

## EL PUNK EN EL OJO DEL HURACÁN: DE LA NUEVA OLA A LA MOVIDA

**Héctor Fouce**

Departamento de Etnomusicología. Conservatorio Superior de Zaragoza

*Son muchos los fenómenos que tienen lugar en la España de la Transición y que constituyen el fermento en el que nace la Nueva Ola madrileña, que luego sería la movida. Son los años en los que comienza a construir la democracia, los años en los que estalla el punk en Inglaterra, en los que la industria musical sufre una profunda crisis que le impulsa a buscar nuevos soportes, como el videoclip y el disco compacto, el momento en que el panorama de los medios de comunicación españoles cambia profundamente y empieza a parecerse bastante a que tenemos en la actualidad. El punk español es diferente al británico, en buena medida porque sus circunstancias históricas y sociales son notablemente divergentes. Incluso dentro del punk español existen diferencias de aproximación, entre los que entienden el punk en tanto protesta social y los que simplemente valoran la libertad y la modernidad que implica. Estas dos diferentes perspectivas hacen que la representación que los medios hacen del punk, y su interpretación en tanto fenómeno social, muestren dos imágenes de la juventud que implican dos evaluaciones opuestas del proceso de transición a la democracia.*

**Palabras clave:** Culturas juveniles. Punk. Movida. Música. Transición.

### El punk como metáfora de la crisis

**E**l surgimiento del punk en Inglaterra en 1976 y su gestación anterior se dan en un contexto de crisis económica mundial que en el Reino Unido se acentúa al marcar el final de unos años marcados por el consenso heredado de la necesidad de reconstruir el país tras la guerra mundial. La crisis del petróleo está en el origen de esta situación, como explica Fontodrona (1995, 36) “en 1973, la OPEP da la puntilla al *boom* económico de posguerra y, por consiguiente, al consenso político vía pleno empleo y beneficios sociales. En Inglaterra, los *tories* comienzan a abominar de la “permissiva sociedad” de los 60”. La evidencia empírica de la crisis de la población británica se acentuó en 1976 con dos sucesos cuya naturaleza metafórica ha captado con sagacidad Hebdige (1979): por un lado, el paradigma de la convivencia racial y del disfrute alegre del verano, el carnaval de Notting Hill, se convirtió en una batalla campal entre jóvenes negros y la policía. Por otro, un verano extraordinariamente caluroso obligó a racionar el agua y forzó al gobierno a reconocer que el calor

había afectado la estructura de la mayoría de las casas británicas. La aparición de los Sex Pistols en la BBC, insultando al presentador, exhibiendo su aspecto desaliñado y sus malos modos, puso en bandeja a los tabloides británicos la imagen perfecta de la crisis, del hundimiento material y moral del país.

Evidentemente, la situación en España en esos mismos años era bien diferente. Si bien es cierto que la crisis económica mundial también había afectado en buena medida a los españoles, ni las circunstancias del momento ni el background histórico eran los mismos que en el Reino Unido, y tampoco era asimilable la situación de la juventud. Tras una larga dictadura, comenzaba a gestarse la transición a la democracia, provocando diversas reacciones: mientras amplios sectores de la sociedad celebraban la normalización democrática por la vía de la reforma y no de la ruptura, muchos de los que habían militado en las organizaciones antifranquistas comenzaban a vislumbrar que el marco democrático no iba a ser el que ellos habían propugnado. La coincidencia de la crisis con las

inevitables tensiones que acompañaron la transición marca el contexto de la primera generación de jóvenes del postfranquismo. Como explica Hooper (1987,319), “los miembros de esta generación „, se acercaron a la edad de terminación de sus estudios cuando la crisis afectó al mercado de trabajo y se convocó a las primeras elecciones, de modo que ... no estaban en condiciones de representar un papel económico o político obvio. No había empleos que ocupar ni manifestaciones a las que incorporarse”. Esa generación vive con décadas de retraso una experiencia familiar a los países occidentales desde los años cincuenta, el ser un grupo social con necesidades propias, con un espacio propio que conquistar, liberados de la necesidad de aportar recursos a la familia (eso sí, por la traumática vía del desempleo) y ajenos al universo de valores de sus padres y sus hermanos mayores, el universo de los *progres* curtidos en el antifranquismo, que no podían mirarlos sin perplejidad, como revela el análisis del entonces director de *El País* Juan Luis Cebrián (1987, 41):

*son una generación bien nutrida ... que monta en aviones, conduce automóviles... vive libremente el sexo y participa en las últimas corrientes musicales que surgen en Sidney o en San Francisco. Esto es el progreso, pensábamos nosotros, los huérfanos de la década de los sesenta. Esto lo que es es una mierda, contestan ellos*

Las contradicciones entre los deseos de progreso de la generación adulta y las diferentes realidades de los jóvenes van a marcar el desarrollo del punk en España y la ubicación de su discurso en los medios de comunicación. Mientras que ciertos discursos situaron al punk como imagen del fracaso de la Transición, de sus tensiones, otros por el contrario lo utilizarán como imagen de una nueva España, homologada con sus vecinos en términos de libertad y modernidad.

### **De la Nueva Ola de Madrid a la *movida***

En 1975 el dictador Franco muere en la cama y las propias estructuras del régimen, convencidas de

que no había futuro por otro camino, emprenden su transformación hacia una democracia. En la década anterior, la Comunidad Económica Europea había dejado claro que no aceptaría en su seno a España mientras sus estructuras políticas no se homologaran con las de los países miembros. El cambio político, por tanto, era condición indispensable para el desarrollo económico. Un año después, en 1976, en Inglaterra los Sex Pistols aparecían en la BBC insultando al presentador con el consiguiente escándalo. Eran la punta de lanza de un nuevo movimiento estético y musical que predicaba la inmediatez y el ruido frente al misticismo que había caracterizado a la contracultura hippie ya en decadencia. El uso de materiales de desecho, la entronización de lo cotidiano, las técnicas de recorta y pega, eran sus armas, que ya habían sido utilizadas por Andy Warhol unos años antes desde el *pop art*, aunque con otra actitud y otras intenciones.

La *movida* puede ser considerada el resultado de la confluencia de toda esta serie de cambios en el contexto de la ciudad de Madrid. Política, cultura y economía son marcos en los que se desarrollan los valores, experiencias y prácticas de una generación joven que, liberada de la losa del franquismo, conectada con sus coetáneos de otros países y con una capacidad de gasto en expansión, se lanza a vivir el presente. Pero pretender que de repente una colectividad, como por arte de magia, cambie valores y prácticas, deseche una herencia política y cultural y la reemplace por una nueva, no deja de ser una pretensión ingenua. Las colectividades cambian porque cambian sus miembros y estos no están en posiciones simétricas en términos de capacidad de acceso a nuevos referentes y a su difusión. Sin embargo, muchos de los discursos que celebran la *movida* parecen aceptar la idea de esa transformación mágica. Frente a esto, es necesario insistir en el surgimiento de la *movida* como un fenómeno *underground* y minoritario surgido entre gente muy joven, con inquietudes artísticas e intelectuales y, debido a su formación en unos casos y a su capacidad económica en otros, capaz de establecer contacto con los últimas tendencias de Inglaterra o Estados Unidos, a través de publicaciones o viajes.

El desarrollo de un movimiento desde el *underground* a la popularidad masiva y el crecimiento del alcance de sus propuestas, con la consiguientes desnaturalización de algunas, no es tan sólo la consecuencia lógica de su desarrollo temporal. Si hubiese dependido sólo del boca a boca, es probable que la *movida* no fuese el hito que se recuerda y se ataca; tuvieron que mediar una serie de estructuras productivas, industrias culturales y medios de comunicación, decisiones políticas, que catapultaron al movimiento hacia la masividad. En este caso, su ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado, su espontaneidad e inmediatez, su invitación a vivir el presente, comulgaban con la estrategia discursiva emergente en el ámbito del poder: una joven democracia necesitada de legitimación social e internacional en busca de una imagen suficientemente atractiva como para hacer olvidar que había llegado como resultado del pacto con los supervivientes del régimen, con el consiguiente rechazo del cambio revolucionario y el olvido de los pecadillos del pasado. Era también la manera de decirle al mundo que España aceptaba plenamente las reglas del juego que, fracasada la revuelta de 1968, había hecho del liberalismo un programa a largo plazo: la modernidad que representaba Europa era el mercado común. Lanzando la *movida* como imagen de la joven democracia española, esta se aseguraba la atención de los medios –y, por tanto, de los ciudadanos- de otros países a la vez que insistía en que la renuncia al marxismo y la revolución eran duraderos: no sólo la generación que había pactado la transición estaba comprometida en ello; los jóvenes estaban ocupados en otras cosas que no tenían nada que ver con un nuevo mayo del 68.

### Del Rastro a la televisión

En 1977 comenzó a surgir el grupo originario de la *movida* en torno al Rastro y la cultura *underground*. Por un lado, existía el colectivo *La liviandad del imperdible*, en el que gente como Fernando Márquez, Enrique Sierra y Alaska se dedicaban a “teorizar sobre punk y futurismo entre otras labores” (Márquez, 1981, 11). Existía también la *Cascorro Factory*, donde Alberto

García Alix y Ceesepe pirateaban, traducían y vendían comics *underground* americanos. En su puesto del Rastro vendían también las barcelonesas *Star* y *La Piraña divina*, junto con fanzines como *El carajillo vacilón*. Buena parte de los que estaban embarcados en la creación de fanzines empezaron al tiempo con la música. *La liviandad del imperdible* desaparece para dar paso a Kaka de Luxe, que graba su único disco en 1978 con el sello *Chapa*, creado un año antes por Mariscal Romero para dar salida a grupos de rock duro y heavy.

*Grabé a Kaka de Luxe porque era un concepto nuevo y divertido. Pero lo que siempre he apoyado es la música que se hace en los locales con trabajo y virtuosismo. Nunca he apoyado la auténtica basura de la moda, del traje nuevo, de pintar la mona. Y, de hecho, yo tuve en mis manos la movida. Y la grabé porque me divertía. Me divertí mucho grabando las maquetas de Kaka de Luxe. Me parecía genial aquel tipo llamado el Zurdo que era un inepto, que no cantaba, no tenía voz. Y Campoamor cantando “Me voy al Rastro, me dan de hostias, pero me aburro”... Era terrible. Pero a mi me divertía el mensaje (Romero, en Ordovás, 1986, 188)*

No es difícil rastrear las huellas del punk en Kaka de Luxe. En 1978 este grupo queda en segundo lugar en el recién creado *Trofeo Rock Villa de Madrid*; pero el colectivo se descompone pronto, y sus miembros crean nuevos grupos (La Mode, Radio Futura, Pegamoides...). M&M o los teatros Barceló, Martín y Alfil, que en el otoño de 1979 organiza una serie de conciertos con el título *Jaque al muermo*, o la Escuela de Caminos y algunos colegios mayores, eran hasta ese momento los únicos lugares que programaban a los nuevos grupos. El año 1979 supone el punto de inflexión para la *movida*. Se abren salas nuevas como El Sol y La Vía Láctea, donde tocan grupos recién nacidos como Paraíso, Zombies, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mamá, Aviador Dro y sus obreros especializados... Radio Futura se presenta en directo en el marco de un congreso sobre ciencia ficción en el Ateneo de Madrid.

Radio Nacional crea una emisora -Radio 3- dedicada exclusivamente a la cultura juvenil y la música pop, en competición con Onda Dos de Radio España. Iván Zulueta estrena *Arrebato* el mismo año en que es autorizada la exhibición de las provocativas películas de Andy Warhol *Flesh* y *Trash*. Es también un año de cambios en el panorama político; se celebran las primeras elecciones generales constitucionales, ganadas por UCD, pero es el PSOE el partido que obtiene mejores resultados en las municipales. Tierno Galván es elegido alcalde de Madrid.

El inicio de la década consolida las tendencias apuntadas: surgen locales como Marquee, Carolina o el Jardín, a la par que grupos internacionales destacados, como XTC, Police, Ramones o Lou Reed, este con incidentes, recalán en España. Siguen apareciendo nuevos grupos como Las Chinas, Rubí y los Casinos, Sissi, Ejecutivos Agresivos... Pedro Almodóvar estrena su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, (que originalmente iba a titularse *Erecciones Generales*) en el cine Alphaville, en cuyo nuevo café había exhibido algunos de sus cortos. Es el año en que se crea la revista *Dezine*, los fanzines *96 lágrimas* y *Lollipop* y el año en el que Aviador Dro crea su propia discográfica DRO (Discos Radioactivos Organizados). La discográfica Hispavox, impulsada por el éxito del rock fresco de Tequila, se lanza a contratar a los nuevos grupos madrileños: Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Ejecutivos Agresivos y Nacha Pop. Esta política de fichajes desata la fiebre entre la competencia, y buena parte de los grupos madrileños firman con empresas establecidas como Zafiro, RCA, Polydor o Movieplay. Al tiempo, la Diputación de Madrid organiza su propio concurso de rock. En febrero de este año tiene lugar el acontecimiento que muchos críticos consideran como la primera presentación colectiva de la *movida*. Es el homenaje a Canito, batería del grupo Tos, muerto en accidente de circulación a principios del año; un concierto en la Escuela de Caminos en el que tocaron Nacha pop, Alaska y los Pegamoides, Paraíso y Los Secretos, su antiguo grupo ahora rebautizado. Onda Dos y *Popgrama*, de TVE2, retransmitieron el concierto.

*Las cámaras de Popgrama, de TVE2, captaron el acto y retransmitieron al país la buena nueva de que en la capital del reino habían surgido unos conjuntos que, para que negarlo, tocaban mal pero tenían canciones arrebatadas y una imagen que anunciaba una estética naciente, que buscaba cancelar la grisura del franquismo y la transición* (Manrique, 1999, 10)

El intento de golpe de estado del 23-F de 1981 y la victoria socialista en las elecciones generales de 1982 significan el final de una época y la superación del legado franquista: el ejército ya no tiene poder para influir drásticamente en la política y, por primera vez desde el triunfo del Frente Popular, una fuerza que se denomina de izquierdas (aunque hubiese renunciado al marxismo unos años antes) ocupa el gobierno. Para la *movida*, 1981 es un año simbólico porque abre el que será uno de sus templos: la sala Rock Ola. Continúan apareciendo grupos nuevos: Pistones, Gabinete Caligari, Los Nikis... y surge con fuerza un grupo de Madrid que no pertenece al entorno de la *movida* pero que se convertirá en una referencia ineludible del pop español: Mecano. El 82 es también un año de fuerte contenido simbólico, no sólo por la victoria electoral del PSOE, sino por la celebración del mundial de fútbol o la visita del Papa, eventos que parecen certificar la normalización internacional de España. En lo que respecta a la *movida*, es un año en el que intenta convertir todo el esfuerzo y la energía acumulados en rendimiento empresarial; es el año de la explosión de los sellos independientes, incitados por el éxito de DRO: Twins, GASA, Tres Cipreses, Nuevos Medios, Dos Rombos, Lollipop, Spansuls, Goldstein, Victoria... son algunas de las etiquetas que nacen este año, algunas con vida efímera, otras absorbidas en la actualidad por multinacionales. Las grandes firmas no se quedaron atrás en este proceso y, tras la decepción que supuso el escaso éxito de los grupos fichados unos años antes -ocasionado, en buena medida, por la poca capacidad de la industria para darse cuenta de que era un producto nuevo que no podía tratarse con las técnicas habituales- crean sellos subsidiarios para dar cobijo a los grupos modernos (Ariola crea MR e Hispavox Flush).

El establecimiento de la *movida* madrileña como etiqueta identificable es un hecho: Fernando Márquez edita su libro *Música Moderna* en 1981 y un año después Paco Martín edita *La movida*. Esta normalización es perceptible al echar una ojeada a los eventos que tienen lugar en 1983: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIIMP) dedica una semana al pop, la multinacional Virgin abre oficinas en España, mientras que la *movida* se dota de un órgano de expresión (*La Luna de Madrid*) y de una imagen (*La Edad de Oro* en TVE). Una televisión que amplía su parrilla de programas musicales (*Aplauso* es sustituido por *Tocata*, *Caja de ritmos* y *Pista Libre*), pero que sigue escandalizándose con facilidad. La actuación del grupo punk femenino Vulpess en *Caja de Ritmos*, con una versión del *I wanna be your dog* de The Stooges, titulada *Me gusta ser una zorra*, provoca una oleada de protestas y la desaparición del programa. Todo esto sucedía el mismo año en que el gobierno autoriza la existencias de salas X dedicadas exclusivamente a la pornografía.

Este panorama de optimismo comienza a decaer un año después, cuando los sellos discográficos entran en una profunda crisis que llevará a muchos a su desaparición, fusión o absorción, configurando un panorama radicalmente distinto que anticipa los procesos de fusiones y concentraciones que caracterizan la década de los 90. El ingreso de España en la Comunidad Económica Europea y la despenalización del aborto son, de nuevos, dos eventos que tienen una importante carga simbólica en tanto representan pluses de modernidad para España. Este año 1985 la *movida* es ya plenamente la imagen del nuevo Madrid y, por extensión, de la España moderna. Revistas como *Rolling Stone*, *Newsweek*, *Interview*, periódicos como *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur* o *New York Times* dedican reportajes a la *movida* de Madrid, al igual que *Cambio 16* en España. Ese mismo año, paradójicamente, supone el fin de *La Edad de Oro* en TVE y el cierre de la sala Rock Ola tras producirse una muerte en la entrada fruto de una pelea. Ese mismo año, *La Luna de Madrid* sufre una profunda crisis y parte de su redacción, encabezada por el director Borja Casani,

abandona la publicación. Poco a poco, la fiebre que había azotado Madrid se va diluyendo: un año más tarde muere Tierno Galván, el gran impulsor de la estrategia de apropiación política de la *movida*, lo que, de nuevo recurriendo al simbolismo, certifica el final de una etapa.

### El escándalo de Las Vulpess

El 16 de abril de 1983 el programa musical *Caja de ritmos*, de la primera cadena de TVE, emitió una actuación del grupo punk bilbaino Las Vulpess, que adaptaron un clásico del rock como *I wanna be your dog* de Iggy and The Stooges, aunque en una adaptación al castellano que llevaba por título *Me gusta ser una zorra*. Diez días después, los consejeros de TVE José Ignacio Wert y José María Álvarez del Manzano, ligados al Partido Demócrata Popular, presentaban una queja señalando la obscenidad de la letra<sup>1</sup>. Tras un virulento editorial del diario *ABC*, el Fiscal general del Estado presentó una querrela por escándalo público contra el director del programa y las autoras de la letra. Los medios progresistas, en especial *El País*, se movilizaron contra esa decisión. El diario que dirigía entonces Juan Luis Cebrián publicó en primera plana la noticia de la presentación de la querrela y dedicó un furibundo editorial a criticar la decisión, argumentando que “ningún código criminal puede obligar a la juventud de un país a no tocar, no cantar o no escuchar un determinado tipo de música, gústenle o no la fiscal general sus letras y sus estribillos” (*El País*, 2-V-1983, 16). Los críticos musicales celebraron el escándalo provocado por el punk. El director del programa, Carlos Tena, estableció paralelismos con la censura que habían sufrido los Sex Pistols en el Reino Unido; José Manuel Costa comparaba la reacción de los conservadores con la animadversión que los blancos tenían hacia la música negra en los años cincuenta, cuando estalló el rock'n'roll, y el desprecio con el que los adultos trataron a los Beatles en sus inicios. Costa

<sup>1</sup> Si tu me vienes hablando de amor / que dura es la vida cual caballo te guía / Permíteme que te de mi opinión / mira imbécil que te den por culo/ Me gusta ser una zorra / Cabrón / Prefiero masturbarme yo sola en mi cama / antes que acostarme con quien me hable del mañana / Prefiero joder con ejecutivos/ que te dan la pasta y luego pasa al olvido.

(1983, 27) celebraba el haber conseguido, “por fin, un escándalo público y nacional. Todo porque unas mujeres jóvenes se pronuncian con alguna crudeza sobre su futura profesión (o presente, que tanto da)”. Diego Manrique coincidía con Costa en lamentar “que el fenómeno punk llegue a España con tanto retraso y en medio de tanta incompreensión” (*El País*, 2-V-1983, 27). Desde la periferia de la cultura española, el corresponsal de *The Independent*, John Hooper (1987, 222), opinaba que “oponerse al sexo casi en cualquier forma, excepto el abuso infantil, se ha convertido en un tabú tan grande como antes lo fue el propio sexo (...) Los excesos ocasionales de la revolución sexual española representan una medida de la intensidad de la represión que la precedió”.

El escándalo de Las Vulpess es fundamentalmente un asunto mediático, ya que la relevancia de la emisión fue más bien reducida. “La actuación fue el día 16 de abril y no pasó nada, no hubo una sola protesta ni una sola carta en un periódico. Hasta que el ABC sacó el editorial, 10 días después. Y ahora todos dicen haber visto el programa y no la ha visto nadie, total, si a esa hora solo había un 3% de audiencia” (Montero, 1983, 36), declaraba una de las componentes del grupo. Más allá del escándalo, merece la pena detenerse en el discurso de los que salieron en defensa del grupo. Ya hemos visto que los críticos musicales saludaban la llegada del punk a la primera línea mediática, pero las justificaciones de la brutalidad de la canción abrían otro frente. El director de programas de TVE en aquel momento, Ramón Gómez Redondo, decía que “tendría que plantearme dejar este trabajo, porque no se puede programar sin tener la libertad de introducir al menos tres minutos de la marginalidad que se produce en este país” (*El País*, 1-V-1983, 36). Rosa Montero, autora de un extenso reportaje sobre la realidad familiar y social de las componentes del grupo (*El País*, 4-V-1983, 36), consideraba que “el fracaso existe desde siempre, pero antes se lo trabajaba uno con los años, era una conquista personal. Ahora, en cambio, te lo dan hecho, naces hijo del fracaso de la historia”. El punk de Las Vulpess (y, por extensión, el punk cargado de protesta social que está en el origen del rock radical vasco) fue entendido por la

izquierda política e intelectual como la expresión de la situación de marginalidad de la juventud, lo que implicaba el fracaso de la Transición, una vez superados los años entre la muerte de Franco y la aprobación de la Constitución, con la aclaración de la situación política que implica, lo que equivale a cerrar algunas posibilidades que desde diferentes posiciones del antifranquismo se habían apoyado. Como ha explicado Teresa Vilarós (1998) en uno de los escasos estudios de los aspectos culturales de la transición española, al morir Franco muere también el antifranquismo, dejando un enorme vacío. El abismo entre los valores y las realidades de dos generaciones diferentes es explorado por Rosa Montero al contraponer la realidad de las jóvenes con la militancia de los padres de algunas de ellas.

“Lupe y Loles lo tienen más fácil con su familia. Su padre, Bernardo, es un tipo legal que se esfuerza en respetar y en entender. Es un sindicalista de toda la vida. Su madre, Yelena, pertenece a la Asamblea de mujeres de Vizcaya” (*El País*, 4-V-1983, 36). Si los padres habían sufrido la represión policial, la cárcel, los encierros y las manifestaciones, las hijas han pasado de soportar el desprecio de sus compañeras de clase por ser las hijas de un rojo al acoso de la policía, a los “cacheos porque sí, por la simple pinta” (*El País*, 4-V-1983, 36). La situación económica de la familia (“no soy de los que dicen que los obreros cobran sueldos de miseria, porque eso es mentira, sería demagogia, pero de todos modos somos siete personas y eso no da para mucho”) choca con las expectativas que ellos tenían en la democracia y con la incompreensión y el rechazo de sus hijas. “Ellos han estado luchando toda la vida, han estado metidos toda la vida en política, y ¿qué han conseguido? Yo creo que no han conseguido nada, no han solucionado nada.

### ¿De la represión al punk?

Frente a la ascendencia de clase obrera de Las Vulpess, cierto núcleo del punk madrileño, el que logró más visibilidad, se compone de jóvenes de ascendencia burguesa fascinados por la modernidad de Londres y su contraste con la cultura española, todavía fuertemente influenciada

en esos momentos por los *progres* y su expresión musical, los cantautores Sus posibilidades económicas les permitieron viajar a Inglaterra, hacerse con los discos de los grupos que sonaban en aquel momento y con los elementos que marcaban la estética. De este modo, en una España que tendía a la normalización que implicaba la creación de una cultura juvenil separada de su carga de oposición política y más centrada en el lado lúdico, se producía por primera vez el desarrollo de un estilo musical de manera casi contemporánea al resto de Europa.

*Los viajes a Londres permiten, por lo tanto, ponerse al día en las nuevas tendencias, aunque en principio el objetivo del viaje fuese conseguir material sonoro de ídolos anteriores, como David Bowie. "Nos vamos a Londres en el año 77, cuando estaba todo el punk. Y como nos dimos cuenta de que el glam ya no procedía, sino que lo que procedía era el punk..." (Carlos Berlanga, en Gallero, 1991, 320)*

Esta aproximación esteticista al punk es común en todos los miembros de Kaka de Luxe, grupo del que formaron parte músicos que luego estuvieron en los principales grupos de la movida madrileña, como Radio Futura, Paraíso o Parálisis Permanente. El punk madrileño, al menos en su origen, se distingue por ser un crisol de influencias en torno a las ideas de frescura, innovación y rechazo de lo trascendente. El escaso desarrollo que ciertos estilos, como el glam, tuvieron en su momento en España explica las diferencias con el frontal rechazo de los punks ingleses al glam, encarnado en la figura de David Bowie. El gusto por el disfraz, la creación de personajes, el exceso en escena, la imaginería galáctica, la apuesta por el glamour, representaban todo lo contrario a lo que el punk predicaba, el retorno a la espontaneidad y el rechazo a separar música y vida. Sin embargo, en España no era más que otra corriente subterránea que se oponía a la seriedad y ambición trascendente y liberadora de la izquierda, una estética que abre nuevos caminos a la expresión personal, sacralizada en aquellos momentos en los que todas las esferas de los social estaban permeados por la influencia política. La visión de

Alaska (en Vaquerizo, 2001, 29) es ilustrativa en este punto: "Yo era muy consciente de la realidad cubana y sabía que en Cuba no había discos de los Beatles, ni de Alice Cooper, ni podías llevar el pelo largo o pendiente si eras hombre, y para mí eso era lo más importante. Eran los puntos que más me interesaban. Por tanto no me interesaba Franco ni me interesaban los comunistas. Los veía igual".

Esta aproximación esteticista al punk, que se manifestaba semanalmente en el programa de TVE *La edad de oro*, encajaba perfectamente con la necesidad de la ciudad de Madrid de dotarse de una nueva imagen, de desprenderse de la identificación con el centralismo represor, y encajaba asimismo con el talante liberal del alcalde Tierno Galván (en Gallero, 1991, 91), que llega a manifestar "bendito sea el caos porque es signo de libertad" en la inauguración de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, que celebraba los diez años de "cultura ocurrencial" (moda, música, diseño) bajo el patrocinio del ayuntamiento. El punk, o esta reelaboración por parte de ciertos sectores, arraiga de tal modo en el imaginario del Madrid moderno que llega a convertirse en su estandarte. Como explica Paloma Chamorro (en Gallero, 1991, 188) "en un momento dado, en un país de cuento, se produce una libertad joven, nueva, moderna. Países democráticos, con libertad, había muchos, pero con una libertad ya un poco antigua. De pronto hay uno que puede convertirse en un país europeo, avanzado, occidental, de primera línea, etc. etc. y cuya forma de vivir en libertad es más reciente" El punk visibiliza la nueva España de tal modo que, cuando los periódicos y revistas internacionales envían a sus reporteros en 1985 a tomar el pulso al país a los 10 años de la muerte de Franco, pocos son los capaces de sustraerse al poder de esa imagen. Así, Rolling Stone titulaba su reportaje *La nueva España. Después de años de represión franquista, la juventud de Madrid habla de regeneración. Cambio 16*, que también dedicó un especial ese año a Madrid, zoco postmoderno, situaba al punk en el origen del dinamismo de la ciudad: "en el 78, con dos años de retraso, llegó la vaharada con pinchos el punk y aquello supuso un corte tan brutal, tan radical, que los chicos -catorce, quince años- tuvieron que pensar de una forma diferente" (Torres, 1985: 65)

## Conclusiones: el punk en la encrucijada de la Transición

La idea de Marx (cit. en Hebdige, 1979, 80) de que de que el hombre hace su propia historia, pero no de la forma que le place, sino bajo unas circunstancias que no han sido escogidas por él, sino encontradas, dada y trasmitidas desde el pasado, es un buen punto de partida para analizar estas dos formas opuestas con las que los medios incorporan el discurso del punk. Una subcultura es una posible respuesta a un conjunto de circunstancias, de problemas y contradicciones, de modo que su función es “expresar y resolver, casi mágicamente, las contradicciones que permanecen ocultas o sin resolver “ en cada cultura (Cohen, cit. en Hebdige, 1979, 77). De este modo, hay que entender la subcultura como un fenómeno dialógico complejo que discute los códigos de la cultura dominante. En esta dinámica, es importante hacer hincapié en los conceptos de coyuntura y especificidad, que Hebdige (1979, 84) insiste en usar como gemelos, ya que “cada subcultura representa un momento distintivo, una respuesta particular a un conjunto de circunstancias”. De este modo, cabe destacar las diferencias que existen entre el contexto en el que surge el punk británico y en el que se desarrolla el punk español. La falta de una cultura juvenil diferenciada, la tensión entre expectativa, desilusión y posibilismo de la Transición, la inmadurez de las nuevas estructuras políticas y mediáticas (o al menos su desconocimiento del nuevo marco) son específicas del caso español, pero no así la crisis económica.

En la dinámica entre coyuntura y especificidad hay que situar también los dos casos apuntados: el punk de Las Vulpess es radicalmente diferente al de Kaka de Luxe porque sus circunstancias son diferentes. Es cierto que ambos grupos comparten el mismo rechazo de la política, pero aún así sus motivos son bien diferentes. Para las bilbaínas, la experiencia paterna les había enseñado los escasos réditos que la militancia había conseguido. En el caso madrileño, la política era un mundo alejado, ajeno al glamour y la pretensión artística (por muy *underground* que fuese) que late en el grupo. ¿Cómo entender que el mismo estilo musical, la misma subcultura (aunque es posible

dudar de la pertinencia del concepto en el caso del punk madrileño) pueda ser usado para sustentar dos discursos prácticamente opuestos? Una vez más, la finura del análisis de Hebdige (1979, 93) nos es útil: “el estilo, en particular, provoca una doble respuesta: es alternativamente celebrado (en las páginas de moda) y ridiculizado o injuriado (en los artículos que definen las subculturas como problemas sociales)”. El proceso de incorporación, por lo tanto, tiene dos aspectos; la conversión de los signos subculturales en objetos de la cultura de masas y, por otra parte, el etiquetaje y la redefinición de las conductas desviadas en términos del discurso dominante.

La fotografía del punk crestado posando en el salón de su casa, rodeado de objetos como el tapete de encaje o el reloj de pared, abrazado por su madre, que abre el reportaje de *Rolling Stone* sobre la nueva España es un fetiche celebratorio, una imagen de la modernidad que adorar. El discurso que propone la foto es de alivio, de pensar que por fin la modernidad ha llegado y no tendremos que sufrir más esa estética antigua y provinciana. La crítica a la cultura dominante es desmovilizada al integrar al punk en ella como imagen de modernidad y dinamismo. Más complejo parece el discurso sobre Las Vulpess, ya que en él se mezclan reflexiones sobre la salud del régimen democrático (la inquietante actitud del fiscal general invocando el escándalo público, la preocupante situación marginal de cierta juventud) con la celebración de que, por muy en desacuerdo que se esté con la canción, es posible tocarla, programarla y visionarla en la televisión pública, no sujeta a censura. Late, en el fondo de las reflexiones provocadas por el escándalo, una cierta sensación de culpabilidad por parte de la izquierda, que siente que las transformaciones sociales desencadenadas con la democracia han dejado fuera del ámbito de lo ciudadano (que, en su cultura, era fundamentalmente lo político) a extensos grupos de jóvenes, zarandeados por el paro. Es probable que en tanto fenómeno social el punk no haya tenido en España la relevancia que tuvo en otros países. Sin embargo, en el complejo contexto de los primeros años de democracia, el punk interacciona como un actor privilegiado, como la expresión de un nuevo tipo de juventud

que ya no tenía nada que ver con los *progres* y con la militancia política. Una juventud que estaba escindida entre los beneficiados por los procesos de apertura y modernidad cultural –específicos del país- y los perjudicados por la crisis mundial, los jóvenes que sufren el paro, la falta de vivienda propia, la crisis de expectativas. Un discurso escindido que se seguirá repitiendo hasta nuestros días, de forma casi esquizofrénica, en el discurso de los medios de comunicación sobre los jóvenes.

#### Bibliografía

- Alfonso, J.A et al. 2001. *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Madrid. Zona de Obras y SGAE.
- Cebrían, J.L. 1987. *El tamaño del elefante*. Madrid. Alianza
- Costa, J.M. 1983. "El punk ya asustó antes", *El País*, 2 de mayo.
- *El País*. 1983. "Incertidumbre sobre los futuros contenidos del programa *Caja de ritmos*", *El País*, 2 de mayo.
- *El País*. 1983. "Me gusta ser una zorra". Editorial, *El País*, 2 de mayo.
- *El País*. 1983. "Querrela de la Fiscalía General del Estado contra la canción de Las Vulpes" *El País*, 1 de mayo.
- Fontodrona, O. 1995. "Sin futuro. El estertor del milenio" en *20 años de punk. Ajoblanco*, diciembre.
- Gallero, J.L. 1991. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruína de la movida madrileña*. Madrid. Ardora.
- Hall, S.; Jefferson, T. (eds). 1989. *Resistance through rituals*. Londres. Unwin.
- Hebdige, D. 1979. *Subculture. The meaning of style*. London. Routledge.
- Hooper, J. 1987. *Los españoles de hoy*. Madrid. Javier Vergara.
- Imbert, G. 1990. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición*. Madrid. Akal.
- Manrique, D. 1999. "Gloria y fango de la movida", *El País*, 27 diciembre.
- Márquez, F. 1981. *Música moderna*. Madrid. La banda de Moebius.
- Montero, R. 1983. "El mundo subterráneo del grupo punki Las Vulpes", *El País*, 4 de mayo.
- Ordovás, J. 1986. *Historia del pop español*. Madrid. Alianza.
- Torres, M. 1985. "Madrid, zoco postmoderno", *Cambio 16*, 11 de marzo.
- Vaquerizo, M. 2001. *Alaska*. Valencia. La Máscara.
- Vilarós, T. 1998. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid. Siglo XXI.