

DIEGO VADILLO LÓPEZ

Universidad Complutense, Madrid

diego.vadillo@iessapereaude.com

ORCID: 0000-0002-6771-0336

PARALELISMOS Y MOTIVOS LIBERTARIOS
EN LAS TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS DE JAVIER KRAHE Y EVARISTO PÁRAMOS

PARALLELS AND LIBERTARIAN MOTIFS
IN THE ARTISTIC CAREERS OF JAVIER KRAHE AND EVARISTO PÁRAMOS

PALABRAS CLAVE:

Javier Krahe,
Evaristo Páramos,
anarquismo, goliardo,
emancipación.

Javier Krahe y Evaristo Páramos son dos intérpretes que, manejándose en estilos musicales muy disímiles, siguieron trayectorias bastante parejas merced a sus respectivos temperamentos, ácratas y cuestionadores de muchas de las convenciones en que nos manejamos colectivamente. Sus inteligencias emancipadas, incluso de la enseñanza oficial, los llevaron por derroteros azarosos que devinieron en sendas trayectorias cargadas de discos y recitales a través de los que trasladaron un ideario con trasfondo libertario si se tienen en cuenta las letras de ambos. El estilo de Krahe es más irónico; el de Páramos más sarcástico y diametral. Los dos incurrieron frecuentemente en la *parresía*, lo que les supuso muchas veces ser reconvenidos desde los resortes del sistema.

KEYWORDS:

Javier Krahe,
Evaristo Páramos,
anarchism, goliard,
emancipation.

Javier Krahe and Evaristo Páramos are two performers who, while handling very different musical styles, followed fairly similar trajectories thanks to their respective temperaments, anarchists and questioners of many of the conventions by which we operate collectively. Their emancipated intelligence, even from official education, led them along hazardous paths which became trajectories full of records a recital through which they conveyed an ideology with a libertarian background if the lyrics of both are taken into account. Krahe's style is more ironic; Páramos' is more sarcastic and diametrical. Frequently in-

curred parrhesia, which often led to them being reprimanded by the system's springs.

Si hay dos estilos musicales que nada tienen que ver el uno con el otro, esos son, respectivamente, el de Javier Krahe y el de Evaristo Páramos. El uno quedará para la historia como un cantautor al uso; el otro como cantante punk paradigmático, si bien resultando ambos, al cabo de sus respectivas trayectorias, muy singulares por lo esmerados en la confección de las letras de sus particulares cancioneros, las cuales desbordan los marcos habituales si centramos la atención en la honda discursividad que habitúan a comportar.

En sus letras, estos dos intérpretes tienden a ensayar versalmente acerca de muy variados asuntos, quedando de fondo un imaginario ácrata; no en vano, un acercamiento a sus correspondientes biografías y trayectorias nos situarán ante dos acusadas personalidades, ambas emancipadas de las más habituales aquiescencias propias del contemporáneo gregarismo. Ambos emprendieron en su momento, y de manera azarosa, la senda juglaresca revelándose dueños de sus propios itinerarios.

Los paralelismos entre estas dos trayectorias comienzan en la infancia, cuando ambos, principiando por ser hacendosos estudiantes, en la adolescencia comenzaron a hacer defección de un sistema educativo al que no le encontraban sentido. Si bien la familia de Krahe pertenecía a la burguesía madrileña y la de Páramos a una más menesterosa extracción, ambos recibieron en una primera instancia sendas enseñanzas con base confesional: Krahe fue pilarista y Páramos estudió, primero con las monjas y después en Algorta, en un colegio de trinitarios. Krahe reprochaba a sus enseñantes que no le fomentaran nada de lo que verdaderamente le interesaba, el dibujo, verbigracia (Vivas: 18), por lo que “si los primeros cursos del bachillerato logró pasarlos sin suspensos, éstos empezaron a aparecer mediados los estudios” (19). Sería el primero de la clase hasta los once años, momento en que el estudio se le antojó tedioso, prefiriendo “perderse en las páginas de Salgari y de las principales obras de teatro clásico español” (De Haro: 34). Páramos contaba que hasta los catorce años era un “empolloncillo” por creerse “la vaina”: “Me creía que lo que había que hacer en la vida era estudiar para tener una buena profesión y llevar una buena vida” (Álvarez). A los quince, seguía apuntando, “estuve en el instituto en Vitoria y me di cuenta de que podía ser libre como un pajarillo [...] me daban pasta para el bocadillo del mediodía y yo resumía el presu-

puesto y me daba para comprarme una novela de vaqueros” (Álvarez). Lo que queda de manifiesto en estas dos conductas es que, pese a no mostrar agrado hacia la institución académica, en ambos casos quedaba de manifiesto un gusto por la cultura que no era satisfecho en la antedicha institución. Ambos, curiosamente, en algún momento, llegaron a trabajar en la librería expendedoría: Krahe, en su periplo canadiense, en una librería en la que su extrema diligencia le otorgaba amplio tiempo de lectura, motivo por el que lo acabarían echando (Vivas: 31); Páramos le hizo suplencias, en un momento dado, a un kiosquero, momentos que también aprovechaba para leer abundantemente (Corcuera). Pero antes, al observar las respectivas familias la renuencia de ambos a doblegarse a las académicas derivas de la enseñanza reglada, los instaron a comenzar a buscarse la vida, en el caso de Krahe, éste fue enviado con un tío documentalista a trabajar como asistente (De Haro: 55-56); en el caso de Páramos, la instancia fue más expeditiva: contaba el de Aguirre que le dijo su progenitor: “Tienes quince días para buscarte un trabajo; si no, vienes conmigo a la obra aunque sea gratis, pero tú haciendo el zángano no vas a estar más” (Álvarez).

A partir de aquí, pese a comenzar a ganarse la vida azarosamente en distintos oficios, ambos hallaron la vida artística como modo de resarcirse de la asechanza de una existencia gris. Krahe trabajó durante unos años en una agencia de publicidad hasta que a los treinta y cinco comenzó a hacer sus pinitos escénicos, ya que todo hace indicar que estaba aquejado de un cierto esplín (De Haro: 91). Páramos trabajó en talleres mecánicos y en la construcción, fundamentalmente, hasta que, junto con los demás componentes del grupo que conformaron, empezaron a descollar (Corcuera).

Otro aspecto en el que concommitan Krahe y Páramos es en la impericia de ambos en los primeros momentos. Ninguno tenía nociones musicales. A los dos les gustaba lo que más se oía entonces, los Beatles, por ejemplo, hasta que tuvieron sus respectivas revelaciones: Krahe con Brassens (De Haro: 77-80) y Páramos con los Sex Pistols (Páramos: 19-20). Tales serían los faros de ambos. Los principales referentes de Krahe son francófonos (Brassens y Leonard Cohen) y los de Páramos anglosajones (Sex Pistols y Ramones). A Krahe le empezó a enseñar a tocar la guitarra Alberto Pérez, un amigo de Sigüenza (donde vacacionaba su familia), también Chicho Sánchez Ferlosio (De Haro: 88); los miembros de La Polla Records empezaron a aprender a tocar los instrumentos desde cero (a fuerza de ensayar), acuciados por el hastío vital a que los abocaba la anodina vida que los circundaba en la llanada alavesa. Páramos reconocía que hicieron el grupo “para salir de la mierda” (Álvarez).

Si bien ambos artistas coinciden en concretas premisas vitales, será la impetuosidad la que los demarque, debido a que Krahe se manejó con unas maneras sutiles; jamás se permitió un “me cago en Dios” (Vivas: 34), persiguiendo una cierta “estética de la suavidad” (41). Por su parte, Páramos siempre tendió a hacer del exabrupto una marca idiosincrásica, cierto es que el punk, con su torrente de provocación, incitaba a tales fórmulas expresivas. Carlos Granés, en aras de hacer lo más gráfica posible la distancia que separaría a Tristan Tzara de Marcel Duchamp aludía a Diógenes de Sínope y a Pirrón de Elis: “Diógenes y Tzara necesitaban indignar e incoordinar con conductas que entrañaban un claro desacato a las expectativas sociales. Pirrón y Duchamp, no. Ellos renunciaban a toda creencia y convención para alcanzar la ataraxia y la tranquilidad” (Granés, 2011, 46). También James Joll situaba a Bakunin en el flanco más expeditivo (Joll: 75) y a Kropotkin en el más atemperado (141) del orbe anarquista. Estirando la madeja, a los ácratas Krahe y Páramos también los podríamos ubicar: al primero en el sector pirroniano y al segundo en el diogénico.

Krahe se manejó más en la ironía y Páramos en el sarcasmo. Alfredo Bryce Echenique teorizaría al respecto de las diferencias entre la ironía y el sarcasmo, las dos principales manifestaciones del humor. Lo sarcástico (cruel) lo atisba en Quevedo; lo sonriente, tierno e irónico, en Cervantes (Bryce: 379). Krahe y Páramos se manejan en ambos aspectos del humor, si bien la balanza se decanta en el primero hacia la ironía y en el segundo hacia el sarcasmo. En el sarcasmo ve Bryce Echenique burla y escarnio; en la ironía una “burla fina y disimulada”: “Las palabras irónicas —a diferencia de las del humor quevedesco— se lanzan más como plumillas de bádminton que como saetas o dardos envenenados, y luego penetran en el corazón de los hombres pero sin inferirles un daño muy profundo” (Bryce: 383).

Y ambos intérpretes, habiendo hallado en la canción su vía de disidencia con respecto a las convenciones a que parecían abocados, se aferraron al oficio juglaresco, porque el letrista-cantor que se dedica a interpretar sus tonadas (las cuales versan sobre muy diversos asuntos) ante diferentes públicos desplazándose topográficamente, resulta el equivalente a aquellos entretenedores medievales. Tomados en cuenta ciertos rasgos actitudinales de ambos cantantes, cabría emparentarlos más en concreto con los goliardos, tanto por su desenfado como por sus problemas con la autoridad, que nunca ha visto con buenos ojos a tan libérrimos y singulares personajes. En el siglo XIII se incrementó la persecución a este perfil bohemio y desenfadado: “el concilio de Tréveris (1227) ordenó a los curas párrocos que vigilasen a los *vagos scholares aut goliardos* (estudian-

tes vagabundos y goliardos) para que no interrumpiesen la misa con sus cánticos, que al parecer no era infrecuente (Pascual: 459). Pedro Pascual apuntaba el hecho de que al poder establecido nunca gustó la crítica como motivo fundamental para que se tratase de acelerar la desaparición de los goliardos: “En cuanto alguien denuncia una corrupción o irregularidad, el poder lo aplasta. La realidad era que su poesía de parodia y denuncia, no gustaba al poder” (Pascual: 460). Como en algunos momentos Krahe y Páramos, estos traviesos amenizadores “fueron víctimas de la libertad de expresión de la Baja Edad Media. Representaron el papel de la contracultura [...] en los días de mayor esplendor cultural del medievo” (460). También Krahe y Páramos tendrían encontronazos con las autoridades correspondientes a cuenta de ciertas manifestaciones artísticas: en el desaparecido diario *El Alcázar* se denunció el apócrifo “me cago en Dios” enunciado en una letra de Krahe, cuando dicho ofensivo exabrupto en realidad era en realidad un “me cago en diez” (Vivas: 34). Más tarde sería censurado en Televisión Española por cantar sobre el escenario del Teatro Salamanca la canción “Cuervo ingenuo”, que denunciaba la entrada de España en la OTAN, afeándole al entonces presidente Felipe González que traicionase lo anteriormente afirmado programáticamente. Además de no emitir la televisión pública la actuación de Krahe, muchos ayuntamientos del PSOE anularon las actuaciones que tenían contratadas con el cantautor (Leyra: 71-73). También hubo de acudir (corrido el tiempo) ante un juez por ser denunciado por presunta blasfemia, más en concreto por ofensa y menoscabo de los sentimientos religiosos (De Haro: 243-244). Evaristo Páramos, por su parte, fue multitud de veces parado y escrutado por la policía, sobre todo en controles de carretera, llegando a ser requerido al final de un concierto por la Guardia Civil para notificarle una denuncia por haber interpretado una canción en la que entonaba invectivas antipoliciales (Bocanegra).

Los antecedentes hasta aquí referidos nos sitúan ante dos libérrimas personalidades, que, si bien renegaron en su momento de la educación oficial, oficiosamente cultivaron el conocimiento de manera autónoma, siendo susceptibles de ser catalogados como poseedores de sendas inteligencias emancipadas, empleando conceptualizaciones a su vez manejadas por Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. Rancière teoriza en dicho libro acerca del método que reivindicó el pedagogo francés Joseph Jacotot, quien en su momento rehuyó del paternalismo educativo, esto es, de la enseñanza basada en la potenciación de la accesibilidad a todos en aras de reducir las desigualdades. Rancière observaba que, así las cosas, sería ofensivo instruir a alguien por constituir tal acto la demostración de que

el instruido no puede hacerlo él mismo (Rancière: 26), por no dejar que su inteligencia desarrolle sus propias potencialidades (32). El método de Jacotot se sustentaba fundamentalmente en “la inteligencia y la voluntad”, facultades, que a su entender, entrarían “en juego en el acto de aprender” (35). Sin duda, todo indica que Krahe y Páramos implementaron una clara voluntad de desarrollar una carrera artística, a tenor de la longevidad de ambas trayectorias. “Quien busca siempre encuentra”, apunta Rancière. “No encuentra lo que busca, mucho menos lo que se debe encontrar. Pero encuentra algo nuevo que relacionar con la cosa que él ya conoce” (65). Ambos artistas otearon en determinados referentes y, tomando tales puntos de referencia, trataron de hacer algo similar, logrando, al fin, desarrollar dos singulares personalidades. Lejos del academicismo, se erigieron en sus propios maestros. Continuaba Rancière con sus disquisiciones al respecto del método Jacotot indicando: “La inteligencia es atención y búsqueda antes de ser combinación de ideas. La voluntad es el poder de moverse, de actuar según el movimiento propio” (94), un apunte que también es aplicable a nuestros artistas, pues ambos llevaron a gala ese “háztelo tú mismo”, tan punk, basándose las acciones de los dos mucho en la atención y búsqueda antes de lanzarse a la acción, en consonancia con estas palabras de Rancière: “La virtud de nuestra inteligencia no es tanto la de saber, sino la de hacer” (111), y al hacer de esta manera, las inteligencias emancipadas se resarcirían de las más convencionales dinámicas. Jacotot afirmará que todo requeriría de una refundación del paradigma mediante el que se enseña e instruye: “Si cada familia hiciera lo que digo, la nación muy pronto estaría emancipada, no por la emancipación que los sabios *dan*, por medio de explicaciones *al alcance* de las inteligencias del pueblo, sino por la emancipación que se toma aun en contra de los sabios, cuando uno se instruye a sí mismo” (Rancière: 161). Krahe y Páramos estarían de acuerdo con la siguiente afirmación: “jamás ningún partido ni ningún gobierno, ejército, escuela o institución emancipará a una sola persona” (165), y, dada la trayectoria intelectual de uno y otro, asimismo podrían estar de acuerdo con que “la instrucción es como la libertad: no se da, se toma” (172). Ambos han pagado algún que otro precio por preservarse autónomos.

La consciencia de sus respectivos periplos los puso en uno u otro momento ambos de manifiesto precisamente por la vía cancioneril. Krahe, en “Vaya por delante”, lleva a cabo una triple declaración de principios: laboral, sentimental y política. En lo que respecta a lo laboral apunta lo siguiente: “Para que no se diga / que soy como la hormiga / me abrazo a la guitarra / igual que la cigarra. / Casi no distingo / lunes de domingo /

desde que dejé de trabajar / para cantar”. Queda, así, expresada la vía profesional seguida por el cantautor. Más avanzada su carrera, Páramos hacía balance de lo que había sido su periplo junto al resto de componentes de La Polla Records, y al hacerlo, patentizaba que habían llevado a cabo la acción de cotejar lo que ellos hacían con lo que asimismo hacían o habían hecho otros grupos antes incursionados en el orbe artístico, y dado que dicha canción (“A tu lado”) pertenece al último disco de la banda (*El último [el] de la polla*) tenía elementos para dictaminar qué cotas habían alcanzado e indicar sus pareceres al respecto. Señala en el primer verso que no inventaron el punk; asimismo, más adelante, sigue observando cómo no llegaron al nivel de referentes como los Sex Pistols, The Clash, Damned o Johnny Thunders, cosa que a tales alturas les daba igual. Se colige de lo referido en la canción, que, dadas las circunstancias, se sentían satisfechos con su trayectoria, en la que, si bien no habían llegado a alcanzar las cotas de ciertos grandes del rock, modestamente, se sentían satisfechos con la propia, debido a que cada uno, con sus circunstancias, hace lo que puede. Así termina la canción: “No inventamos lo del Punk / ni fuimos a Gran Bretaña, / ¿sabéis cómo nos jodió? / Pero ya no nos da rabia. / La vida nos hizo así. No vengáis de tocahuevos / andaremos por aquí / y al final nos largaremos / sin más”.

Atendiendo al cancionero de ambos autores se puede extraer un trasfondo libertario de la mayoría de las canciones. Pese a que Evaristo Páramos nunca se definió ideológicamente, sus públicas declaraciones concuerdan con el ideario anarquista en muchos puntos. El disco de La Polla Records *No somos nada* es una auténtica declaración de principios que emparenta con esa acracia difícil de adscribir, semejante a la de Krahe, a quienes son muchos los que lo sitúan en el anarquismo, fenómeno éste, a decir de Tomás Ibáñez, “poliformo”, matiz que lo haría “coherente con sus propios principios” (Ibáñez: 14). El propio Ibáñez señalaba el proceso de radicalización de los principios de la Ilustración que se da en el movimiento anarquista, y ponía el ejemplo de Bakunin cuando aquel abogaba por la ampliación del concepto de libertad subsumiéndolo en el de igualdad, por considerar que “lejos de que la libertad de una persona marque los límites de la libertad de los demás, lo que hace es incrementarla” (28). Ibáñez teorizaba acerca del papel del anarquismo en los tiempos actuales, tan diferentes a los contextos en que emergiera dicho fenómeno, mas apuntaba que había que seguir abogando por liberar esa naturaleza humana subyacente a la opresión y a la alienación que la constriñen (39), porque “el anarquismo nace precisamente en el seno de las prácticas de

lucha contra la dominación” (57), se trataría, por tanto, a decir de Ibáñez “de indagar las razones de la sumisión y procurar neutralizarlas” (66). Tal cosa parece ser que es la que hicieron personalidades tan irredentas como las que nos ocupan aquí, no creyéndose los portadores de las mismas, ya a temprana edad, de manera taxativa, aquello que desde la institución escolar e incluso familiar se les presentaba como *lo obligado*. Desde la pedagogía anarquista Paulo Freire incitaba a la construcción de la propia conciencia, por no consistir, a su entender, la libertad en una cosa dada (Méndez & Morán-Beltrán: 137). Recelaba el pedagogo de la enseñanza que “anula el poder creador de los educandos o los minimiza estimulando así su ingenuidad y no su criticidad” (137) por quedar de ese modo el alumno domesticado “en una práctica de la dominación, cuya finalidad es inculcar al pueblo en el sentido de su acomodación al mundo de la opresión” (138). Ante tales consideraciones, queda claro que hay inteligencias, como las de nuestros cantantes, que poseyendo un gusto por la adquisición de conocimientos a través de la aprehensión de retazos de cultura, no quieren transigir con lo que consideran un engranaje que no alcanza a satisfacer sus incipientes inquietudes, llegando incluso a constreñirlas. Todo hace indicar que de ahí partieron dos mentalidades libertarias que se fueron conformando paulatinamente sobre la marcha.

Evaristo Páramos le apuntaba al periodista Daniel Álvarez que los poderes económico, militar y el de control mental son “una jugada para tenernos como ovejas” y añadía que “soberanamente, tú puedes llegar a acuerdos con personas para hacer cosas concretas” (Álvarez), un presupuesto muy anarquista el anterior. De Haro apuntaba que muchos son los que tildan a Krahe de anarquista, y muchas las lecturas libertarias que nutren la biblioteca personal de éste, mas concluía que, posiblemente, “lo que mejor lo define políticamente sea el estar en contra de la supuesta obligación a definirse” (238).

Si hablamos de la ley y del derecho, tales cuestiones han sido objeto de atención por Krahe y Páramos. El primero deja anotados una serie de principios al respecto en “Señor juez”; el segundo en “La justicia”. Ambas canciones están en sintonía con el ideario anarquista, corriente que, lejos de abogar por la anomia apostaría por “la creencia en una moralidad especialmente rigurosa” (Rivaya: 83). Más apuesta el anarquismo por un derecho de cariz consuetudinario que por el de mayor vigencia: “positivo legalista y estatista” (89). Para el anarquismo, la ley es un medio para justificar la dominación estatal, porque fundamentalmente supone la protección de los privilegios de los grandes detentadores, yendo, así, contra la igualdad.

Para Kropotkin “la ley era la cadena con la que el pasado ataba el futuro” (91), de hecho el teórico ruso “valoraba en alta medida el derecho consuetudinario, el Derecho del pueblo, tanto como despreciaba el legislado, el del Estado” (93). Escribe en una estrofa de la antedicha canción “Señor juez”, Krahe, lo siguiente:

Radiante de salud, en la flor de la edad,
me va muy bien en todo con la salvedad
de un hastío tan persistente
que vivir para mí es de una insipidez,
que me estomaga y me conduce, señor Juez,
a salirme por la tangente.
Lo que me finiquita, el quid de la cuestión,
no es ni más ni menos que la célebre opresión,
entendida en sentido lato.
Ya me comprende usted, qué le voy a explicar,
si aquí en este redil juzgar es sojuzgar
y de eso sabrá usted un rato.

El cantautor viene a decirle al “tú” poético (el señor juez) que la opresión le produce un profundo hastío. A lo largo de la canción van siendo aducidas por el “yo” poético una serie de circunstancias que lo llevan a concluir lo siguiente:

Y si no soy quien soy, es una ingenuidad
creer que si me ahorco tengo libertad,
más que para escoger la sogá.
¡Mi asesino es usted!, ¿por qué no lo iba a ser?,
representa la ley, simboliza el poder,
el poder y quién se lo arroga...

Claramente, el mensaje lanzado en la canción es de fisonomía libertaria, no en vano el protagonista que dirige la misiva al juez siente la opresión de esa ley que “simboliza el poder”. Por su parte, Evaristo Páramos en “La justicia”, de una manera más escueta, lanza una serie de interrogantes que también transitan senderos de aliento libertario: “¿Por qué vuestra ley necesita estar escrita? / ¿Por qué obligáis a no discutirla?”. Parece abogar Páramos por un derecho más consuetudinario, cosa que se refuerza en los siguientes versos: “¿Por qué vuestra justicia necesita de la ley? / ¿Por qué

no sois capaces de convencer?”. Y también redundante en la opresión que comportaría el vigente sistema legal: “¿Por qué vuestro orden necesita de la fuerza? / ¿Por qué golpeáis y destrozáis cuerpos y mentes?”.

Asimismo, manifiestan cancionerilmente ambos artistas su rechazo hacia el machismo. En el orbe clásico anarquista, sería Bakunin el teórico más crítico con respecto a la opresión de la mujer y abogaría por la incorporación de esta al trabajo asalariado en términos similares a los hombres como medio de emancipación (Méijome: 87); además, rechazaba el matrimonio como institución opresiva, por reproducir “la ideología del estado capitalista, defensor de la propiedad privada y basado en una organización jerárquica” (87). Krahe, en “¿Dónde se habrá metido esta mujer?”, pone en tela de juicio todos los roles que el sistema patriarcal-capitalista había atribuido a la mujer en el seno de la familia convencional: cocinera (“Yo que cenó lo más tarde a las diez”), lavandera (“¿Qué hace aquí este montón de ropa sucia?”), confidente atenuadora de las pasiones del varón (“Yo le iba a contar lo de García / y de cómo le he parado los pies”; “Me cabrea, hoy tenía ganas de... / pues después de la bronca...”). La imagen de la mujer que abandona el hogar es símbolo de femenil emancipación.

Páramos tiene una canción muy similar (“La chica ye-yé”) en la que pone en evidencia muchas de las lacras padecidas por la mujer española de ciertas generaciones; también en “Susanita tiene un marrón” denuncia determinadas conductas execrables de cariz machista que se siguen produciendo en muchos hogares en la actualidad. Ponen ambos autores en tela de juicio determinadas convenciones socio-familiares que han devenido en funestos episodios de manera recurrente.

La ecología también ha sido tratada con cierto sesgo libertario por Krahe y Páramos. Dos ejemplos paradigmáticos son las canciones “Un rayo de sol” y “Nos ocupamos del mar”, las cuales portan hondo lirismo aparejado al mensaje de fondo. En las dos canciones se juega con el anticlímax, por ejemplo en “Un rayo de sol” se apunta que “Un rayo de sol...”, algo *a priori* tan hermoso, “...pasa a duras penas/ por entre al aire contaminado”. Y dicha canción acaba, irónicamente, con un guiño publicitario en el que se alude a un banco como solución a todas las problemáticas de índole ecológica aludidas, no en vano, como escribiera Murray Bookchin: “Vivimos en un mundo competitivo en el que la rivalidad es una ley de la vida económica, la ganancia un deseo tanto personal como social, el límite y la contención algo arcaico” (Bookchin: 87). Krahe, en la versión de su canción interpretada “alalimón” con Alberto Pérez, también incluye, entreverados, pasajes publicitarios que dicen querer tratar de tener el mismo

efecto que la publicidad propiamente dicha. Parecen ambos autores estar en la línea del aludido libertario Bookchin, quien añadía: “Los aspectos morales no tienen cabida en esta relación competitiva. Se llega al extremo de que el sistema de mercado convierte a la sociedad en un gran centro de compras” (88), lo que haría difícil revertir la deriva instituida, tan perniciosa para el ecosistema a decir del propio Bookchin.

La censura y la manipulación mediática son otro caballo de batalla de los dos letristas que, de uno u otro modo, han sido vetados, cuando no difamados, en múltiples tribunas (ya apuntamos el caso de Krahe con “Cuervo ingenuo” o la llamada al orden a Páramos por los guardiaciviles en el festival). Dos canciones que abordan la cuestión (si bien no las únicas) son “Me internarán”, de Krahe, y “Mentiras post”, de Páramos con La Polla Records. Los dos cantores incurrirán en uno u otro momento en la *parresia*, esto es, tendrán la “valentía de decir una verdad incómoda que va contra el consenso” (García: 38), práctica por la que muy habitualmente el parresista ha de pagar algún precio, toda vez que habiendo poderes estatuidos estos velarán por salvaguardar el discurso oficial sobre el que sostienen su preeminencia, por ello Malatesta afirmaba que si se quería acabar con la opresión había de asegurarse que nadie poseyera el poder (87), de lo contrario el díscolo correrá el peligro de ser reconvenido de manera más o menos contundente. García Azconobieta indicaba cómo Marcuse señaló que era imposible sustraerse a la coacción del capitalismo dado que su poder alienador había “colonizado la conciencia misma del hombre moderno” (García: 203-204). Krahe y Páramos pusieron reiteradamente de manifiesto que estaban al tanto de la manipulación obrada sobre el común en el marco referido. En “Me internarán”, Krahe hace referencia al sucedido en el concierto coparticipado en el que se censuró su actuación en particular por versar la letra blandida acerca de una acción presidencial no exenta de cierta controversia. Krahe es muy claro en dos de las estrofas de la canción, en una apunta: “Y así ocurrió, sencillamente, / lo que tenía que ocurrir: / yo, a tutearle al presidente; ellos, a no retransmitir”. Y equiparó a los encargados de hacer desaparecer su intervención en el recital a los censores del franquismo: “Algún censor de los de antes / metió tijera al recital. / ¡Qué feos son los gobernantes / cuando se ven al natural!”.

Evaristo Páramos en “Mentiras post” escribe:

Aquí en Mentiras post, diario de la mañana,
lo nuestro es desinformar,

somos propiedad privada;
controlamos a la gente opinando seriamente.

Sepa toda la verdad y llegue al fondo de la noticia
y si quiere usted cagar, sepa con lo que se limpia

Esta prensa, quien la paga manipula la realidad,
retocando, recortando, deformando la verdad.

Ya en el año 1987 tenía claro Páramos por dónde iban los medios de información generalistas.

Los medios informativos son una de las principales vías de legitimación del sistema capitalista, que es otro de los asuntos sobre los que han tratado abundantemente en sus letras Páramos y Krahe. Ambos artistas tienen palabras poco amables hacia la industria musical, bien por el componente de usura que se practica en la misma como por la manipulación a que las discográficas quieren someter al artista. Krahe le refería a la periodista Paloma Leyra las continuas polémicas que libró con grandes discográficas como CBS (Leyra: 172-173); Páramos nunca trató con grandes sellos, mas también tiene agrios reproches para las discográficas con las que trabajó (Álvarez). Al fin, Krahe fundó junto a otros artistas el sello 18 Chulos en aras de conseguir la autonomía creativa deseada. Pero al margen de este punto concreto, se deduce de muchas de las letras de los dos cantantes un posicionamiento muy crítico y cuestionador del sistema capitalista. David Muhlmann apuntaba cómo en dicho sistema “se conjugan y mezclan características económicas, políticas y también rasgos espirituales” (14) y añadía que además había “colonizado las conciencias” condicionando la vida toda (17). Javier Krahe, en la canción “En la costa suiza” entreteje una parábola henchida de simbolismo: atribuye costas a un país sin salida al mar como es Suiza, el cual, no obstante, simboliza el poder del dinero en la vieja Europa (una isla dineraria). El pescador que protagoniza la letra también se antoja un símbolo del trabajador independiente que vive al día (“pretendía vivir a su manera”) y que en sus jornadas busca plácidamente su subsistencia sin ambición de conseguir nada más allá de lo que asegurar cubrir sus básicas necesidades (Y marcharse a gastar / lo que hubiera cobrado, / en comer / y en comprar / cuanto es menester / poseer”. En la canción se apunta cómo desde el sistema le ponen trabas a su filosofía de vida buscando en este caso la excusa de que al devolver el dinero que le sobraba al mar, lo contaminaba. En “Capitalismo”, Páramos resume a la per-

fección el hecho de que el consumo sea el combustible que hace mover el motor capitalista impregnando las conciencias de tal lógica:

Este sistema te da
una oportunidad:
desarrollarte según tu capital.
Ya no hay esclavitud.
Producir.
Qué mundo tan feliz.
Consumir.
Es cojonudo que uno
pueda decidir,
Dentro de un círculo
y sin poder salir.

Observa Páramos en esta canción que viviríamos en una ilusión de libertad que nos sustraería de la jaula invisible en que nos hallamos. Muhlmann advertía que estamos ante “una formación histórica compleja que articula características económicas, sociales y culturales que conforman un todo” (105) y añadía el hecho de que todo queda supeditado a determinados criterios económicos.

El hecho de que todo lo anegue el capitalismo se observa también en la circunstancia de que emerjan al mercado musical de masas determinados productos. Krahe, en “La ley del mercado”, señala dicha lógica cuando escribe: “Cuando la ley del mercado decreta / quién es, quién no / siempre confunde canción y peseta / que lo sé yo”. Y continúa aludiendo a las consecuencias de no ajustarse a la antedicha confusión mercantilista y enunciando una declaración de principios: “Y eso es señal / de que influye en que exista o no exista / lo comercial. / Aunque en sordina pero muy activo, / mal que os agrade”. Páramos, en “Soy una estrella del rock”, sintetiza y patentiza en pocos versos algunos de los rudimentos en que considera que se basa tal industria, véase el siguiente fragmento: “Si me marco una chapuza / de la que ni Dios se aclara, / es una genialidad, / pues, ¿pa’ qué compré los críticos?”.

También hacen un guiño transversal los dos díscolos intérpretes a la globalización económica que tanto uniformiza planetariamente a las diversas sociedades. En “En las Antípodas”, empleando dos palabras esdrújulas por verso, Krahe apunta cómo la vida en las regiones más apartadas de la propia, nada es sustancialmente diferente, como se observa en esta estrofa:

La problemática es económica
 y en lo teórico no son unánimes.
 Lo hay escépticos, los hay fanáticos,
 pero en la práctica no ves apóstatas
 sino en los márgenes o con prismáticos.
 Y unos son míseros, otros son prósperos.
 En las antípodas todo es idéntico,
 idéntico a lo autóctono.

En “En Londres”, Evaristo Páramos hacía ver cómo el capitalismo de raigambre anglosajona iba imponiendo su lógica uniformizadora. Véase el siguiente pasaje, muy cercano a la lógica seguida por Krahe en “En las Antípodas”: “Si en Londres les pica un huevo, / aquí todo el mundo se rasca. / Si allí tienen a la Thatcher, / Aquí tenemos a Ardanza”.

En “Carne de cañón al chilindrón”, Javier Krahe elabora un juego lingüístico de carácter bélico-gastronómico en el que baraja aspectos como el dinero como determinantes en los conflictos internacionales. Evaristo Páramos también vinculaba los conflictos bélicos internacionales con los intereses económicos del capital especulativo en “El 7º de Michigan”: “¿Va mal el negocio? / Manda a la caballería. / La bolsa de Nueva York / controla este mogollón”.

Y también abordan nuestros cantores el asunto de la explotación laboral. En “Vinagre”, Krahe da una vuelta de tuerca de tenor crítico y acerado a la popular canción resaltando la dureza de las vidas que han llevado y llevan muchos oprimidos laborales, cosa que también hace Páramos en “Mis riñones”: “Trabajé para ti. / No hubo forma de prosperar. / Entregué mi salud y mi juventud. / Una vida perdida por no poder / arreglar mis goteras”.

Concluyendo, se puede decir que pese a no señorear Javier Krahe y Evaristo Páramos estilos musicales muy parecidos, sí parecen llegar a múltiples y variados puntos de encuentro temáticos por poseer ambos un temperamento ácrata e irredento, el cual ya pusieron de manifiesto a muy temprana edad, cuando hicieron defección de la enseñanza reglada, por no cubrir esta sus respectivas expectativas, debido a que ambos imaginaban para sí muy otras vidas que las que les parecían destinadas a tenor de sus correspondientes extracciones sociales y entornos. Los dos tiraron por la calle de en medio y se dedicaron a la juglaría contemporánea, siendo muchas de sus canciones auténticas declaraciones de principios. Será Páramos más diametral y expeditivo en el manejo de las invectivas, y más perifrástico e indirecto (si bien no menos mordaz) Krahe, quien acaba por

resultar más irónico a diferencia de Páramos, que recurre más al sarcasmo, no en vano el punk, movimiento en que se desarrolló el de Aguirain, exige mayor impetuosidad.

A los paralelismos en las trayectorias vitales y artísticas se une el manejo de unos principios de cariz libertario que se pueden rastrear en las letras de ambos cuando estos escriben y cantan sobre la justicia, la ecología, el machismo, la represión o el capitalismo, por ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, DANIEL. “Entrevista a Evaristo Páramos”, en *El Día de Mañana* (EITB). Disponible en: <<https://www.eitb.eus/es/television/programas/el-dia-de-manana/evaristo-paramos/videos/>> [27-I-2022].

BOCANEGRA, RAÚL. “El motivo de la denuncia contra Evaristo es una jota punk que habitualmente canta en sus conciertos”, en *Público* (28 de mayo de 2018). Disponible en: <<https://www.publico.es/sociedad/ley-mordaza-motivo-denuncia-evaristo-jota-punk-habitualmente-canta-conciertos.html>> [31-VII-2024].

BOOKCHIN, MURRAY. *Ecología libertaria*. Madrid: Madre Tierra, 1991.

BRYCE ECHENIQUE, ALFREDO. “Del humor quevedesco a la ironía cervantina”, en *Estudios Públicos*, 77 (2000): 373-388.

CORCUERA, JAVIER. *No somos nada*. Madrid: Instituto del Cine de Madrid (y otros), 2021. [Documental]

DE HARO, FEDERICO. *Javier Krahe. Ni feo, ni católico, ni sentimental*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.

GARCÍA AZKONOBETA, TOMÁS. *La filosofía es la polla*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2024.

GRANÉS, CARLOS. *El puño invisible*. Madrid: Taurus, 2011.

IBÁÑEZ, TOMÁS. *Anarquismo no fundacional*. Barcelona: Gedisa, 2024.

JOLL, JAMES. *Los anarquistas*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

LEYRA, PALOMA. *JK: Charlas con un vago burlón*. Madrid: 18 Chulos, 2007.

- MÉIJOME TEJERO, ALMA. “Anarcofeminismo e identidad(es): una mirada histórica al anarcofeminismo en el Estado español”, en *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 8 (2013): 81-94.
- MÉNDEZ, JOHAN Y LINO MORÁN-BELTRÁN. “Educación y emancipación: Paulo Freire”, en *Revista de Estudios Internacionales desde Latinoamérica y el Caribe*, 24-25 (2019): 134-146.
- MUHLMANN, DAVID. *Capitalismo y colonización mental*. Madrid: Alianza, 2023.
- PÁRAMOS PÉREZ, EVARISTO. *Qué dura es la vida del artista*. Madrid: Desacorde, 2018.
- PASCUAL MARTÍNEZ, PEDRO. “Los goliardos desaparecieron hace siete siglos”, en *Aldaba*, 28 (1996): 459-474.
- RANCIÉRE, JACQUES. *El maestro ignorante*. Buenos Aires: Los Libros del Zorzal, 2022.
- RIVAYA, BENJAMÍN. “Anarquismo y derecho”, en *Revista de Estudios Políticos*, 112 (2001): 77-108.
- VIVAS, ÁNGEL. *Javier Krahe*. Madrid: Júcar, 1991.

DIEGO VADILLO LÓPEZ

Funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Lengua Castellana y Literatura. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Diplomado en Estudios Avanzados por la Universidad de Educación a Distancia (UNED) en Literatura Española. Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Últimos libros publicados: *Francisco Umbral y la desquiciada eufonía* (Manuscritos, 2019); *Francisco Umbral. El oferente de retales preciosos* (Manuscritos, 2020); *Ángel Antonio Herrera y la alucinada sínquisis* (Manuscritos, 2021); *Evaristo Páramos. Semblanza de un juglar libertario y conceptuoso* (Vencejo Eds., 2022).