes :

*La movida madrileña: apogeo y límites de una contracultura.  
¿En qué medida la movida madrileña se inscribe hoy como un movimiento contracultural controvertido?*

Notons que la formulation de la problématique est indicative et qu’elle peut légèrement différer selon la classe, car elle doit être proposée et formulée directement par les élèves en fin de séquence, juste avant le projet final, afin de mesurer leurs différents acquis.

La *Movida madrileña* étant un champ d’étude vaste et extrêmement riche, nous pouvons imaginer un grand nombre de projets ou de tâches pour la fin de cette séquence comme l’écriture d’une chronique sur la *Movida*, la création d’un *fanzine* reprenant les codes de l’époque, ou la réalisation d’une exposition qui serait affichée par la suite au sein du Lycée. Ici, je propose comme projet de fin de séquence un travail collectif à présenter en expression orale en continu et en interaction. Par groupe de trois ou quatre, les élèves devront présenter et décrire une œuvre emblématique issue de la *Movida*, en proposer une analyse personnelle, exprimer leur opinion sur cette œuvre et répondre à des questions en lien avec l’impact de cette œuvre dans la société espagnole contemporaine.

Pour mener ce projet à bien, les élèves devront atteindre un certain nombre d’objectifs pédagogiques proposés tout au long de la séquence :

Objectifs culturels :

- ✓ (Re)Découvrir ce qu'a été la *Movida madrileña* et comprendre en quoi elle incarne aujourd'hui une contre-culture.
- ✓ Découvrir des artistes emblématiques de cette période: Pedro Almodóvar, Ouka Lele, Radio Futura, Kaka De Luxe...

Objectifs linguistiques :

- ✓ Acquérir un lexique artistique et politique autour de la *Movida* (art engagé, contreculture...) et un lexique nécessaire pour mener une argumentation (verbes du discours, connecteurs logiques...)
- ✓ Maîtriser les temps du passé : être capable d'employer correctement l'imparfait et le passé simple en tenant compte de leurs différents usages.
- ✓ Maîtriser le subjonctif présent (et éventuellement imparfait) afin de formuler une hypothèse sur un document ou d'exprimer l'intentionnalité d'un artiste (« querer que » ; « quería que » / « para que » + subjonctif).

Objectifs pragmatiques et civiques (en lien avec les préconisations du CECRL et du Parcours Citoyen) :

- ✓ Comprendre et restituer les informations principales d'un document.
- ✓ Collaborer autour d'un projet : engagement dans des projets, disciplinaires ou interdisciplinaires permettant de donner plus de sens aux apprentissages ; travaux fondés sur des modes collaboratifs, sur l'entre-aide et la participation ;
- ✓ Interroger les élèves sur les limites de la *Movida* : développer un regard critique sur la représentation actuelle de cette époque, sur certaines pratiques ou dérives.
- ✓ Transmission et partage de valeurs et principes qui fondent la République : le respect de l'autre et de la différence, la lutte contre toutes les formes de discrimination ; l'ouverture interculturelle, pour que chacun s'enrichisse de la culture des autres...

L'ouverture de la séquence sur la *Movida* se fait par *una lluvia de fotos* qui fera office d'évaluation diagnostique.

Pour rappel, l'évaluation diagnostique a pour but de mesurer en amont de la séquence, le degré de connaissances linguistiques et culturelles global des élèves sur tel ou tel sujet. C'est souvent un exercice utile qui permet au professeur de détecter, dès le départ, d'éventuelles

lacunes, ou à l'inverse, d'identifier des premiers acquis fondamentaux sur lesquels s'appuyer, ce qui lui permettra d'adapter sa démarche pédagogique (quels points seront à approfondir, à réactiver, ou éventuellement, à « survoler »).

Dans un second temps, l'évaluation diagnostique permet également aux élèves de capter dès le départ une ambiance, une atmosphère que l'on retrouvera tout au long de la séquence et de mémoriser quelques mots qui leur seront utiles.

Cette mosaïque de photos est le premier point d'ancrage de la séquence. Le professeur laissera librement réagir les élèves sur ce visuel ce qui lui permettra de voir s'ils sont capables de nommer cette période, de reconnaître un ou plusieurs artistes caractéristiques (Almodóvar, Ouka Leele, Ceesepe...) ou de définir quelques aspects de la *Movida*. Des mots-clefs tels que « *provocante* », « *droga* », « *fuera de lugar* », « *colorido* », « *pop* », « *absurdo* », « *incongruente* », « *libertad* » entre autres pourront être retenus pour les séances suivantes. La restitution des mots-clés sera faite directement en classe ou via l'application « Digistorm ».

Afin d'aider les élèves qui ne seraient pas inspirés par ces photos, le professeur pourra proposer une ou plusieurs des consignes suivantes pour les guider dans leurs réflexions : « *¿Qué ambiente reflejan esas fotos?* », « *Da tres adjetivos que podrían corresponder con ese ambiente* », « *Elige dos fotos y descríbelas. Inventa un título para cada una* ».

Avant d'introduire le premier document de la séquence, il peut être judicieux de faire réfléchir les élèves sur ce que sera la thématique de la séquence : « *En tu opinión, ¿qué periodo de España puede representar? Contesta haciendo una hipótesis (Quizás/ Tal vez /Es posible que...) y justifica tu propuesta.* »

Une fois cette introduction passée, nous pouvons entrer dans le vif du sujet avec l'analyse des premiers documents de la séquence. Cette première partie se fait en classe autonome. Par souci de différenciation pédagogique, deux documents sont proposés aux élèves en début d'heure : une compréhension orale de niveau A2 + et une autre de niveau B1. Toutes deux recouvrant le même objectif : présenter la *Movida*, où et quand elle a eu lieu, quelques artistes incontournables, à quoi elle a été associée... Les élèves, chacun muni de leur portable et de leurs écouteurs, doivent choisir la vidéo avec laquelle ils se sentent le plus à l'aise afin de répondre, individuellement ou en binôme, à des questions pour identifier les informations clés du document. Une aide lexicale est donnée à côté de chaque QR Code afin de lever d'éventuelles difficultés lexicales et une discrimination auditive est proposée pour faciliter le guidage et la compréhension globale du document. Enfin, à la fin de chaque document, les

élèves doivent repérer des verbes au passé simple et à l'imparfait présents dans la vidéo. À l'issue de cette activité, une restitution collective sous forme de mots-clés et de phrases simples est proposée aux élèves et sert de première trace écrite. En plus de récapituler les informations clés des vidéos, le professeur fera un premier rappel grammatical sur les temps et usages du passé, afin de s'assurer que ceux-ci sont bien réinvestis dans le cadre de la séquence pédagogique.

**I. COMPRENSIÓN ORAL**

**VOCABULARIO:**  
Colocarse (fam.) : Se défoncer  
"Apoyado" viene de "apoyar" (soutenir)  
Lo establecido viene de "establecer" (établir)  
Una herencia : un héritage


a) ¿Qué pasó el 20 de noviembre de 1975?

---

b) Busca 3 adjetivos que definen lo que fue la Movida madrileña.

---

c) Rodea las palabras que corresponden con este fenómeno.

Desviado		Autoridad	Drogas
Explosión artística		Herencia cultural	
Tradicón		Libertad	
Prostitución	Censura	Irreverencia	

**I. COMPRENSIÓN ORAL**

**VOCABULARIO:**  
Dejar de: Arrêter de  
Resultar: aquí, "s'avérer"  
Prendas: ropa  
Un armario: aquí una estética

a) ¿Qué pasó el 20 de noviembre de 1975?

---


b) ¿Cómo se llama el periodo que siguió?

---

c) Busca 3 adjetivos que definen lo que fue este periodo.

---

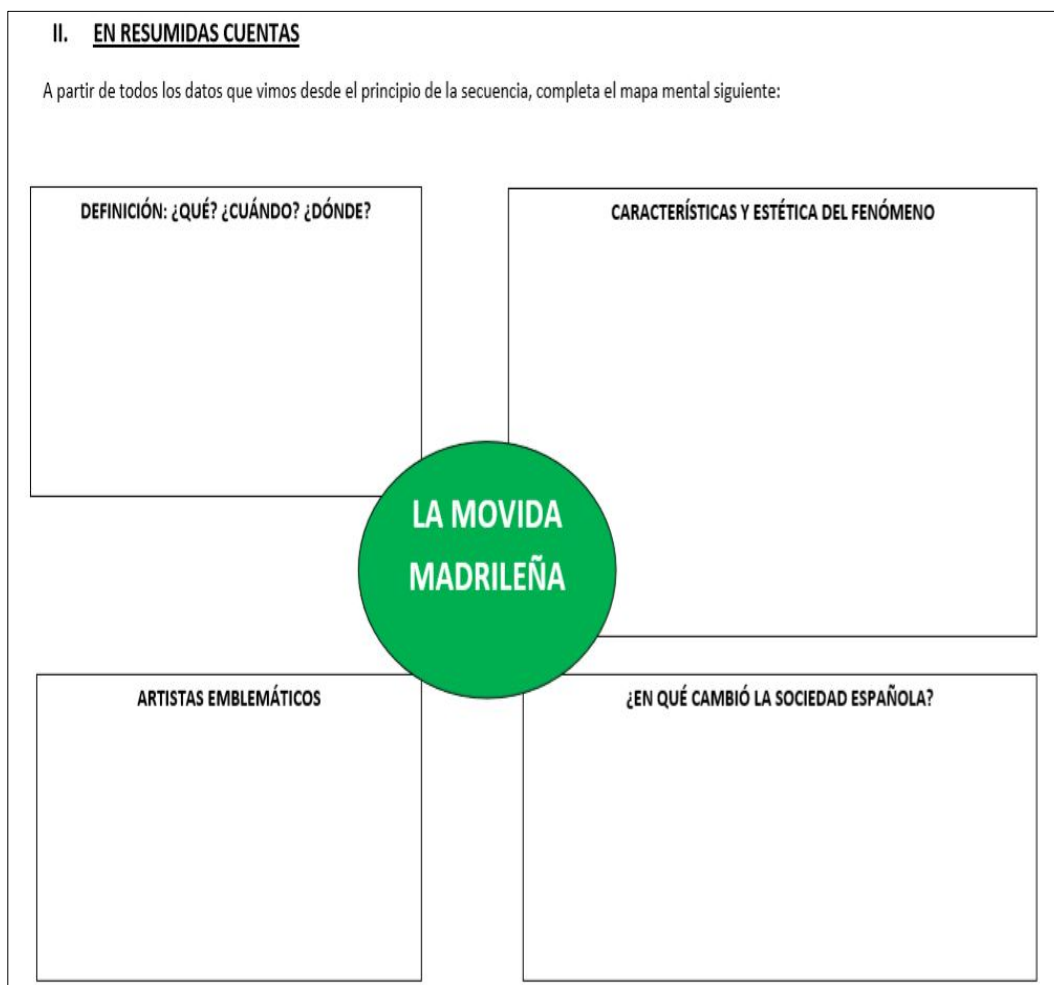
d) Rodea las palabras que corresponden con este fenómeno.

Autoridad		Siniestro	
Inadecuado		Ofensivo	
Represivo		Rock	
		Energía	

La deuxième partie de la séquence s'attaque désormais plus en profondeur à comment a été ressentie la *Movida* par les Espagnols et va s'attarder sur les changements qu'elle a engendrés dans la société de l'époque. À nouveau en classe autonome, les élèves visionneront une vidéo qui reprend quatre témoignages d'artistes ayant vécu la *Movida*. Grâce à des questions qui les guident, ils devront expliquer en quoi la *Movida* a été une révolution artistique et un mouvement contre-culturel. Ils devront également identifier la photographe Ouka Leele et analyser l'esthétique de Pedro Almodóvar ainsi que l'évolution de la représentativité des femmes et des minorités, au travers d'images du film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Tout comme pour la première partie de la séquence, le professeur profite de cette activité en autonomie pour passer voir l'ensemble des élèves et apporter son aide éventuelle en gérant le rythme et la progression de chacun.

Après une nouvelle restitution collective sous forme d'une trace écrite homogène reprenant tous les points essentiels du document, les élèves devront récapituler toutes les informations vues durant la séquence dans une carte mentale, en réinvestissant les temps du passé.



Le but de cet exercice est double : s’assurer d’abord que les élèves ont su reprendre les éléments clés de la trace écrite, et vérifier ensuite qu’ils savent les restituer par des phrases correctes sur le plan syntaxique et grammatical.

Cette activité est essentielle sur plusieurs points : d’une part, pour les élèves, elle favorise leur processus d’apprentissage en faisant appel à différentes techniques de mémorisation et de restitution ; d’autre part, pour le professeur, elle fait office de première évaluation formative en mesurant les acquis des élèves à mi-séquence.

À ce titre, celle-ci peut être ramassée et notée par le professeur en fin de séance. Ce dernier peut également préférer évaluer ses élèves au prochain cours via une synthèse écrite afin de vérifier que les premiers acquis linguistiques et culturels sur la *Movida* ont bien été intégrés.

## LA MOVIDA MADRILEÑA

### **EXPRESIÓN ESCRITA**

A partir de todos los datos que vimos desde el principio de la secuencia, define lo que es la Movida madrileña: cuándo y dónde tuvo lugar, cómo se manifestó (principales características, su estética), unos artistas emblemáticos... y explica en qué fue un cambio importante en la sociedad española.

### **BARÈME**

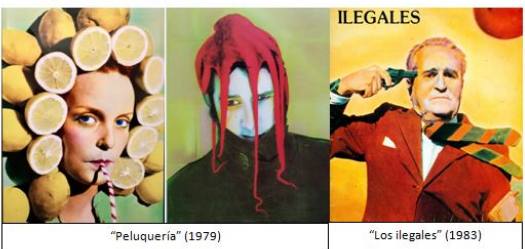
- Je donne une définition de la Movida madrileña en précisant où et quand elle a eu lieu : 2 points
- Je sais expliquer ce qu'a été cette période, ses principales caractéristiques, son esthétique : 4 points
- Je sais citer au moins deux artistes emblématiques de cette période : 2 points
- J'explique en quoi cela a été un changement important dans l'Histoire de l'Espagne : 2 points
- Maîtrise des temps du passé (imparfait et prétérit) : 5 points
- Niveau de langue : lexique, syntaxe : 5 points

Jusque-là, la première moitié de cette séquence a donc permis aux élèves de comprendre ce qu'était la *Movida*, le contexte dans lequel elle a émergé et pourquoi on peut la considérer comme un mouvement contre-culturel qui a marqué l'histoire de l'Espagne. Enfin, on a pu commencer à évoquer quelques artistes phares de cette période. Mais il est essentiel, pour mener à bien cette séquence, de ne pas perdre de vue notre projet final qui demandera aux élèves une plus grande connaissance des œuvres de la *Movida* ainsi qu'une plus grande capacité réflexive autour de ces dernières. Nous terminerons donc notre séquence en analysant deux œuvres de la *Movida* et en questionnant les limites de cette période.

La séquence se prolonge donc avec l'étude de deux artistes de la *Movida* : Ouka Leele et Mecano. Les élèves auront à nouveau le choix entre deux documents de niveau A2+ ou B1. Le but ici sera d'analyser des œuvres de Ouka Leele issues de sa célèbre série *Peluquería* et/ou la chanson de Mecano « *Hoy, no me puedo levantar* » comme cela pourrait leur être demandé lors du projet final en groupe.

L'objectif des élèves sera de présenter les documents, de les décrire (la structure de la chanson, son texte et/ou l'analyse des images) et de proposer ensuite un message personnel cohérent, en lien avec le contexte de l'époque. Enfin, ils devront pouvoir s'exprimer en disant ce qu'ils apprécient ou non dans cette œuvre, ce qui permettra de réinvestir l'usage de la

tournure affective avec des verbes comme « *gustar* » « *disgustar* » « *encantar* » « *molestar* » « *dar miedo* »... Pour mener à bien ces activités, des aides lexicales sont fournies aux élèves ainsi qu'un encart culturel qui permet d'introduire les artistes et le contexte dans lequel ils ont évolué. De plus, les élèves auront droit à un dictionnaire bilingue ou éventuellement à un traducteur en ligne pour chercher du lexique qui leur ferait défaut pour compléter leur analyse.

LA MOVIDA MADRILEÑA		LA MOVIDA MADRILEÑA	
<p><b>I. OUKA LEELE</b></p> <p>Bárbara Allende Gil de Biedma, conocida como Ouka Leele (1957-2022) fue una artista, pintora, poeta y fotógrafa española emblemática de la Movida madrileña. Obtuvo el Premio Nacional de Fotografía en 2005.</p> <p>a) Describe las siguientes obras de Ouka Leele.                      b) Imagina el mensaje de estas obras haciendo una hipótesis y apoyándote en el texto de Soledad Rebollo Piñeiro.</p>		<p><b>II. MECANO</b></p> <p>Mecano fue un grupo español pop, pioneros del techno-pop, activos principalmente entre 1981 y 1992 durante la Movida madrileña.</p> <p>a) Analiza la letra de la canción "Hoy no me puedo levantar" de Mecano.</p>	
 <p>"Peluquería" (1979)      "Los ilegales" (1983)</p>		<p>Hoy no me puedo levantar                      El fin de semana me dejó fatal<sup>4</sup>                      Toda la noche sin dormir                      Bebiendo, fumando y sin parar de reír</p> <p>Hoy no me puedo levantar                      Nada me puede hacer andar                      No sé qué es lo que voy a hacer                      Me duelen las piernas, me duelen los brazos                      Me duelen los ojos, me duelen las manos</p> <p>Hoy no me puedo concentrar                      Tengo la cabeza para reventar<sup>5</sup>                      Es la resaca<sup>6</sup> del champán                      Burbujas<sup>7</sup> que suben y después se van</p> <p>Hoy no me levanto estoy que no ando                      Hoy me quedo en casa guardando la cama                      Hay que ir al trabajo, no me da la gana                      Me duelen las piernas, me duelen los brazos                      Me duelen los ojos, me duelen las manos</p>	

Ici, l'étape de la restitution collective est cruciale. Le professeur doit s'assurer que la présentation de chaque document est complète, que la description des images n'omet pas l'étude des lignes de force, des couleurs, la description des personnages, que le lexique autour de la chanson est respecté (« *la letra* » « *el estribillo* » « *las rimas...* »).

Il devra également s'assurer que les élèves sont bien capables d'expliquer en quoi ces œuvres s'inscrivent dans l'esprit de la *Movida madrileña* afin de les relier avec ce qui a été vu lors de la première partie de la séquence. On attend des élèves, par exemple, qu'ils puissent retrouver dans ces œuvres des traits caractéristiques de la *Movida* comme « *una gran libertad creativa con el hipercolorismo* », « *la inversión de esquemas tradicionales y una nueva representación del papel la mujer* », « *el rechazo al mundo antiguo bajo muchas formas* », « *una gran libertad y una provocación que ponen en tela de juicio la razón y que pasan por lo absurdo* », « *una omnipresencia de los excesos a través del alcohol* »...

Avant de terminer notre séquence avec les limites de la *Movida*, nous annoncerons déjà aux élèves quelle sera la tâche finale de leur séquence : l'analyse et le commentaire d'une œuvre de la *Movida*. Cette évaluation sommative s'inscrira dans la démarche évaluative globale de la séquence en reprenant essentiellement des œuvres de Ouka Leele, ou des paroles de chansons,

assurant ainsi une continuité directe et cohérente avec ce qui a été vu précédemment en classe. Cela permettra aux élèves de commencer à constituer leurs groupes de travail et de revenir vers leur professeur en cas d'éventuelles questions. Afin de faciliter le travail de recherche des élèves, nous pourrions proposer une liste non exhaustive d'œuvres de l'époque qui pourra être complétée après appréciation et validation du professeur. Nous pouvons par exemple penser à des extraits filmiques de Alex de la Iglesia ou de Pedro Almodóvar, ou bien encore à des œuvres de Pablo Minguez du moment que ces dernières restent bien dans un cadre décent, approprié au public-cible. Il est également primordial de veiller à faire apparaître le barème, qui reprendra l'ensemble des objectifs initialement fixés au début de la séquence.

<h2 style="margin: 0;">LA MOVIDA MADRILEÑA</h2>	
<b>PROYECTO FINAL (EOC-EOI)</b>	
Lee la consigna y el baremo atentamente.	
En grupos de tres/cuatro personas, vais a presentar una obra relacionada con <i>la Movida madrileña</i> . Cada grupo tiene que elegir una obra entre las indicadas abajo:	
<ul style="list-style-type: none"> <li>a) <i>Serie Peluquerías</i>; Ouka Leele; 1979</li> <li>b) <i>Serie Peluquerías -El hortelano con copas</i>; Ouka Leele; 1979</li> <li>c) <i>Serie Peluquerías - Retrato de Ceespe</i>; Ouka Leele; 1979</li> <li>d) <i>Serie Peluquerías</i>; Ouka Leele; 1980</li> <li>e) <i>El beso</i>; Ouka Leele; 1980</li> <li>f) <i>Pongamos que hablo de Madrid</i>; Joaquín Sabina; 1980</li> <li>g) <i>Enamorado de la moda juvenil</i>; Radio futura; 1980</li> <li>h) <i>El Tonto Simón</i>; Radio Futura; 1985</li> <li>i) <i>La Tentación</i>; Kaka de Luxe; 1978</li> </ul>	
<b>BARÈME</b>	
/1	Présentation de l'œuvre : auteur, date de publication, démarche artistique...
/3	Description de l'œuvre : de sa structure, des éléments clefs nécessaires à sa compréhension.
/4	Analyse de l'œuvre et mise en lien de cette dernière avec <i>la Movida madrileña</i> : quel est son message, en quoi appartient-elle à <i>la Movida madrileña</i> ...
/2	Expression personnelle : opinion individuelle autour de l'œuvre et confrontation des idées au sein du groupe (avec utilisation de la tournure affective).
/3	Richesse et correction de la langue : lexique autour de l'art et de <i>la Movida</i> , prononciation, utilisation de connecteurs logiques...
/3	Maîtrise des temps du passé : prétérit et imparfait de l'indicatif.
/4	Respect du temps de parole individuel et réponses aux questions individuelles.

Afin de laisser aux élèves le temps de préparer leur oral, nous évoquerons un dernier document en classe qui va permettre de les questionner sur les limites de cette période et sur l'impact qu'a aujourd'hui la *Movida* dans la société espagnole contemporaine.

Pour cela, et sous le même modèle de la classe autonome, nous étudierons une dernière vidéo qui présente et interviewe Enrique Llamas, un jeune Espagnol auteur de l'ouvrage *Todos estabamos vivos*. Le but de cette dernière vidéo est que les élèves, au travers de cet ouvrage, puissent nuancer une période qui apparaît pour beaucoup de jeunes Espagnols comme une époque idyllique alors qu'ils ne l'ont pas connue eux-mêmes, qu'ils puissent identifier les limites de ce mouvement ainsi que le contexte économique difficile dans lequel il a émergé, et donc faire réfléchir sur le fait que celui-ci a surtout été possible pour des classes sociales citadines privilégiées. Ce travail est mené également dans le but que les élèves comprennent que les excès qui ont accompagné ce mouvement sont responsables de grands problèmes d'addiction pour toute une génération, qu'ils ont provoqués une mortalité juvénile importante, sans parler du fait que l'image qu'a pu avoir la *Movida* à l'époque a parfois causé du tort à une nouvelle génération qui, soit, a complètement banalisé l'usage des drogues et idéalisé les personnages qui en prenaient, ou au contraire, a été traumatisée par cette époque.

Ces dernières réflexions sont importantes, car elles prolongent la réflexion globale sur cette période avec l'étude des axes thématiques à laquelle est rattachée notre séquence.

De plus, ces approfondissements sur les limites de ce mouvement sont intégrés directement à la partie « question individuelle » de notre tâche finale, ce qui peut permettre au professeur de vérifier si chaque élève a également pris en compte cette dimension dans l'analyse de l'œuvre retenue.

## **ABORDER LA QUESTION DE LA « CONTRE-CULTURE » EN CLASSE À TRAVERS L'EXEMPLE DU GRAFFITI ET DE L'ART URBAIN MADRILÈNE**

**LISA GARCIA**

Université Sorbonne Paris Nord, Pléiade

La recherche du vertige, si chère à la société occidentale depuis les années 1980<sup>67</sup>, est magnifiquement incarnée par la communauté des graffeurs, un groupe d'esthètes particuliers. Cependant, il s'avère que sous ses apparences de subversion nonchalante, de laideur provocante et de narcissisme désinvolte, le graffiti œuvre à la construction d'un édifice empreint de profondeur. Nous avons eu l'opportunité de mener une enquête inédite entre 2017 et 2022, dans le cadre d'un travail doctoral qui visait à dévoiler avec respect et distance critique une culture urbaine méconnue fondée sur le maniement d'une écriture provocatrice. Cette expertise a également nourri une réflexion pédagogique, qui s'est concrétisée par l'enseignement, à deux reprises (en 2019 et en 2025), d'une matière intitulée « Culture contemporaine : le graffiti », dans un cadre universitaire.

Pourquoi aborder le graffiti et l'art urbain en classe ? Ils constituent une thématique contemporaine étroitement liée à l'environnement urbain dans lequel évoluent les étudiants. En tant que formes d'expression visuelle omniprésentes dans l'espace public, ils leur sont familiers et suscitent naturellement leur intérêt. Par ailleurs, cette pratique, parfois expérimentée de manière informelle – sur une table d'école, un banc ou un mur –, offre un point d'ancrage pertinent pour interroger les notions de transgression, d'art, de communication et d'appropriation de l'espace. Son étude permet ainsi de croiser des approches esthétiques, sociologiques et politiques.

Les objectifs de la matière sont variés et pourraient être résumés de la façon suivante :

- Questionner les notions de culture, contre-culture, sous-culture/subculture
- Réfléchir plus généralement à la définition de l'art
- Aborder l'histoire de Madrid par le biais d'une pratique culturelle

---

<sup>67</sup> Ulrich BECK, *La société du risque, sur la voie d'une autre modernité* [1986], Paris, éd. Flammarion, 2008.

- Inciter les étudiants à développer un esprit critique
- S'exercer à regarder l'espace urbain autrement qu'à travers son usage quotidien

Pour ce qui est de l'avant-dernier point, les dilemmes liés au vandalisme offrent un point de départ pour questionner en classe les normes sociales et politiques et développer une pensée critique face aux enjeux éthiques qu'il soulève. Par ailleurs, et c'est le dernier objectif, cette matière vise à inciter les étudiants à regarder leur environnement urbain immédiat. Soudain les murs de la ville leur apparaissent non plus seulement comme des lieux (froidement) utilitaires, mais également pourvus d'une certaine fantaisie, d'une irrégularité signifiante et d'une logique chaotique.

### **1. Contre-culture, sous-culture, culture ?**

Le but de cette séquence est de questionner les notions de culture, de contre-culture, de sous-culture ou encore de culture alternative, en lien avec l'activité urbaine du graffiti et de l'art urbain. En effet, la pratique semble prospérer à distance des normes sociales, culturelles, politiques, juridiques et esthétiques. Les règles du jeu s'inscrivent à contre-courant du bon goût dominant et de l'appareil juridique : à première vue, le graffiti s'affirme en tant que contre-culture. Il échappe au modèle hégémonique et constitue un pied de nez subversif aux règles dictées par la municipalité madrilène.

Pourtant la culture caméléon du graffiti évolue en fonction des aléas des valeurs majoritaires, elle leur en est attenante, elle s'y camoufle tout en étant ostensible : malgré la prudence qui caractérise les graffeurs, le but est tout de même de se rendre visible, par tous les moyens possibles. Pour ce faire, le témoignage et la photographie (archivée, montrée, publiée) tentent de pallier la disparition annoncée du nom. Le jeu subversif du graffiti, sous ses airs de contre-culture, s'avère en réalité être une sous-culture, comme celle du selfie : marquée par la consécration de l'image de soi, de l'amateurisme, de l'ordinaire, du présent et de l'éphémère, elle s'inscrit alors parfaitement dans la période postmoderne. Les graffeurs utilisent les supports en vogue : photographie numérique, plateformes visuelles, réseaux sociaux. Ils se camouflent tout en s'exposant depuis l'avènement d'Internet. Ils cherchent la marginalité mais deviennent de plus en plus consensuels. Une aporie grandissante traverse alors le graffiti et l'art urbain. Comment peut-on se revendiquer subversif en s'appuyant sur les valeurs dominantes de la société ?

## 2. Exemple de séquence

Nous proposerons ici une articulation possible de séances en lien avec nos objectifs, ainsi que des sorties à mettre en place avec les étudiants, afin d'illustrer le contenu théorique avec des cas concrets de l'espace urbain environnant.

### Introduction : repères contextuels et définitions clés

- *De la paroi à la rue* : replacer l'acte d'écrire ou de peindre sur les murs dans une perspective historique et anthropologique.
- « *La religion du nom* » (N. Mailer) : la fin du XX<sup>e</sup> siècle et la pratique du pseudonyme, innovation et réception.
- *Les différentes cultures graphiques dans l'espace urbain* : distinctions et définitions.

### Création murale illégale et posture subversive : une esthétique de la contre-culture

- *La jeune génération contestataire dans les années 1960-1970*.
- *L'affirmation de l'existence d'un « non-art » ou d'un « anti-art »* : sérigraphies, affiches, happening et « artivisme ».
- *Le graffiti criminalisé* : de la tolérance à la répression du graffiti.

#### SORTIE : les terrains vagues de Pantin

Prolongement de la séance précédente : friches et terrains vagues, rue Édouard-Vaillant et rue Denis-Papin à Pantin. Promenade le long du canal de l'Ourcq (passage par les anciens Magasins généraux).

Transition avec les séances suivantes :

Analyser la transformation d'un espace en friche en lieu requalifié, investi par des initiatives culturelles ou commerciales, comme en témoigne le cas de la Halle Papin à Pantin.

### De la marge à la scène : assimilation d'une pratique contestataire

- *La posture municipale double* : entre persécution et mécénat

#### SORTIE : le 13<sup>ème</sup> arrondissement de Paris

Observation des grandes peintures murales sur les façades d'immeubles (visibles depuis la ligne 6 du métro notamment) et parcours dans le quartier de la Butte Aux Cailles.

→ Prolongement de la séance précédente : observer les politiques d'embellissement mises en œuvre par la municipalité, ainsi que les choix politiques de préservation des murs d'un quartier dont la notoriété repose en partie sur son art urbain.

- *Du mur urbain au mur virtuel* : une contre-culture sur Instagram ?
- *La récupération institutionnelle de l'art urbain* : un atout culturel et marketing

### Conclusion

- Peut-on vraiment encore parler de contre-culture ?
- Le graffiti et l'art urbain ont-ils été un jour des contre-cultures ?
- L'assimilation institutionnelle : l'annonce de la mort du *street art*
- Les mécanismes de résistance de la part des artistes

À partir de cette séquence, nous développerons maintenant trois des objectifs annoncés précédemment, ainsi que des activités possibles, utiles pour rendre le cours plus interactif et pour questionner sa partie théorique.

### **3. Définitions**

Nommer les différentes formes de créativité urbaine s'avère être une entreprise ambitieuse tout autant que nécessaire. Si le grand public, les médias, les politiques sont très peu rigoureux sur les termes employés, le monde de la recherche est également en désaccord constant.

Le graffiti est à chaque fois doté d'une définition différente, et même d'une orthographe multiple. Le résultat visuel prenant la forme de tracés énigmatiques, l'exégèse du graffiti est elle aussi souvent décousue, tant d'un point de vue orthographique que conceptuel, comme le soulignait une journaliste de *El País*, dans un article de 2004 :

*En nuestro viaje al mundo del graffiti hemos tenido que escuchar cosas como las siguientes: "¡Oye, no confundas el graffiti con las pintadas ni con las firmas!" [...] O "ten cuidado: graffiti se pone con dos "efes"; grafitero sólo con una". Y lo mejor: "A los grafiteros se les llama "escritores". Pues vale"<sup>68</sup>.*

Écrit « graffiti », « grafiti » ou encore « grafitti », il tend à être confondu avec la *pintada*, l'art urbain, le *street art* et le muralisme. Il est donc important de poser en classe le vocabulaire et les concepts employés afin de se prémunir contre toute confusion d'ordre sémantique.

---

<sup>68</sup> María Isabel SERRANO, « El Ayuntamiento de Madrid emplea seis millones de euros al año en limpiar los graffitis », *El País*, Madrid, 22/02/2004.

Cependant, la pratique évolue rapidement, repoussant constamment les frontières définitionnelles. Voici un tableau qui peut aider à synthétiser les différentes facettes de l’art urbain :

Espagnol	Français	Signification
<i>graffiti</i>	graffiti, graff	terme générique pour désigner la culture (graffiti) ainsi que le pseudonyme écrit au spray (graffiti et graff)
<i>tag, taqueo</i>	tag	signature rapide et fluide au spray ou au feutre dans la plupart des cas
<i>firma</i>	signature	
<i>pieza</i>	pièce	graffiti complexe
<i>pota, throw up</i>	flop, <i>throw up</i>	graffiti rapide
<i>plata</i>	<i>chrome</i>	graffiti rapide et argenté
<i>pompa</i>	bulle, <i>bubble</i>	graffiti arrondi
<i>stickers, pegatinas</i>	<i>stickers</i> , autocollants	autocollant collé avec sa signature dessus
<i>rayados</i>	<i>scratching</i>	Signature obtenue en grattant le support du mur
<i>kekos, muñecos</i>	personnages	personnages illustrés qui accompagnent parfois le pseudonyme
<i>bombardeo, bombardear</i>	cartonnage, cartonner	pratique qui consiste à recouvrir la ville de signatures

#### *Activités possibles*

- Se déplacer avec les étudiants dans l’établissement, les toilettes, les extérieurs immédiats : proposer une expérience en situation réelle, hors de la salle de classe, pour repérer les différentes manifestations graphiques et vérifier la compréhension des notions étudiées en classe.
- Autour du nom. Trouver son pseudonyme, justifier en espagnol le choix des lettres, des sonorités et le style adopté.

- Aborder les éléments constitutifs du graffiti (les icônes, étoiles, gouttes, bulles, auréoles, flèches, etc.), ainsi que son paratexte<sup>69</sup> (date, dédicace, message adressé aux passants). Les étudiants devront proposer un graffiti complet, avant de le présenter en classe, en expliquant les dédicaces, le choix des couleurs, le choix de la lisibilité ou non, leurs inspirations, etc.

À l'heure où les étudiants explorent leur propre identité, les inviter à s'inventer un nom, un style, une signature, est une démarche pertinente qui peut susciter leur intérêt.

#### 4. De l'histoire à la micro-histoire

Une fois les termes définis, il est nécessaire de préciser la nature de cette culture urbaine, en détaillant le contexte temporel et spatial choisi. Cette thématique permet de partir d'une histoire locale, d'une communauté peu connue et d'une pratique mal comprise pour faire de l'histoire, à la fois nationale et internationale. Par la signature, une communauté anonyme fait du vaste ensemble urbain un espace intime, marqué de son sceau. Dans chaque ville du monde, ces écritures s'enracinent dans un écosystème singulier, tributaire d'une histoire propre. Dans le cas de Madrid, l'histoire du graffiti commence dans les années 1980, quelques années après la fin de la dictature du général Francisco Franco. La prise d'écriture n'est pas nouvelle, mais elle devient systématique à partir de 1975, par des inscriptions politiques pour commencer. Progressivement, le mur se fait la vitrine du nom, celui du candidat à soutenir ou à condamner. Bientôt, ce n'est plus le nom d'autrui que les jeunes madrilènes inscrivent, mais le leur, sous la forme d'un pseudonyme. Dès 1987, la capitale est recouverte de ces signatures qui intriguent les médias et la municipalité.

Les premiers graffiti madrilènes des années 1980 sont tout d'abord observés avec curiosité et relative bienveillance : la jeunesse muselée par la dictature franquiste jusque dans les années 1970 s'exprime, expérimente, se cherche. Elle s'oppose, elle va à l'encontre de l'ancienne

---

<sup>69</sup> La notion de « paratexte » est développée par le théoricien de la littérature Gérard Genette dans son œuvre *Palimpsestes* dès 1981, puis dans *Seuil* en 1987. Le paratexte (dit « auctorial ») comprend le péri-texte de l'œuvre, composé de divers éléments, tels que le nom de l'auteur (son nom d'état civil, un pseudonymat ou bien l'absence de nom), le titre de l'œuvre, éventuellement une dédicace, parfois une épigraphe (la citation en exergue du livre) qui peut être un commentaire du titre ou de l'œuvre par exemple, une préface et des notes de bas de page. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

génération. Cependant, avant que le graffiti ne soit considéré comme culture, il est tout d’abord considéré comme une mode juvénile, sans conséquence ni lendemain.

Les années 2000 sonnent la fin de la période de tolérance, et l’arrivée du Partido Popular (parti libéral-conservateur) au gouvernement municipal en 1989, après vingt ans de Partido Socialista (parti socialiste), marque un tournant. Après quinze années d’inscription du nom dans l’espace public, l’heure est à l’interdiction, à la surveillance et à la diabolisation politique et médiatique du graffeur. La peur sociale des écritures murales spontanées est alors confortée par une prise en main politique de la question du graffiti. Des lois anti-graffiti, visant à résoudre la question de ces écritures envahissantes, sont mises en place à partir de la fin des années 1990.

Outre les caractéristiques historiques de chaque pratique du graffiti, son étude dépend entièrement de la morphologie de la ville étudiée. Dans le cas de Madrid, la ville se distingue notamment par ses murs bas et colorés, formés d’un soubassement de granit. Le support de création ne peut être modifié, c’est au graffeur de se plier à la ville, et non le contraire. C’est donc la spécificité madrilène de cette pratique territoriale que nous dévoilons dans cette séquence.

#### *Activités possibles*

- L’examen des articles de presse contemporains révèle que le graffiti fut d’abord envisagé par ses contemporains comme une simple lubie juvénile. Le ton employé par les journalistes est révélateur. Les articles écrits sur le sujet entre 1980 et 1990 décrivent le graffiti avec curiosité et bienveillance : il est une manifestation culturelle nouvelle, fièrement comparée aux pratiques française et américaine. Au sortir de la dictature, il est présenté comme le reflet d’une jeunesse en quête de revendication et de liberté. On trouve dans la presse les termes mélioratifs de « *un arte de la calle* »<sup>70</sup>, d’une « *estética de graffiti* »<sup>71</sup>, ou encore de « *los mejores escritores de graffiti* »<sup>72</sup>. En 1988, le journal *Expansión de la actualidad económica diaria* mentionne à deux reprises le graffiti comme une forme nouvelle d’art à la mode, qui par définition est passagère : en février,

---

<sup>70</sup> Fietta JARQUE, « El “graffiti” que nació en la ilegalidad », *El País*, Madrid, 25/02/1985, p. 33.

<sup>71</sup> Xano ARMENTER, « Trazos y figuras », *El País*, Madrid, 12/06/1987, p. 95.

<sup>72</sup> Pilar PARRA, Carlos JIMENEZ, « Chicos de barriada atacan la droga con bailes y “graffiti” », *Tiempo*, Madrid, 09/10/1989, p. 168.

il est comparé à d'autres mouvements esthétiques en vogue, « *La recuperación del arte povera, la escultura minimal, conceptual y geométrica, y el graffiti, están de moda* »<sup>73</sup>, et en novembre un article cherche à rassurer les lecteurs, en leur rappelant que toute mode est éphémère : « [...] *los graffiti, adoptados por los chavales como una moda, y nada más, dura [sic] el tiempo habitual de una moda y después desaparece [sic]* »<sup>74</sup>. Dans ces conditions, on comprend que la réception ait pu être indulgente. Cette parenthèse dure environ dix ans : à partir de années 1990-1995, la tolérance fait place à la répression.

- À moins de se rendre à la Biblioteca Nacional Española, ces archives ne sont pas accessibles. Nous mentionnons ici deux supports utilisables en classe, disponibles en ligne. Cet article de 1988 donne la parole au pionnier du graffiti madrilène, Muelle : « *Indicios sobre una ética de la rúbrica callejera* », *El País* de 1988. En voici quelques extraits :

*Viaja con un maletín repleto de rotuladores y aerosoles. “Me cuesta mucho hacer esto, porque no saco pelas y los sprays son muy caros”. Ya ha sido detenido y juzgado en una oportunidad por estampar su rúbrica en el pedestal del oso y el madroño que colocaron en la Puerta del Sol el mismo día de su instalación. Declaró que su actitud era meramente cultural, y al ser multado con 2500 pesetas recurrió la sentencia. Hace unos meses, cuando se estaba limpiando la estatua de la Cibeles, todas las cubiertas del andamiaje que rodeaba la estatua aparecieron firmadas por Muelle. Con los años de práctica, Muelle ha ido creando unos sólido principios éticos con respecto a su ocupación. Ahora escoge para sus pintadas superficies en lugares muy visibles, vallas publicitarias en el metro, tapias de solares o edificios ruinosos, tratando de evitar los lugares en los que se prohíbe explícitamente fijar carteles. Evita el interior de los trenes del metro u otros transportes públicos o espacios de interés natural o cultural. Su intervención en vallas publicitarias es una abierta provocación al bombardeo de imágenes que nos acosan por toda la ciudad*<sup>75</sup>.

Ici l'acte subversif de la signature, comme critique de la publicité invasive en milieu urbain, est à aborder avec les étudiants. Il est également intéressant de voir que Muelle revendiquait une « éthique » du graffiti, au sein d'une pratique illégale.

---

<sup>73</sup> Francisco OLEO, « Arco 88: todos los colores del arte », *Expansión de la actualidad económica diaria*, 13/02/1988, p. 40.

<sup>74</sup> Auteur anonyme, « ¿Es su hijo un 'zulú'? », *Expansión de la actualidad económica diaria*, 02/11/1988, p. 20.

<sup>75</sup> [<https://elpais.com/cultura/2024-05-09/la-increible-historia-del-grafiti-de-muelle-descubierto-en-una-carcel-30-anos-despues.html>].

*La firma se crea, y con ella se define un universo que engloba la propia personalidad. La única recompensa consiste, por lo general, en dejar la rúbrica en un buen lugar y otro día volver para comprobar que la firma sigue ahí y es tuya, eres tú vivo fuera de ti*<sup>76</sup>.

- De même, le docufiction *Mi firma en las paredes*<sup>77</sup> de 1990, avec la participation des protagonistes de la scène madrilène de l'époque, est fort utile dans le cadre d'une étude de la réception sociale du phénomène. Deux activités peuvent ainsi être proposées à partir du visionnage d'extraits.

→ Entre les minutes 14 et 15:30 : compréhension orale à partir des premières réactions des passants qui découvrent les murs de la ville recouverts de signatures et d'icônes, pour aborder la réception sociale, déjà assez peu favorable.

→ Entre les minutes 35:48 et 38 : il s'agit d'un dialogue entre un adulte (représentant l'ancienne génération) et des adolescents-graffeurs (la génération de la Transition). L'homme les interroge sur leurs revendications politiques, ce à quoi les jeunes répondent qu'ils n'en ont aucune. Il est alors possible d'engager un débat avec les étudiants autour des questions suivantes : la parole publique doit-elle impérativement s'accompagner d'une revendication politique clairement formulée ? Ce questionnement révèle un décalage entre deux générations, dont les engagements et les formes d'expression ont changé.

### **Changer son rapport à la ville**

Ce cours invite les étudiants à dépasser la simple posture de « spectateurs » face aux signatures et dessins qui jalonnent l'espace urbain, pour adopter celle de véritables lecteurs de ces signes. Il ne s'agit plus seulement de **voir** ces marques, dans une perception passive et distraite, mais bien de **regarder**, c'est-à-dire d'observer attentivement, d'interroger et d'interpréter ce qu'elles expriment. En apprenant à décoder les significations, à saisir les intentions et les sensibilités qui s'y inscrivent, les étudiants sont amenés à redonner du sens à ces éléments souvent perçus comme de simples nuisances ou décorations anecdotiques.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Pascual CERVERA, [docufiction], *Mi firma en las paredes*, RTVE, 1990, [<https://youtu.be/bA8YnJ9hh6U>].

### *Activités possibles*

- Leur demander de prendre des photos de graffiti durant tout le semestre, dans le métro, la rue, dans le train, dans d'autres villes de France / du monde au gré de leurs voyages. Les inviter à présenter ces photographies de manière spontanée au reste de la classe, en précisant la date, le contexte précis, la question que pose la photographie.
- Faire le tour de la ville de l'établissement scolaire, partir à la découverte du territoire environnant, par le biais du graffiti. Quelle est la morphologie urbaine en présence ? Des terrains vagues ? De grands murs vides ? Des rails de train ? La gare ? Des caméras ? Comment le graffiti, l'art urbain et le muralisme institutionnel investissent les lieux ?

### **Conclusion**

Sous ses airs de contre-culture *underground*, l'art urbain semble parfois s'être transformé en une simple subculture urbaine. Tout un pan de la création urbaine, appelé *street art*, est aujourd'hui principalement organisé, régi, orchestré par les commandes officielles et le marché privé. En creux de ce phénomène, le graffiti et l'art urbain illégaux continuent de se développer sur les murs de la ville, avec pour seule entrave la loi. Cependant, il serait erroné de s'en tenir à une dichotomie qui réduirait le graffiti et l'art urbain à des pratiques sous surveillance et le *street art* à une pratique sous tutelle. Il serait également faux de diviser les acteurs de la scène urbaine en « vandales » et en « vendus ». Le cours vise à démontrer que la culture, aux mille facettes, évolue, mais ne plie pas. Des peintures, performances *in situ*, sculptures échappent aux directives municipales et continuent de nous surprendre quotidiennement. Leurs auteurs sont parfois les mêmes qui acceptent des commandes officielles, animent des ateliers pédagogiques ou vendent leurs œuvres en galerie. Les pratiques cohabitent alors, celles qualifiées de vandalisme et celles portées aux nues par les municipalités. Ces cultures urbaines s'attirent et se repoussent à la fois, donnant lieu à de magnifiques altercations graphiques sur nos murs, visibles pour qui sait les regarder. La légalité et l'illégalité se côtoient, ainsi que l'anonymat et la célébrité, le geste subversif et le compromis.

La conclusion n'est sans doute pas de confirmer le graffiti et l'art urbain comme une contre-culture au sens strict, mais plutôt de montrer comment cette pratique – souvent marginalisée ou méconnue – permet d'explorer d'autres manières de lire la ville. L'objectif de ce cours n'est

donc pas seulement de faire découvrir une forme d'expression singulière, mais aussi de proposer une nouvelle grille de lecture de l'espace urbain, en rupture avec les perceptions habituelles. Il s'agit d'un parcours à la fois historico-social, sémiotique et visuel, qui invite à voir autrement, à contre-courant des lectures dominantes.

**AL BORDE DEL VINOLO.  
LA CANCIÓN ESPAÑOLA EN DIRECTO:  
MAINSTREAM, UNDERGROUND, SUBCULTURAS Y CONTRACULTURAS**

**JOSÉ RAFAEL RAMOS BARRANCO**  
Université Gustave Eiffel (LISAA-EMHIS)

### **Introducción**

La canción española de la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por una ampliación y apropiación de géneros y subgéneros importados mayoritariamente de países anglófonos y de Francia. La canción española que podía mimetizarse como la Copla va a sufrir tanto comercial como culturalmente un giro a partir de la década de los sesenta con la aparición de ritmos y posicionamientos artísticos e ideológicos que harán tambalearse la cultura dominante establecida en el ámbito de la canción. Desde finales de la década de los sesenta hasta la actualidad, España pasa de una dictadura militar a una democracia plenamente integrada en Europa y este cambio queda reflejado en la música.

Para comprender esa evolución de la canción española, habrá que manejar una determinada terminología que nos permita comprender la repercusión de esos fenómenos musicales. Si partimos de la comparación del concepto de contracultura y de subcultura de la Escuela de Birmingham:

[...] Las subculturas de clase trabajadora son estructuras colectivas claramente articuladas, muchas veces, casi bandas. La contracultura de clase media es más difusa, menos centrada en el grupo, más individualizada. Cristaliza a menudo, no en el entorno más definido de las subculturas, sino en el más difuso de la contracultura. Las subculturas de clase trabajadora reproducen una clara dicotomía entre aquellos aspectos de la vida grupal todavía bajo control total de las instituciones dominantes o de las instituciones “parentales” (familia, escuela, hogar, trabajo) y aquellos ligados a las horas libres (el ocio, la asociación de grupos de pares). El entorno de la contracultura de clase media mezcla y borra las distinciones entre tiempo y actividades “libres” y “obligatorias”. De hecho, se distingue precisamente por su intento de explorar “instituciones alternativas” a las centrales de la cultura dominante: nuevos patrones de vida, de vida familiar, de trabajo y hasta rechazo a las carreras profesionales. (...)¹.

---

¹ Stuart HALL y Tony JEFFERSON (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014 (1993), pp. 122-123.

Notamos que las cuestiones de clase están presentes y se desarrollan como elementos definitorios que separan las subculturas de las contraculturas, perteneciendo las segundas a una clase media que decide subvertir los cánones de la cultura dominante, oponiéndose a respetar las convenciones sociales. En este texto, se identifican las contraculturas con lo individual y las subculturas con lo colectivo. Sin embargo, Jordi Costa contradice este argumento, refiriéndose a la contracultura en estos términos:

La revolución contracultural, por definición, se hace desde abajo, se cocina en un territorio de exclusión y se expresa en formas que no entienden de tabúes, ni de buenas maneras. Así, en su ADN se encuentra ese imperativo antijerárquico, esa voluntad no ya de abolir los límites entre la alta y la baja cultura, sino de hacer bandera del poder desestabilizador de esta última, circunstancia que justifica el asentamiento de algunos de sus frentes de combate en el subsuelo de una cultura popular lindante con lo *amateur*. La Contracultura cumple la función de poner en evidencia los límites de una cultura que, hasta ese momento, ha creído vivir en plena libertad<sup>2</sup>.

Vemos que mezcla lo ideológico con lo cultural e insiste en una lucha entre cultura dominante y contracultura desde abajo, aunque coincide con la escuela de Birmingham en la óptica de lucha de clases por su asimilación de lo contracultural con lo ínfimo de la cultura dominante. Es curioso que se construya lo contracultural a partir de elementos culturales que residen en la cultura dominante, aunque estos sean marginados.

Jezo-Vannier también insiste en el carácter colectivo de la contracultura asociándola a grupos reivindicativos desde los orígenes del término:

El concepto de “contracultura” fue inventado en 1970 para designar el gran impulso contestatario de finales de los años sesenta, llevado por los hippies, los beatniks, los militantes pacifistas, los estudiantes, la Nueva Izquierda americana, los activistas negros, los ecologistas, las feministas, etc. En aquel momento, el impulso protestatario es general y sacude todos los niveles de la sociedad tradicional. [...] La música, la poesía y el teatro adoptan una posición activa en la expresión de la reivindicación y participan plenamente en la expresión de la contracultura<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Jordi COSTA, *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España*, Barcelona, Taurus, 2018, p. 88.

<sup>3</sup> Steven JEZO-VANNIER, *Contre-culture(s). Des anonymes à Prométhée*, Marsella, Le mot et le reste, 2013, p. 9. Traducción del autor del artículo. Texto original: “Le concept de « contre-culture » a été inventé en 1970 pour désigner le vaste élan de contestation de la fin des années soixante, porté par les hippies, les beatniks, les militants pacifistes, les étudiants, la Nouvelle Gauche américaine, les activistes noirs, les écologistes, les féministes, etc. L’impulsion protestataire est alors générale et ébranle tous les cadres de la société traditionnelle [...]. La musique, la poésie et le théâtre prennent une part active dans l’expression de la revendication et participent pleinement à l’expression de la contre-culture”.

En este caso, no se disocia la expresión artística de la reivindicación política como elementos fundamentales de una contracultura. De esto, podemos deducir que una contracultura tiene que tener como principio fundacional derrocar a la cultura dominante y, si esto es así, los vínculos económicos y de dependencia de cualquier expresión artística considerada como contracultural con la cultura dominante vendrían a desarticular los principios mismos de la contracultura, puesto que la dominante estaría legitimando el papel de la segunda dentro de ella. Y todavía puede resultar más inquietante cuando:

[...] la persecución fracasa en la erradicación de una contracultura activa, las culturas dominantes tienden a asimilarla, debilitando, distorsionando o a veces invirtiendo sutilmente sus memes, despojándolos de su poder subversivo. Las fuerzas establecidas integran en su propia propaganda la fraseología contracultural en tanto que los poderes económicos reducen el arte y la estética contraculturales a productos de comercio masivo<sup>4</sup>.

Es decir que una contracultura nace con el riesgo de ser eliminada o asimilada dentro de la cultura dominante y, en el caso concreto que nos ocupa, el desarrollo de las contraculturas resulta casi imposible en la canción porque está ligada a soportes técnicos para su reproducción y difusión que ya existen dentro de la cultura dominante como lo muestra la fuerte presencia de la industria del disco. ¿Estaríamos entonces ante contraculturas o ante subculturas que forman parte, aunque sea en los márgenes, de la cultura dominante? Y en este marco no podemos perder de vista la mundialización de la cultura<sup>5</sup> que impone una innovación constante que entra en conflicto con la tradición sobre la que se construyen las culturas nacionales, generando fricciones que enriquecen o destruyen los pilares de la cultura fundada en la tradición, pero que no altera a una cultura dominante que supera el marco de lo nacional en lo que concierne no solo a las estructuras económicas de desarrollo sino también a los fenómenos culturales que se producen en ella.

A partir de estos planteamientos teóricos, vamos a adoptar como punto de partida de nuestro estudio la crisis global del disco de 2001 que supuso un cambio en la concepción del producto artístico y removi6 los cimientos de la industria discogr6fica que tuvo que adaptarse desde

---

<sup>4</sup> Ken GOFFMAN, *La contracultura a trav6s de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 69.

<sup>5</sup> Jean-Pierre WARNIER, *La Mondialisation de la culture*, Paris, La D6couverte, 1999, p. 6: “*La mondialisation de la culture est l’une des cons6quences du d6veloppement industriel. L’ambition normale de toute industrie culturelle est de conqu6rir des parts du march6 mondial en diffusant ses productions au Sri Lanka comme aux 6tats-Unis. [...] L’industrie fait intrusion dans les cultures-traditions, les transforme et parfois les d6truit. Cette intrusion est l’occasion de conflits. Elle pr6te 6 controverse. Elle doit 6tre plac6e au centre de l’analyse de la mondialisation culturelle. En effet, les cultures anciennes se transmettent par tradition alors que la culture industrielle se voue 6 l’innovation*”.

entonces a las nuevas propuestas económicas que se han generado con el desarrollo de internet. La música en directo también ha sufrido cambios ligados directa o indirectamente a las propuestas digitales. Si el proceso de acceso al público por parte de los artistas se ha visto modificado, esto no significa que los artistas hayan perdido popularidad o que las vías para llegar a cierto reconocimiento mediático se hayan simplificado. Por eso, en este trabajo pretendemos abordar esta cuestión sobre la llegada de artistas noveles al éxito mediático y, por consecuencia, al público de masas, pero relacionándola con los distintos espacios de producción y difusión de música, ya sean estos, físicos y/o virtuales. Para analizar esto, hay que poner en relación la cultura de masas en la España actual con los circuitos alternativos e intentar analizar las posibles relaciones que se crean entre ambos. A raíz de estos planteamientos, veremos de qué manera determinadas propuestas artísticas que pueden considerarse *underground*, subcultura o contracultura, interactúan con la cultura dominante que representaría la canción española actual. También nos preguntaremos cómo pueden contribuir estos elementos socioculturales a la enseñanza de la historia española actual.

Para intentar responder a estas preguntas, primero, vamos a estudiar los cambios en el funcionamiento de la industria discográfica española con el cambio de milenio. A continuación, analizaremos la evolución de las escenas musicales. Y, finalmente, abordaremos casos concretos de artistas que reflejan o permiten con sus creaciones comprender situaciones políticas, económicas y/o socioculturales de la España actual.

### **1. La industria discográfica: ¿una reconstrucción o una redefinición?**

La industria discográfica española se inscribe en un mercado transnacional desde prácticamente los años sesenta cuando las multinacionales del disco se instalan en la España franquista. En un primer momento, siguen los límites jurídicos de la dictadura e invierten capital en discográficas nacionales existentes o que se están constituyendo. Sin embargo, muy rápidamente se hacen con el control de las mismas y terminarán perteneciendo a la empresa madre. Son inversiones que se consolidan con el crecimiento del mercado musical español de los años sesenta y setenta.

En paralelo al proceso democrático, empezaron a aparecer distintos sellos independientes que proponían líneas musicales subculturales que no aparecían en los catálogos de las grandes discográficas, pero que en muchos casos estaban vinculados a ellas. En 1975, Gonzalo García-

Pelayo funda el sello discográfico *serie Gong*<sup>6</sup> de la discográfica *Movieplay* para dar salida a los grupos de las nuevas corrientes musicales en las que todavía no confiaban las multinacionales como Triana y Smash; y Vicente Romero “Mariscal” funda *Chapa Discos* de *Zafiro* para dar voz a los nuevos grupos de rock que surgen en la España de finales de los setenta y principios de los ochenta como Barón Rojo, Obús y Leño. Ambas discográficas se situaban en Madrid que iba a convertirse en el centro de la industria discográfica española y donde tendrán sus sedes las grandes discográficas internacionales, en detrimento de Barcelona que había contado con Belter hasta 1984 como baluarte de la industria del disco nacional y Edigsa<sup>7</sup>, cuyo catálogo será adquirido por Picap que es un sello independiente catalán que sigue en activo en la actualidad y que tomó el relevo en 1984 produciendo discos en catalán. Esto no significa que no haya sellos independientes o pequeñas discográficas repartidos por la geografía española, sino que desde los años ochenta, Madrid se va a convertir en el centro del mercado discográfico nacional y será un lugar de paso obligatorio para los nuevos artistas. Esta acumulación de artistas en la capital lleva consigo el nacimiento y desarrollo de sellos independientes porque muchos de esos artistas se van a ver rechazados por las compañías discográficas del momento y optarán por producirse ellos mismos como Servando Carballar con DRO. Este sello creado con miembros del grupo Aviador DRO propone una solución a grupos que no habían encontrado su espacio en el mercado discográfico nacional.

Este auge de los sellos independientes terminará al final de la década de los ochenta y a principios de los noventa cuando muchos de los grupos que formaban parte de sus catálogos como El último de la fila u Hombres G fichen por las grandes discográficas nacionales o internacionales que trabajan en España y el mantenimiento de estos sellos sea inviable, económicamente hablando. Los catálogos de estos sellos no se perderán o serán recuperados por los artistas, sino que engrosarán los catálogos de las grandes discográficas internacionales como EMI, BMG/Ariola, Sony, Universal y Warner.

A lo largo de la década de los noventa, se llegará al apogeo de ventas musicales en formatos físicos y, en paralelo, irán desapareciendo las grandes discográficas nacionales que todavía quedaban en activo, recuperando sus catálogos las grandes multinacionales del disco, como el

---

<sup>6</sup> [<https://gonzalogarciapelayo.com/musica-2/serie-gong-musica/>].

<sup>7</sup> Habiendo pertenecido a la casa de discos vasca EDIPHONE, esta sucursal forja su sello independiente en 1961. Se especializa entonces en la edición de discos en catalán. Cerrará sus puertas en 1983.

caso de Movieplay/Fonomusic que será adquirida por Warner en 2002 para ampliar su propuesta de discos españoles de los años 70.

Con todo esto, llegamos a nuestro periodo de estudio con un control casi completo del mercado musical de masas por una industria discográfica internacional que lo único que ha hecho para mostrar su particularidad nacional, es añadir España al final del nombre de la discográfica, por ejemplo, Universal España. En los últimos años, se han pasado de cinco grandes discográficas internacionales a las tres que reinan en la actualidad: Univesal, Warner y Sony que, además de la música, gestionan otros sectores del ocio y del entretenimiento. Si esta exposición de la evolución y el funcionamiento de la industria discográfica no niega la posibilidad de que se desarrollen movimientos musicales en los márgenes del mercado musical español, en el caso que nos ocupa, si deja claro que el desarrollo y éxito de determinadas propuestas artísticas contraculturales o subculturales tiene que contar con la aprobación y difusión de estas discográficas para llegar a las masas. Por eso, supone un problema considerar que determinados géneros musicales que nacieron como contraculturales o subculturales lo sigan siendo más allá del momento y el espacio preciso en el que se generaron, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de esos géneros provenían del extranjero y ya tenían un recorrido sociocultural antes de llegar a España.

La era digital no resuelve estos problemas. El formato físico va perdiendo su preponderancia a partir de 2001 a favor del formato digital, pero lo que se auguraba como el final de las discográficas y una libertad de consumo y de creación ilimitada no se produjo o, al menos, no llegó a los extremos que aparecían en los argumentos que utilizaban los artistas consagrados y las discográficas para luchar contra la piratería y el mantenimiento de sus privilegios. De hecho, las discográficas siguen controlando en la actualidad tanto el mercado como a los artistas porque tras unos años de reajustes y readaptaciones a la nueva realidad digital, las discográficas internacionales son las que poseen los canales de distribución y de publicidad por los que tanto artistas como consumidores pasan para acceder a la música<sup>8</sup>. Esto implica que todos aquellos artistas que se encuentren en los márgenes y no consigan entrar en las líneas musicales que promueven y financian las grandes discográficas a través de las plataformas digitales tendrán que realizar un esfuerzo similar o incluso mayor del que llevaban a cabo para vender sus discos

---

<sup>8</sup> César MUELA, “Las grandes discográficas no están muertas en la era del streaming: de hecho, están a punto de ganar más dinero que en la era dorada del CD”, 10 de julio 2020, en [<https://www.xataka.com/empresas-y-economia/grandes-discograficas-no-estan-muertas-era-streaming-hecho-estan-a-punto-ganar-dinero-que-era-dorada-cd>].

en formatos físicos porque a toda la constitución de un público a través de pequeños conciertos, se le suma todo el trabajo que supone generar una imagen en las redes sociales partiendo únicamente del círculo social del futuro artista en cuestión. Además, debemos tener en cuenta que, si las redes sociales y las distintas plataformas de reproducción musical facilitan la difusión de las creaciones de estos nuevos artistas, la grabación corre a cargo del interesado. Esto no ha cambiado con respecto a la época del formato físico pero sí ha incrementado la inversión inicial de estos nuevos artistas que ha pasado de financiar una maqueta en cualquier estudio de grabación a tener que asumir los gastos de producción de un álbum o de varias canciones para intentar que a través de las redes sociales o de las distintas plataformas (estas, previo pago) se consiga difundir para que el próximo trabajo pueda contar con la financiación de alguna de las grandes discográficas, o al menos, de alguno de los sellos independientes que trabaja con o para ellas. Por eso, se han desarrollado para estos artistas noveles o que no han conseguido llegar a las masas plataformas especializadas en el micromecenazgo como Verkami<sup>9</sup> que permiten la financiación de proyectos musicales a través de mecenas anónimos que apuestan por un tipo de artista que, por el momento, no interesa a las grandes discográficas y a las distintas plataformas de reproducción musical. Sin embargo, estas nuevas posibilidades y herramientas que permiten la construcción de un proyecto artístico no se sitúan como una propuesta contracultural frente a la cultura dominante, sino que son generadas por la misma como un instrumento de selección de futuros artistas de éxito, estableciéndose así una variedad vocal y genérica.

Este funcionamiento de la industria discográfica también afecta a los artistas que han llegado al público de masas. Si tomamos como ejemplo al grupo Amaral, inicia su carrera discográfica en 1998 con Virgin España grabando tres discos. El último, *Estrella de mar*, alcanzó un gran éxito de ventas y público. Ficharon por EMI Spain, otra gran discográfica internacional con la que grabaron dos álbumes con los que también tuvieron mucho éxito. Tras esta etapa, decidieron crear su propia discográfica y su propio sello para autoproducirse, Gatorama music y Discos Antártida, respectivamente. Y han asumido la producción y la difusión de sus trabajos hasta 2019 que han vuelto a contar con otra discográfica multinacional como Sony Music para editar y distribuir sus trabajos. Estas idas y venidas muestran la dificultad de mantener la independencia dentro de la industria musical española a pesar de contar con un público de masas. Los artistas no poseen las técnicas, las herramientas y los medios con los que cuentan

---

<sup>9</sup> [<https://www.verkami.com/>].

estas discográficas para facilitar la difusión de los productos artísticos a pesar de las facilidades que internet a través de las redes sociales y las plataformas digitales como Spotify han aportado a los artistas. Esto limita la capacidad de los artistas para salirse de los códigos de la industria y experimentar en el plano creativo, a la vez que introduce y acepta elementos subculturales y/o contraculturales como propios de la cultura dominante. Siguiendo con este grupo, una canción como *Revolución* de su cuarto trabajo discográfico *Pájaros en la cabeza* no supuso ningún problema de revueltas sociales para la cultura dominante y es escuchada por un público de masas desde entonces. Durante los conciertos, el grupo la sigue interpretando y la euforia colectiva se reduce al espacio en el que el concierto se desarrolla. De hecho, la música en directo es un espacio de análisis interesante en el que se refleja la asimilación de los elementos subculturales y contraculturales desde la propia escenificación hasta la concepción de los conciertos.

## **2. La puesta en escena: la diversidad de las escenas musicales**

Desde que Bob Dylan enchufara la guitarra al amplificador en la década de los sesenta, los elementos que definían a determinadas subculturas, como en este caso a los rockeros, van a entrar a formar parte de la cultura dominante, limitando el impacto subversivo que estos grupos musicales intentaban transmitir a los espectadores que asistían a sus conciertos. Las acciones que estos artistas subculturales realizaban sobre los escenarios terminaron siendo consideradas como estrategias artísticas que podían comentarse desde la crítica y no sobrepasaban el escándalo si se consideraban de mal gusto.

Si la guitarra y la voz fueron los elementos reivindicativos y definatorios de los cantautores que lucharon contra el franquismo, la mayoría de estos artistas que habían conseguido llegar a las masas, con la llegada de la democracia ya habían adoptado una puesta en escena que reflejaba la de los grupos de pop y de rock (guitarra y bajo eléctricos, guitarra clásica, batería, teclados y algún que otro instrumento de viento o metal). Es decir que desde los años ochenta, la única diferencia entre las puestas en escena de los distintos géneros musicales, fueran estos subculturales o no, se encontraba en el sonido, el ritmo, la indumentaria y los juegos de luces. Por eso, las vestimentas de las distintas subculturas van a ser elementos fundamentales para definirse y distinguirse con respecto a los demás. Esto será un elemento diferenciador con el público que asiste a los conciertos de pop rock, de pop u otros géneros *mainstream*. Este componente se va a ir difuminando a lo largo de la última década del siglo XX y, sobre todo, en las primeras del siglo XXI, entre el nuevo público que se va a ir sumando a estas subculturas

y la ropa dejará de ser un componente fundamental para escuchar rock, punk o heavy, salvo entre algunos de los seguidores más veteranos de estos géneros. En esta pérdida identitaria a través de la ropa va desapareciendo también la exclusividad en el gusto musical por un género subcultural. Esta permeabilidad entre los géneros musicales que permite una homogeneización de los públicos donde una gran parte se están convirtiendo en omnívoros culturales<sup>10</sup> pudiendo consumir canciones de géneros que hasta ese momento se consideraban antagónicos socioculturalmente hablando. En los conciertos de los grupos de rock urbano de los años ochenta, no había únicamente un público que pertenecía a la clase obrera al igual que a los conciertos de Mecano no asistían únicamente los hijos de las clases medias y acomodadas del tardofranquismo.

Cada nueva subcultura que llega a España principalmente por la música o el cine, como el rap y el hip hop, va a sufrir el mismo proceso de apropiación, absorción y/o rechazo por parte de la cultura dominante que va a conseguir desactivar el carácter subversivo para que este no suponga un problema para ella. Evidentemente, la industria musical contribuye a ese desarme reivindicativo convirtiéndolo en la mayoría de los casos en una rebeldía de juventud. El hecho de que estas subculturas lleguen a España y no se creen en ella, ya conlleva una visión global y un proceso de asimilación por parte de la cultura dominante, aunque esta ya no sea nacional sino transnacional. Si bien es verdad que estas subculturas van a responder a fenómenos concretos de la realidad española como la desindustrialización de los ochenta, la explosión de las periferias en los noventa y la crisis económica de 2008, son herramientas musicales que vienen de fuera y que ya tienen todo un recorrido sociocultural que puede o no corresponder con lo que ocurre en España.

La era digital va a permitir, sobre todo a partir de 2007, que la capacidad de consumo de música se multiplique porque, si hasta 2001 se necesitaba comprar en formato físico cada uno de los discos de los artistas que nos gustaban, o ir a un pub o una discoteca para poder escuchar una variedad mayor de artistas de uno o varios géneros musicales, ya no será necesario comprar un disco para escuchar una canción sino que solo habrá que buscarla en las distintas plataformas que se van a ir creando para aglutinar el mayor número de artistas y discos posible, siendo Spotify el ejemplo más actual.

---

<sup>10</sup> Richard A. PETERSON y Roger M. KERN, “Changing highbrow taste: From snob to omnivore”, *American Sociological Review*, 1996, 61, n° 5, pp. 900-907.

En cuanto a los conciertos, ocurre algo similar con la llegada de Facebook en 2004, de Youtube en 2005, de Twitter en 2006, de Instagram en 2010 y de Tiktok en 2017. Estas plataformas y redes sociales han permitido poder disfrutar de un concierto desde casa, si no en su integralidad, fragmentado. Además, contribuyen enérgicamente a ese consumo cultural omnívoro del que hablábamos porque tenemos a nuestro alcance cualquier género musical desde la música clásica al trap.

Desde el punto de vista de los artistas, sobre todo aquellos que todavía no han llegado a un público suficiente para poder vivir de la música, estas plataformas les ofrecen la posibilidad de darse a conocer subiendo vídeos de sus canciones grabadas durante un concierto. Aunque el problema es exactamente el mismo que cuando tocan en pequeños locales porque si internet puede llegar a todo el mundo, necesitas visibilizar tu nombre en las plataformas y en las redes sociales para que ese contenido sea visto por muchas personas. Si abordamos esta cuestión de una forma maniquea considerando que hay dos circuitos paralelos funcionando dentro de España para la música en directo que pueden definirse con los términos ingleses de *mainstream/underground*, siendo el primero para los artistas que llegan al público de masas y el segundo para artistas noveles o que no llegan al público de masas, podemos considerar que el *mainstream* cuenta con los medios económicos y logísticos para realizar conciertos en espacios con aforos que van de las 2000 a las 20000 personas mientras que el *underground* solo puede realizar conciertos en espacios con aforos que van de las 30 a las 2000 personas. Esto no significa que no haya puentes entre estos dos circuitos y que artistas que se mueven en lo que podríamos considerar *underground* consigan llenar espacios destinados mayoritariamente al *mainstream*. La pregunta que surge es si cuando eso se produce podemos seguir hablando de esos artistas como pertenecientes al *underground* o si lo *underground* es una etapa para llegar al *mainstream*. Vemos que el posicionamiento es más complejo y la porosidad entre estos dos términos lleva a no poder delimitar unas fronteras claras entre ellos.

Partiendo de los artistas noveles, antes de 2001, tenían que recorrer los circuitos de música en directo de su ciudad que generalmente eran pequeños locales que podríamos situar en el circuito *underground*. Luego, tenían que dar el salto a otras ciudades, siendo un objetivo prioritario Madrid, e intentar grabar una maqueta que poder presentar a alguna discográfica o algún certamen/concurso de nuevos talentos para intentar grabar un disco. El objetivo de la mayoría de esos artistas noveles es conseguir el éxito y pasar de ese circuito *underground* a un circuito *mainstream*. Sin embargo, esto no significa que no haya grupos o artistas que sin sobrepasar los conciertos de más de 2000 personas tengan una repercusión nacional sin llegar

al público de masas. Un ejemplo dentro de la canción de autor es Javier Krahe. Después de 2001 y con la progresiva desaparición de los formatos físicos, el objetivo de estos artistas noveles es grabar un disco por sus propios medios para disponer de otra fuente de ingreso que vender durante los conciertos. Internet permite y facilita los medios para que sin poseer un estudio de grabación se pueda grabar un disco con tan solo un ordenador, un programa especializado en música y un micrófono. Sin embargo, el proceso para llegar al público es similar. El cambio mayor es que además de empapelar la ciudad en la que se va a realizar el concierto con carteles, se va a difundir la información en las redes sociales del artista y del local en el que se da el concierto. Se amplifica el canal de difusión, pero la repercusión depende de los seguidores del artista en cuestión en las redes sociales. Por consiguiente, internet ha supuesto un cambio en el consumo musical e incluso en el acercamiento a los artistas, pero la repercusión en la difusión de los artistas es proporcional a su capacidad de atraer seguidores en las plataformas y las redes sociales. Estos procesos se aplicaban y se aplican a los artistas de todos los géneros musicales. Sin embargo, siempre hay excepciones y hay artistas que han llegado a las masas exclusivamente a través de sus vídeos musicales en plataformas o redes sociales, como Pablo Alborán en 2010 a través de YouTube.

Estos vídeos musicales en los que los artistas se graban interpretando una canción acompañados mayoritariamente de una guitarra están a caballo entre el videoclip y la música en directo. Sin embargo, durante la pandemia de Covid 19 descubriremos con el Streaming otra forma de consumir música en directo cuando artistas como Javier Ruibal, El Kanka o Amaral animaran gratuitamente a sus seguidores con conciertos que podían seguir desde casa. Esta posibilidad permite ampliar las capacidades de público que puede seguir un concierto en directo, aunque conlleva la pérdida de la esencia misma de la música en directo que es la sociabilidad con grupos de personas que comparten los mismos gustos musicales. Sin embargo, las redes sociales como las *stories* de Instagram hacen que parte de esa sociabilidad desaparezca o se efectúe de otra forma. Cuando uno asiste a un concierto es para escuchar y disfrutar con las canciones de un artista que le gusta de una manera diferente a cuando se escuchan en el ordenador, el teléfono o en el equipo de música. No obstante, cada vez más aparecen vídeos de fragmentos de los conciertos en los que el espectador comparte en directo o casi con sus seguidores la experiencia que está viviendo. Al realizar esto, se produce una desconexión con el ambiente que nos rodea para establecer una conexión con un grupo que no está presente. Estamos ante la necesidad de perpetuar el momento presente y compartir momentos privados de nuestra vida con una comunidad virtual, corriendo el riesgo de perder la experiencia de una

comunicación física entre el artista y su público. Estas *stories* son utilizadas en muchos casos por los propios artistas en sus redes sociales para promocionarse y demostrar desde diferentes ángulos su capacidad de atracción. Estas estrategias están democratizadas en el medio musical y son utilizadas por los artistas de todos los géneros musicales sean estos noveles o de éxito.

Vemos cómo todas estas herramientas homogeneizan el consumo y permiten también homogeneizar las prácticas culturales permeabilizando todavía más las fronteras entre los distintos géneros musicales que las discográficas con sus prácticas comerciales ya habían comenzado a difuminar.

La industria musical, como todo sector económico capitalista, no ha parado de elaborar estrategias para ampliar los beneficios. Otro aspecto de la música en directo en el que convergen los productos subculturales y los del comercio de masas es en la organización de festivales. Si pensamos en el que a nivel mundial es un hito para la contracultura hippie por su simbología, el festival de Woodstock de 1969, fue organizado por empresarios neoyorquinos que buscaban lucrarse con la organización. Es decir que un pilar de los movimientos contraculturales de los años sesenta como es el movimiento hippie casi desde sus orígenes contó con la financiación de la cultura dominante en una expresión cultural que atacaba sus prácticas políticas.

Volviendo a España, los festivales han proliferado en los últimos años por todo el territorio como una forma de agrupar a distintos grupos musicales y artistas en un periodo de tiempo reducido y en un espacio vasto para que el aforo sea el máximo posible. Estos festivales se pueden organizar por géneros como el Viñarock, o ser una mezcla de géneros trayendo mayoritariamente a artistas nacionales e internacionales que llegan a las masas como el festival O Son do Camiño. Estos serían ejemplos de interconexión entre lo *mainstream* y lo *underground* pero orquestado y dirigido desde el mercado de masas. En esos festivales que abogan por la música en directo, todo va a estar preparado para el consumo de los espectadores desde el merchandising del festival y de los distintos artistas hasta la bebida y la comida que se consume dentro del recinto habilitado para el festival que suele casi doblar el precio. Asistimos a una macroestructura económica que rentabiliza el pago de los artistas con un programa en dos o tres días con un aforo que puede ir hasta las 50000 personas diarias. La reivindicación contra la cultura dominante puede aparecer sobre el escenario, pero no estará en el formato y en las prácticas de consumo que se proyectan en la organización de este tipo de acontecimientos culturales.

La complejidad de estas relaciones entre productos artísticos y economía capitalista muestra la dificultad de no establecer vínculos entre las subculturas y la cultura dominante y nos supone

un desafío a la hora de utilizar canciones comprometidas con la realidad política, económica y sociocultural de la historia española actual en la enseñanza.

### **3. Una clase de canciones subversivas**

La canción se suele utilizar en el aprendizaje de una lengua extranjera en los ejercicios de comprensión oral, pero si tenemos en cuenta el peso de algunas canciones en determinados momentos de la historia española actual nos damos cuenta que esa historia de la canción española refleja mucho más que un conjunto de canciones que se encuentran en el imaginario colectivo.

Antes del siglo XXI, por dar algunos ejemplos: las canciones de los cantautores de las décadas de los sesenta y setenta reflejaron la represión franquista y la dureza del proceso democrática. Una canción como “Al Alba” de Luis Eduardo Aute es capaz de resumir la represión e injusticia franquista con una canción de despedida amorosa que tiene como trasfondo las últimas condenas a la pena de muerte; el rock urbano de los ochenta reivindicaba la injusticia social desde la periferia urbana en pleno proceso de desindustrialización al inicio de la democracia cuando se expresa un sentimiento de abandono por parte de las élites políticas; y el sonido caño roto de Los Chichos y Los Chunguitos expresaba la lucha por la supervivencia en los poblados chabolistas de las afueras de las grandes ciudades donde la criminalidad y la droga dictaban el ritmo de la vida. Estas canciones retratan momentos históricos de la España del último cuarto de siglo y son, al mismo tiempo, testimonios y fuentes para los profesores que pueden acercarse a acontecimientos relevantes sin pasar por las fuentes habituales de prensa, televisión, discursos políticos... o acompañándolas.

En los últimos veinte años de la historia de España se han producido acontecimientos mayores como el final de ETA, la crisis económica de 2008, el descrédito de la monarquía o la lucha por la igualdad de género y, dentro de los distintos géneros musicales, han aparecido voces que han expresado ese malestar social a través de canciones. Utilizar estas canciones en una clase de historia permite un acercamiento más lúdico a estas temáticas a la vez que se pueden visualizar los actores y los elementos conflictivos dentro de estos procesos históricos. Para mostrar esto, hemos seleccionado cuatro canciones que nos permiten estudiar estos hechos.

En 1997, en pleno auge de la violencia terrorista de ETA, Albert Pla consigue editar su álbum *Veintegenarios en Albuquerque* que era un proyecto que había sido censurado por la

discográfica por posible apología del terrorismo en la canción “La dejo o no la dejo<sup>11</sup>”. La letra de esta canción de amor narra la indecisión del amante ante los actos que comete su amada que es una terrorista. Albert Pla desarrolla en la canción el victimario de ETA y con la sátira expone la realidad social del País Vasco en el que hay comunidades y familias completamente rotas ante los posicionamientos ideológicos y con respecto al uso de la violencia. Esta canción permite estudiar las dificultades de los distintos gobiernos democráticos desde el inicio de la democracia hasta el fin de ETA en 2018 centrándonos en las víctimas y en la dificultad de resolver los problemas sin pasar por la violencia. Aparece también el miedo a la denuncia y el dolor que causa ese silencio en las familias de las víctimas. Albert Pla ha sido un cantautor provocador en cuanto a su estética y a sus creaciones y en esta canción lleva al límite la provocación para resaltar el dolor que provoca la violencia de ETA en la sociedad vasca y española.

Las canciones, aunque podríamos decir las obras artísticas, tienen la capacidad de resaltar y visibilizar fenómenos y problemas socioculturales y políticos que no han sido solucionados o que todavía no han sido abordados por el gobierno español. Este es el caso de la segunda canción que vamos a abordar. Bebe publica “Malo<sup>12</sup>” en su disco *Pafuera Telarañas* de 2004. Esta canción aborda la violencia de género que, si bien no es una especificidad española, ha ocupado el debate mediático y político de los últimos veinte años y que se concretiza en 2007 con la aprobación de la ley de igualdad de género y en 2008 con la creación del Ministerio de Igualdad en la segunda legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero. La letra de la canción retrata las agresiones que sufre la voz poética por parte de su pareja y que afectan a la vida familiar. Es un grito de lucha para todas esas mujeres que se han visto y se ven sometidas por el machismo de una sociedad española que se cree moderna y progresista. Es una voz feminista que empodera a las mujeres a actuar y no callarse. Esta canción se puede integrar en una clase que aborde los avances legislativos en cuanto a la igualdad de género. La cuestión de la violencia de género junto con la discriminación a la comunidad LGTBI+ han generado movimientos sociales de lucha por la igualdad de derechos en un país que 25 años antes vivía en una dictadura. Y estos movimientos han conseguido que, a principios del siglo XXI, España sea un país pionero en cuanto a avances sociales en lo que a estas cuestiones se refiere.

---

<sup>11</sup> Albert PLA, “La dejo o no la dejo”, *Veintegenarios en Alburquerque*, consultada en [<https://www.lettras.com/albert-pla/573258/>].

<sup>12</sup> Bebe, “Malo”, *Pafuera Telarañas*, consultado en [<https://www.lettras.com/bebe/265558/>].

Sin embargo, estos avances socioculturales y políticos no se reflejan en cuanto al sistema de gobierno puesto que la institución monárquica, que hasta principios del siglo XXI había contado con el apoyo mayoritario de los españoles, había sido un símbolo de la estabilidad democrática y del respeto a las leyes, va a dejar caer la máscara y va a poner en tela de juicio la igualdad de todos los españoles ante la ley, así como la libertad de expresión. El rapero mallorquín Valtonic publicará un videoclip en 2012 con la canción “No al borbó<sup>13</sup>” en la que critica a la monarquía insistiendo sobre los actos ilegales que han cometido. Esta canción le costó tres años de cárcel en 2018 por enaltecimiento del terrorismo e injurias graves a la Corona. Ese mismo año, aparece un videoclip colectivo que se solidariza con el rapero y su condena. La canción “Los Borbones son unos ladrones<sup>14</sup>” añade los actos delictivos que se han ido descubriendo entre 2012 y 2018, como el dinero en cuentas suizas, la exculpación de la infanta Cristina en el caso Noós y el dinero público robado, y evocan la libertad de expresión frente a la corrupción de la monarquía. Estas canciones se pueden proponer en una clase en la que se aborde la situación de la monarquía y la imagen de los reyes como modelo y representación de los españoles, a la vez que se estudie la construcción del régimen democrático español y la igualdad de derechos dentro del mismo.

La monarquía no va a ser la única institución dentro del Estado que se vea afectada por los casos de corrupción. Tras la crisis económica de 2008 empiezan a caer sentencias y a destaparse más casos de corrupción política que afectan a los dos partidos mayoritarios. Si bien a partir de 2011 van a aparecer canciones de raperos como El Chojín que critican el comportamiento del gobierno frente a la crisis, a partir de 2014 dentro de los grupos que llegan al público de masas van a aparecer canciones que retratan a unos políticos que se han aprovechado de su posición para obtener beneficios personales. Las canciones de estos artistas pueden trabajarse en una clase sobre el 15-M y los indignados, pero también con la pérdida de confianza de la población en los políticos que llevó a la creación de Podemos y la desestabilización del bipartidismo que había regido todo el periodo democrático hasta ese momento.

Una de las canciones que mejor refleja esto es “Ratonera<sup>15</sup>” del grupo aragonés Amaral. El videoclip aparece en 2014 en su cuenta oficial de YouTube. En el videoclip, vemos a figuras animadas que representan a los dirigentes de la clase política española de los distintos partidos

---

<sup>13</sup> [<https://www.youtube.com/watch?v=H9QXVS-gb2o>].

<sup>14</sup> [<https://www.youtube.com/watch?v=ySqxLQ-UsNo>].

<sup>15</sup> Amaral, “Ratonera”, 7 abril de 2014, [<https://www.youtube.com/watch?v=gqsYFLBJFZ8>].

políticos. Estos aparecen magullados y heridos como si fueran las víctimas del sistema cuando han sido los culpables de la situación actual del país. Se produce un contrapunto irónico entre el mensaje de la canción y las imágenes que aparecen para responsabilizar todavía más a los políticos por sus decisiones. Hay que tener en cuenta que se ha salvado a la banca con fondos públicos mientras el gobierno ha dejado que miles de españoles estén viviendo al límite de la pobreza y cientos de personas están perdiendo sus casas por impago de hipotecas a manos de los mismos bancos que han recibido dinero público para sanear sus cuentas. Han estallado nuevos casos de corrupción política y están apareciendo las primeras condenas por malversación de fondos públicos y tráfico de influencias que implican a altos cargos políticos del Partido Popular y del Partido Socialista Obrero Español. La canción provoca un desfase entre los verdaderos culpables de la situación de miles de españoles adoptando la posición en la que han dejado a sus daños colaterales.

Esta canción es la única de las cinco que no pertenece a un grupo o artista subcultural y muestra que en el mercado de masas también hay lugar para las reivindicaciones sin que estas supongan un problema o un cuestionamiento de la cultura dominante. Estas voces discordantes no ponen en peligro los pilares sobre los que se sustentan los fundamentos de la cultura dominante, sino que se enfocan en los actores y en las injusticias que cometen al no respetar las leyes democráticas. Sin embargo, cuando el rapero Valtonyc pone en tela de juicio la ejemplaridad y la moralidad de la monarquía sí encontramos un intento de silenciar esta muestra de libertad artística y de expresión con el castigo judicial dejando ver que no hay una igualdad total entre todos los españoles como lo indica la Constitución de 1978.

## **Conclusiones**

En este trabajo, en el que se ha analizado el papel de las discográficas en el desarrollo y asimilación de las subculturas por parte de la cultura dominante, así como la coexistencia en los espacios de la canción entre lo subcultural y lo *mainstream*, para terminar abordando la manera en que estas cuestiones pueden utilizarse en la enseñanza principalmente de la historia española actual, nos planteábamos de qué manera determinadas propuestas artísticas que pueden considerarse *underground*, subcultura o contracultura interactúan con la cultura dominante que representaría la canción española actual y cómo estos elementos socioculturales pueden contribuir a la enseñanza de la historia española actual. Hemos podido comprobar que existe una permeabilidad entre los géneros musicales que viene dada tanto por los posicionamientos comerciales de las discográficas como por la organización y financiación de

los conciertos. Las fronteras son porosas y esto repercute sobre los posicionamientos artísticos de los artistas que ven cómo propuestas creativas que en principio se sitúan en los márgenes de la canción española han sido asimiladas y banalizadas dentro de la cultura dominante. A diferencia de lo que pueda pensarse sobre la libertad y las facilidades que han llegado de la mano de internet, la realidad muestra una construcción económica y artística similar de la industria musical española, en el caso que nos compete, sin que las innovaciones técnicas hayan limitado el peso y la influencia de las grandes discográficas ni de los grandes promotores musicales que se encargan de las organizaciones de macroconciertos y festivales. Si bien para el consumidor el acceso a las canciones es más rápido y la oferta es mayor, se han producido cambios en cuanto al consumo de las canciones que ya no se sitúan en la armonía de un disco sino en la extensión de una *playlist* que queda definida por la popularidad de los artistas que la componen, por el género musical al que pertenecen o por el éxito conseguido durante ese año sin distinción de género. Los oyentes pueden elegir escuchar el disco completo del artista, pero queda reflejado cada vez más que los consumidores prefieren escuchar una variedad de voces de un mismo género o de diversos géneros sin que las canciones estén identificadas por año de aparición y sean de un único artista. Estos elementos de análisis no impiden que haya canciones que resalten problemas sociales, políticos y económicos dentro de la sociedad española que pueden ser útiles para el estudio de la historia reciente de España. Las canciones son un instrumento de aprendizaje para la comprensión oral, pero también reflejan y se impregnan de la realidad sociocultural que las rodea, convirtiéndose muchas de ellas en fuentes críticas de la realidad española contemporánea y mostrando que la cultura dominante también puede ser criticada desde dentro o desde los márgenes, sin que esto suponga un intento de derrocarla. Las subculturas y las escenas contraculturales se han convertido en elementos anexos a la cultura dominante que esta puede ignorar, destruir o asimilar en función de las consecuencias económicas y/o identitarias que estas puedan generar.

## DE QUEL CÔTÉ EST LA MAGIE ? ESTHÉTIQUES DE RÉPARATION DANS L'ANTHROPOCÈNE

ESTELLE VANWAMBEKE  
Université Sorbonne Paris Nord  
Laboratoire Pléiade

### Introduction

Macondo, village mythique du réalisme magique colombien, est né de l'ambition de ses fondateurs partis « en quête d'appareils magiques et de grandes inventions provenant de l'autre bout du monde ». De toutes les directions possibles, seule la « route nord » semble porter la « possibilité de contact avec la civilisation », et la promesse d'un avenir où les « plantes poussent vite par la magie de liquides et où les belles choses ne coûtent rien »<sup>1</sup>. Métaphore opportune s'il en est, la route nord qui introduit *Cent ans de solitude* rappelle la recherche de progrès et de développement qui a guidé le projet politique et économique des nations latino-américaines depuis leur constitution. Tel un « talisman », l'idée de développement attire et séduit les gouvernements et les individus depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, au point de les bloquer dans des « automatismes discursifs », avertit la sociologue et militante bolivienne Silvia Rivera Cusicanqui. Développement, progrès et modernité font l'effet de « mots magiques », « parce qu'ils possèdent le don de taire nos inquiétudes et ignorer nos questions »<sup>2</sup>. En effet, les cinq siècles qui se sont écoulés en quête de civilisation et de progrès techniques n'ont pas amené à plus de paix et de justice entre les individus et les peuples. On constate par ailleurs une accélération et une généralisation de la crise socio-écologique depuis les années 1950, qui marquent l'entrée dans l'Anthropocène. En Colombie plus particulièrement, la modernisation a été corrélée à l'intensification du phénomène paramilitaire et du conflit armé aujourd'hui métastasé. Ces constats obligent dès lors à revoir nos modes de vie, nos systèmes de croyances et les récits qui les soutiennent, à retrouver un pouvoir d'agir sur les mots et ce qu'ils taisent. Dans cette optique, depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, des théoricien·nes critiques d'Amérique

---

<sup>1</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Barcelona, Ed. Penguin Random House, 2014, p. 17-19.

<sup>2</sup> Silvia RIVERA CUSIQANQUI, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2018, p. 20.

latine s'appliquent à révéler la face occultée du mythe de modernité, à savoir la colonialité. Ainsi, les deux premières parties de cet article s'attachent à redéfinir les termes de la crise d'habitabilité depuis les épistémologies du Sud latino-américaines et la Colombie, au-delà des « mots magiques » et de leur puissance de subjugation. La suite propose de réfléchir, dans une troisième partie, à ce que produit esthétiquement et socialement ce geste de réappropriation des récits et des vies dépossédés par l'imaginaire moderne-colonial, en développant en particulier comment les artistes et intellectuels critiques du Sud œuvrent à restaurer l'habitabilité sur Terre et à faire advenir d'autres manières d'être au monde.

### 1. Déceler la « sorcellerie capitaliste »<sup>3</sup> derrière les crises d'habitabilité

« La sorcellerie capitaliste » telle qu'analysée par la philosophe belge Isabelle Stengers et l'essayiste français Philippe Pignarre n'a rien de métaphorique. Les auteurs décryptent très sérieusement la force de subjugation que possède le système capitaliste moderne, par sa capacité à façonner nos mondes sémiotique, corporel et affectif, à organiser nos modes d'existence, et à capturer les forces qui s'y opposent. Le capitalisme est sorcier par son efficacité et sa performativité. Il s'agit moins d'un modèle économique monolithique et « diabolique » par essence que d'une dynamique organisée par un « système de flux réorganiseurs mobiles ». Il ne pourrait exister sans un ensemble de procédés d'occultation qui placent les individus face à des « alternatives infernales », c'est-à-dire des situations qui ne nous laissent d'autres choix que la résignation ou la dénonciation, qui sont capables de « capturer notre envie de penser, de poser des questions, de tout compliquer », comme si elles nous envoûtaient<sup>4</sup>. Pas d'émancipation politique sans dépendance économique, pas de progrès technique sans asservissement aux capitaux étrangers, pas d'existence sur le marché de libre-échange sans concurrence prédatrice, pas non plus d'appartenance au monde sans perdre ses spécificités culturelles et linguistiques... Pas de modernité sans colonialité donc. Voilà ce qu'indique la jonction des termes *modernité-colonialité* telle qu'analysée par les théoricien·nes décoloniaux d'Amérique latine dans les champs du savoir, du pouvoir et de l'existence même des êtres<sup>5</sup>. La modernité-colonialité est

---

<sup>3</sup> Philippe PIGNARRE et Isabelle STENGERS, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005, 2007.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38 à 48 et p. 206.

<sup>5</sup> Maria Grace SALAMANCA GONZÁLEZ, *Esthétiques du care pour l'anthropocène*, Lyon, École urbaine de Lyon, Cité anthropocène, Éditions Deux-cent-cinq, 2023, p. 63-64.

exercée par effet d'usurpation, de contrôle et de détournement des idées, des territoires et des vies des individus dans l'appareillage capitaliste et patriarcal moderne.

Les théories écoféministes et décoloniales sont fondamentales pour comprendre de manière critique l'ordre économique global. Elles démontrent combien les binarismes de la pensée moderne-coloniale sont réels, et non pas imaginaires. Ces derniers résultent d'un raisonnement par abstraction propre à la logique scientifique moderne, qui s'est déployée autour d'une séparation entre Nature et Culture puis Individu et Société, « deux cadres de pensées à travers lesquels ont été pensés le vrai et le faux »<sup>6</sup>, souligne l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiro de Castro. Le dualisme ontologique moderne a tracé une « ligne abyssale »<sup>7</sup> entre un Nord prétendument civilisé, où les connaissances et les inventions sont guidées par les « bienfaits de la science »<sup>8</sup>, et un Sud prétendument barbare et archaïque et ancré dans des traditions magiques. À travers l'analyse du fonctionnement institutionnel et discursif du modèle politique et économique capitaliste global, les théories critiques féministes et du Sud dévoilent les rapports de prédation, de disqualification et de subordination qu'y subissent de manière connexe les femmes, les personnes racisées et la « nature », même après le colonialisme. À l'intersection de la philosophie de l'environnement et de l'éthique du *care*<sup>9</sup>, Catherine Larrère relève que :

Si l'économie peut se prétendre productive, dégager un surplus, ce n'est pas seulement par des mécanismes d'appropriation du surtravail internes à la sphère économique, c'est aussi parce que n'est pas prise en considération la double dépendance de la sphère économique par rapport aux prélèvements sur la nature (et à toute une contribution des processus naturels à la perpétuation des activités productives) et sur la famille (la force de travail ne peut fonctionner

---

<sup>6</sup> Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, Oinara BONILLA, *Métaphysiques cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 79.

<sup>7</sup> Boaventura de SOUSA SANTOS, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, ed. Trilce, 2010.

<sup>8</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 29.

<sup>9</sup> L'éthique du *care* se fonde sur la reconnaissance de l'interdépendance des êtres dans la vie et dans la vulnérabilité. L'emploi de l'anglicisme traduit le sens polysémique du soin : à la fois intérêt (préoccupation, souci) et attention portée aux individus plus vulnérables. Cette attention s'accompagne d'un geste qui s'inscrit dans un processus actif. Le soin est donc à la fois une disposition et une pratique de mise en relation entre celles et ceux qui donnent le soin et qui le reçoivent. Dans cette perspective, les politologues Berenice Fisher et Joan Tronto suggèrent « que le care soit considéré comme une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes, et notre environnement, tous les éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie ». Joan TRONTO, *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, (traduit de l'anglais par Hervé Maury), ed. La Découverte, Paris, 2009, p. 143, in Estelle VANWAMBEKE, *Récits du "monde d'après" : faire entrer le soin dans les rapports économiques et politiques. Une approche relationnelle par l'artisanat*, OXFAM, 2020, [[https://oxfammagasinsdumonde.be/content/uploads/2021/05/Etude-Recits-du-monde-dapres-Un-approche-relationnelle-par-lartisanat\\_MASTER.pdf](https://oxfammagasinsdumonde.be/content/uploads/2021/05/Etude-Recits-du-monde-dapres-Un-approche-relationnelle-par-lartisanat_MASTER.pdf)].

dans la production que parce qu'elle est entretenue et reproduite par un travail domestique non payé et non comptabilisé)<sup>10</sup>.

Ainsi, si les belles inventions amenées par Melquiades à Macondo ne coûtent rien, c'est probablement qu'elles ne comptent pas dans leur calcul le prix des matières premières prélevée à la terre, ni la force de travail des personnes exploitées et sous-rémunérées. Et si les plantes poussent vite au Nord, c'est moins par magie que par l'effet bien réel des engrais et des semences génétiquement modifiées, négociés par traités de libre-échange avec les États-Unis contre l'éradication de centaines d'espèces de graines autochtones et créoles, tel que le dénonce la plasticienne colombienne María Buenaventura dans son œuvre « Nuevo, homogéneo, estable, distinguible » (2012-2017)<sup>11</sup>. La semence magique venue du Nord incarne la promesse d'une production « stable, homogène et distincte » d'aliments capables d'entrer en concurrence sur le marché de libre-échange. L'unité stable et distincte de cette graine globalisée contraste avec la diversité des graines autochtones de maïs et de haricots exposées.

## 2. Renommer la crise depuis les épistémologies du Sud

La crise écologique contemporaine éclaire de façon dramatique cette coupure ontologique que l'Anthropocène tente de traduire, efficacement mais partiellement. En effet, introduit à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle par le chimiste néerlandais Paul Crutzen et le biologiste états-unien Eugene Stoermer, ce concept replace la question de la nature au cœur des débats scientifiques contemporains, sans toutefois sortir du grand récit anthropocentrique qu'il critique, ni démontrer l'articulation des oppressions exercées simultanément sur la nature et les corps des populations historiquement dominées<sup>12</sup>. Dès lors, beaucoup d'intellectuel·les déplorent que cette notion ne rende pas suffisamment compte de la dimension coloniale, capitaliste et patriarcale du projet de développement moderne. Elle fournit néanmoins une occasion pour redéfinir le « nouveau régime climatique » qui est à l'œuvre ainsi que les conflits qu'il engendre<sup>13</sup> depuis d'autres perspectives, notamment féministes et décoloniales.

---

<sup>10</sup> Catherine LARRÈRE, *La nature a-t-elle un genre ? Variétés d'écoféminisme*, Cahiers du Genre, n° 59 (2), 2015, p. 103-125, [<https://doi.org/10.3917/cdge.059.0103>].

<sup>11</sup> María BUENAVENTURA, *Nuevo, homogéneo, estable, distinguible*, 2012-2017, [<https://mariabuenaventura.com/portfolio/homogeneo-estable-distinguible/>].

<sup>12</sup> Christophe BONNEUIL et Jean-Baptiste FRESSOZ, *L'événement anthropocène : La Terre, l'histoire et nous* (nouvelle éd. révisée et augmentée), Paris, Éditions Points, 2016.

<sup>13</sup> Bruno LATOUR, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

L'exercice implique donc de multiplier les options pour nommer la crise socio-écologique, de manière située et en tenant compte de la blessure historique des peuples et des territoires anciennement et actuellement colonisés, de leurs luttes et de leurs résistances. Or, les théories critiques latino-américaines permettent de remarquer que l'entrée dans l'ère de l'Anthropocène est concomitante de « l'invention d'un tiers-monde »<sup>14</sup> inaugurant l'entrée des nations dans l'ère du développement en 1949. Au sortir de la seconde guerre mondiale, la politique extérieure occidentale visait à relancer son économie en créant les conditions permettant de reproduire dans le monde entier les traits caractéristiques d'une société avancée, à savoir « [...] *altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de la educación y los valores culturales modernos* »<sup>15</sup>. Pourtant, sept décennies de politique de développement n'ont pas contribué à plus de justice sociale, économique et environnementale. Au contraire, les inégalités entre les populations les plus riches et les plus pauvres n'ont de cesse d'augmenter dans le monde, et l'Amérique latine reste une des régions les plus inégalitaires au monde.

En Colombie, l'Anthropocène se traduit aussi par des violences armées, dont les dynamiques sont étroitement liées à des enjeux structurels tels que la réforme agraire, irrésolue depuis l'Indépendance du pays en 1810. Les exploitations intensives légales et illégales (de palmiers à huile et de coca notamment) servent les intérêts d'une poignée de propriétaires terriens, industriels nationaux et internationaux, narcotrafiquants. L'intensification simultanée, dans les années 1980, du phénomène paramilitaire et de la modernisation technologique destinée à la monoculture constitue un fait particulièrement significatif : elle révèle leur imbrication dans les dynamiques d'accaparement, de démembrement et de contrôle des ressources naturelles et des corps au service d'intérêts capitalistes mortifères<sup>16</sup>. Elle révèle la colonisation intérieure menée par l'État colombien et les entreprises transnationales dans les territoires, et réveille le mythe dualiste fondateur des nations latino-américaines, où la civilisation serait le rempart à la barbarie<sup>17</sup>, mais devrait se payer au prix de la cruauté et de l'exploitation humaine. Les alternatives infernales de la modernité sont donc autant de stratégies de naturalisation de la

---

<sup>14</sup> Arturo ESCOBAR, *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana, 2007, p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Michael TAUSSIG, *Palma Africana*, (traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry), Montreuil, B42, 2021.

<sup>17</sup> En référence à l'essai *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), de l'écrivain et homme politique argentin Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), érigeant le mode de vie urbain et rationnel européen comme modèle de la civilisation, en l'opposant aux modes de vie paysan et indigène qu'il associe à la barbarie.

violence et de la souffrance au service d'un capitalisme prédateur que José Eustasio Rivera mettait en scène il y a cent ans, dans son roman *La Vorágine* (1924) qui représente aujourd'hui une archive de l'Anthropocène (ou plutôt Plantationocène<sup>18</sup>) en Colombie. Dans son roman, il décrit les conditions de violence et d'exploitation auxquelles sont soumis les ouvriers (pour la plupart indigènes) et la forêt amazonienne colombienne par les compagnies caoutchoutières du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, il est nécessaire de penser les multiples crises d'habitabilité contemporaines dans leur interdépendance historique avec le système colonial, capitaliste et patriarcal qui soutient l'imaginaire de modernité et les politiques de développement qui l'accompagnent. Dans le sillage tracé par les théoriciennes féministes du *care* et les voix critiques d'Amérique latine, la philosophe mexicaine María Grace Salamanca propose de multiplier les options basées sur la reconnaissance de notre vulnérabilité et sensibilité humaine, en prêtant attention aux voix de celles et ceux qui s'expriment depuis des décennies, voire des siècles, depuis une autre rationalité, pour exprimer le même danger qui menace la vie sur terre :

Une définition de la notion d'anthropocène qui peut être à mi-chemin entre les voix basses et les études académiques sur l'Anthropocène est que l'Anthropocène est la période où la vie sur terre est menacée pour la planète dans son ensemble, à cause des croyances, représentations, et décisions humaines prises sous le règne de la rationalité instrumentale de la modernité, dans son ambition de domination du monde, particulièrement du monde dit « naturel ». [...] Le concept d'« Anthropocène » finit par nous convenir, si en parlant des crises d'habitabilité, on parvient à considérer le système-monde dans son ensemble, c'est-à-dire à lier le capitalisme, la colonialité, le patriarcat et la modernité, en lui opposant la visée morale *del buen vivir*, ou *por la vida*, qui conduit à poser la vie dans sa pluralité comme l'objectif à atteindre<sup>19</sup>.

Dans sa redéfinition de l'Anthropocène, Salamanca oriente le débat vers la condition sensible qu'ont en partage les humains avec les autres espèces. Ce faisant, elle redistribue l'esthétique à tous les peuples reliés fragilement au vivant et la renoue avec l'éthique. Ainsi, l'esthétique n'est plus une exclusivité des modernes, mais une condition d'habitabilité sur Terre à partir de laquelle défendre la vie en ces temps de crises imbriquées.

---

<sup>18</sup> Néologisme qui situe le début de l'ère géologique actuelle au XV<sup>e</sup> siècle, avec l'entrée dans une économie mondiale de plantation introduit par le système colonial esclavagiste européen, qui intègre le commerce d'humains et de génomes dans un système d'investissements à longue distance. Voir : Donna J. HARAWAY, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, Environmental Humanities*, 6-1, 2015, p. 159-165.

<sup>19</sup> M. G. SALAMANCA, *op. cit.*, p. 39 et p. 81

### 3. Réparer la blessure coloniale : élargir la réalité, restaurer la diversité

Resituer la magie du côté des modernes est un geste nécessaire pour renverser la perspective et compliquer les dualismes infernaux, dans un effort de réparation de la blessure coloniale. Toutefois, la question de la magie n'est pas uniquement rhétorique, elle mérite toute l'attention scientifique. Dans ce sens, l'historien des religions italien Ernesto De Martino nous enseigne qu'étudier le problème des pouvoirs magiques exige en premier lieu d'admettre épistémologiquement leur existence. Cela implique d'interroger dans le même temps les instruments et méthodes qui ont servi et servent encore à analyser ces pouvoirs, en commençant par la catégorie même de « réalité » qu'il est nécessaire d'affranchir des prétentions universalistes de la raison moderne-naturaliste. Admettre l'existence de la magie suppose par ailleurs d'accepter qu'il existe, à tout moment, pour l'individu et le collectif, un véritable risque de ne plus faire partie de ce monde, une vulnérabilité ontologique donc. En effet, tandis que les modernes partent du présupposé que le monde est donné, garanti et extérieur à l'individu, dans le monde magique, l'être-au-monde est un équilibre toujours instable et en permanente négociation avec d'autres entités de ce monde. Aussi la magie se déploie-t-elle dans les seuils d'une « polarité dramatique » qui constitue le monde magique<sup>20</sup>, à savoir d'une part la reconnaissance de l'effondrement (ou du risque d'effondrement) de la présence dans le monde, et d'autre part le rétablissement de la présence qui veut être au monde. La magie n'existe pas sans ces deux pôles interdépendants.

Dans le monde magique animiste, c'est le chamane ou médecin traditionnel qui œuvre à maintenir ou restaurer l'équilibre de l'individu et de la communauté dans le monde. Sur base d'une revue exhaustive et critique de documents ethnologiques des différentes régions du monde, De Martino analyse les dispositifs par lesquels le chamane met en crise et rétablit le risque d'effondrement. Il décrit combien ce « compromis paradoxal »<sup>21</sup> est un processus de création qui dépend aussi du collectif. En effet, les documents ethnologiques étudiés montrent combien la participation d'un public au rituel chamanique est nécessaire au processus de réparation. En ce sens, les pouvoirs magiques n'impliquent pas les seuls faits et aptitudes de chamanes tout-puissants, ils sollicitent aussi la capacité d'agir d'autres membres de la communauté et d'autres entités : végétaux, animaux et défunts.

---

<sup>20</sup> Ernesto DE MARTINO, Giordana CHARUTY, *Le monde magique : Prolégomènes à l'étude d'une formation historique* (nouvelle éd.), Paris, Bartillat, 2022, p. 134-135.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 140.

Par conséquent, tandis que le « système de flux réorganiseurs mobiles » capitaliste nourrit le mythe d'une nature garantie à l'infini et d'individus autonomes qu'il détourne de toute « envie de poser des questions », dans le système magique les individus ne sont ni passifs, ni incrédules, mais bien conscients de leur participation dans le maintien de l'être-au-monde de la communauté. Cela marque une nuance majeure entre la sorcellerie capitaliste et les opérations du monde animiste. Le système magique est en cela un monde relationnel où l'individu est conscient de son interdépendance aux autres entités de ce monde pour le maintien de la vie. C'est un système qui veille à préserver la possibilité de vivre sur Terre pour l'ensemble des vivants, sans hiérarchie morale.

Les épistémologues du Sud, artistes, femmes et hommes artisans, militants et médecins traditionnels, agissent tel des chamanes lorsqu'ils répondent à la puissance mortifère de la sorcellerie capitaliste-extractiviste par des processus collectifs de production d'alternatives et de création narrative et plastique. Ensemble, ils et elles participent à un effort d'intérêt général pour restaurer et soutenir la présence au monde des générations actuelles et futures dans l'Anthropocène. Par exemple, contre l'effet d'envoûtement des mots magiques, Rivera Cusiquanqui rappelle l'existence tout aussi efficace de pratiques soutenant le bien-vivre en communauté :

*La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado pueden iluminar el ethos de dichos procesos, que ocurren inaudibles e invisibles – están bajo el radar de la política– pero alcanzan en cambio a la opinión pública planetaria. Producto de prácticas multifacéticas, cual lombrices productoras de humus fertilizante, surgen pensamientos y palabras, todavía indecibles, que procuran hacer frente a los discursos macro revirtiendo la grandilocuencia con la burla, la solemnidad con la fiesta y la política con el trabajo, sumergiéndonos en la magia de la realidad viva para huir de la magia de las palabras<sup>22</sup>.*

De la même manière, Salamanca s'appuie sur les pratiques d'organisation collective zapatistes pour théoriser les « esthétiques du *care* », comme option de vie dans l'Anthropocène. Le mot composé insiste sur l'inséparabilité des dimensions intellectuelle, affective et sensible de l'être, du pouvoir et du savoir, et ouvre une possibilité de réconciliation qui s'appuie sur une éthique du lieu, de la relation, de la collectivité et du détail.

---

<sup>22</sup> S. RIVERA CUSIQUANQUI, (2018), *op. cit.*, p. 17, [<https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1574>].

Dans cet exercice intellectuel et militant, il s'agit moins de remplacer l'épistémologie et l'esthétique des modernes, que de restaurer une « écologie de savoirs »<sup>23</sup> en multipliant les points de vue et les expériences, d'interrompre les automatismes et de tordre la réalité pour révéler une multiplicité d'options éthiques et sensibles basées sur le soin. C'est un geste tout aussi créatif que les performances rituelles proposées depuis 2008 par le collectif colombien *Magdalenas por el Cauca* fondé par les artistes Yorlady Ruiz et Gabriel Posada. L'œuvre « *Llorona* » (2008), par exemple, a tracé un parcours de soixante kilomètres sur les rives du fleuve Magdalena dans la région colombienne de Risaralda, auquel se sont unis des femmes, des hommes et des enfants, habitants des villes riveraines et défenseurs de droits humains, pour se remémorer les proches disparus dans le cadre du conflit armé. Durant neuf heures, les participants ont accompagné la navigation fragile de radeaux déposés sur le fleuve, transportant des visages de femmes (les *Magdalenas*) dessinés puis brodés à la main par les artistes. Cette procession collective était accompagnée des pleurs silencieux d'une « *Llorona* »<sup>24</sup> de cinq mètres de haut juchée sur son radeau. Dans ce rituel participatif, il s'agissait d'écouter le fleuve et les multiples voix des êtres qui le peuplent, dont celles des spectres des personnes assassinées et disparues qui hantent l'histoire officielle de la Colombie.

## Conclusion

Le travail qui consiste, au Nord comme au Sud, à retourner la question de la magie, à dévoiler la fabrique des mots et des systèmes, est bien plus qu'un acte dénonciateur. C'est un exercice de veille contre la monoculture capitaliste et ses tentatives de capture des imaginaires. C'est également un acte de mémoire et de réappropriation de ce qui a été dépossédé, tout autant qu'un geste créateur qui contribue à l'élargissement de la réalité. En effet, derrière la tentative d'homogénéisation des réalités et des relations que recèle la « zone magique » de la globalisation, les intellectuels et les artistes pluralisent les possibilités de narration depuis la « zone critique »<sup>25</sup> des territoires fragilisés par la dépossession où s'organisent au quotidien des réseaux de pratiques solidaires et vernaculaires en défense de la vie. L'article démontre que la magie peut se trouver autant du côté du système capitaliste que des chamanes animistes et des artistes. Elle peut se retrouver partout, à tout moment, car elle n'est ni naturelle, ni déterminée.

---

<sup>23</sup> B. de SOUSA SANTOS, *op. cit.*

<sup>24</sup> *La Llorona*, (littéralement, la pleureuse) est une figure mythique de la culture populaire latino-américaine, qui parcourt les fleuves et rivières du continent en pleurant son fils mort.

<sup>25</sup> B. LATOUR, *op. cit.*

Cependant, les créations qui peuvent encore faire la différence pour survivre dans l'Anthropocène sont celles qui contribueront à restaurer et préserver durablement la vie pour l'ensemble des vivants plutôt qu'à l'affaiblir. Cela passe en partie par réparer les imaginaires et les pratiques collectives à travers des narrations enthousiasmantes, capables de réconcilier ce qui a été arraché par le dualisme ontologique moderne, et de donner leur pleine puissance aux forces de vie.

Société des Langues Néo-Latines  
Les Matins pédagogiques de la SLNL – Publication annuelle  
Volume 8

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines