

EL ÚNICO SECRETO ERA HACER LAS COSAS TÚ MISMO.
EL PUNK Y LOS EVENTOS MUSICALES DURANTE LA TRANSICIÓN

Pedro Ochoa Crespo
Universidad Complutense de Madrid

Introducción. El *punk* como movimiento social durante la Transición

Reintroducir un debate epistemológico e historiográfico sobre la categoría de análisis histórico de los *movimientos sociales* durante la Transición a la democracia en España, evitando al mismo tiempo acudir a la discusión académica tantas veces tratada en otros espacios sobre el *encajonamiento* cronológico de los límites de la propia Transición¹, supone, a mi modo de ver, acometer los desafíos que desde la historia post-social² se introducen en los cimientos de los significados históricos. Es por ello que una nueva conceptualización de los movimientos sociales se soporta desde la definición de los mismos como fenómenos socio-culturales en los que la causación socio-económica pierde jerarquía explicativa ante los fenómenos comunicativos y de acción desde la significación de los discursos³. A raíz de esa reflexión historiográfica, la inclusión como movimiento social del fenómeno del *punk* durante la Transición en España, puede soportar la teorización acometida desde las pasadas dos décadas e incluirse en los debates sobre movimientos sociales en la historia. Lo que a través de estas líneas trata de exponerse es la adecuación a la representación histórica de procesos sociales, dentro de la historia social o socio-cultural, que propongan una resignificación de la historiografía de la Transición española. Desde esta perspectiva, los contactos y comunicaciones sociales que se efectúan desde el marco cultural que admite la música *punk*, pueden ser situados dentro de las corrientes de conocimiento de la historia social.

Pero, en este texto se pretende ir un poco más allá. Y el comienzo no puede ser sino la reconsideración de la explicación histórica como el argumento fundamental del

¹ Véase María Teresa VILARÓS, *El mono del desencanto: una crítica cultural a la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998. En esta obra, la autora propone un nuevo marco cronológico del proceso transicional atendiendo a fenómenos relacionados con los procesos culturales y sociales, excediendo el límite, por tanto, de la representación clásica de la Transición política que, en la mayoría de los casos, no suele superar la barrera de 1982 o, como máximo, de 1986.

² Por ejemplo: Miguel Ángel CABRERA, *Postsocial History. An Introduction*, Nueva York, Lexington Books, 2004; también Geoff ELEY. *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia. Publicaciones Universidad de Valencia, 2008.

³ Elena HERNÁNDEZ SANDOICA. *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*. Madrid, Akal, 2004, págs. 129-148.

historiador para la representación historiográfica. En mi opinión, una aproximación explicativa excedería las capacidades propias del historiador como ser histórico⁴, puesto que su propia permanencia en la historia misma, su *vida* por así decirlo, se encuadra en marcos decisivos de significación que posibilitan un desarrollo del método histórico en el que se liberan consideraciones propias del historiador⁵. Además de la imposición subjetiva, e intersubjetiva⁶, que se deriva del trabajo del conocimiento histórico, la intención explicativa implica una cosificación del objeto de estudio del historiador, es decir hombres y mujeres, que tiende hacia la objetivación de las subjetividades que se implican en el desarrollo de los discursos y las prácticas del pasado. Alcanzar una explicación, una jerarquización causal, irremediabilmente proporciona una consideración de la historia en la que los seres humanos no serían protagonistas, sino que lo serían los procesos construidos desde la disciplina histórica, muchos de los cuales parecerían sobrevolar a los propios sujetos. Es así por lo que desde esta reflexión se propone la comprensión de los fenómenos humanos en el pasado a partir de herramientas analíticas que tengan en su *episteme* la noción que Heidegger denominó como la herramienta adecuada para la *verstehen*; y no es otra que la hermenéutica.

A pesar de las voces disonantes y tensionadas aparecidas en los debates historiográficos sobre la operatividad de la hermenéutica en el discurso histórico, y, además y no menos importante a mi parecer, la supuesta novedad que el análisis del discurso otorga al conocimiento histórico, parece ser que las investigaciones de Wilhem Dilthey y Hans-Georg Gadamer introdujeron elementos que en la actualidad son puestos en práctica por los historiadores que abrazan el denominado *giro lingüístico*. Sus propuestas relacionadas con procesos de conocimiento que consideran el arte y la

⁴ Para la cuestión de ser histórico, véase Martin HEIDEGGER, *Tiempo e historia*. Madrid, Trotta, 2009, págs. 39-99, en las que el controvertido filósofo alemán realiza una pequeña reflexión sobre el ser histórico, encarnado en su terminología como *Dasein*. Éste, mediatiza su representación y observación de la realidad a partir de su permanencia en el pasado y su proyección en el futuro: “El *Dasein* no es más que *ser-tiempo*.”

⁵ Sobre todo, en la argumentación que propone Hayden White para la definición de los momentos en los que el historiador determina su análisis histórico, se encuentran las primeras dificultades para acometer un trabajo científico-objetivo en el sentido que Thomas Kuhn quiso darle en su obra: los historiadores proponemos nuestros estudios de caso a partir de un mecanismo que puede ser considerado como poético en el que se proyectan todas nuestras consideraciones y (p)referencias vitales. Véase Hayden WHITE, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF, FCE, 2001, págs. 13-50 y Thomas S. KUHN, *La estructura de las revoluciones científicas*. México DF, FCE, 1977, en el que, a su vez, explicita su famosa teoría sobre los paradigmas en las ciencias.

⁶ Sobre la intersubjetividad, véase las investigaciones que desde la filosofía fenomenológica desarrolló en su día la escuela alemana de Husserl, por ejemplo: Edmund HUSSERL, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Madrid, FCE, 1993. En cuanto a su aplicación en un discurso propiamente historiográfico, veo necesario citar la obra italiana Luisa PASSERINI, *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006.

procedencia volitiva de muchos de los fenómenos que percibe el ser humano como mecanismos de significación de la *realidad* por parte de los sujetos, y con la interpretación textual a partir de la hermenéutica, son rescatadas aquí como herramientas metodológicas necesarias de un estudio sobre movimientos sociales desde esta perspectiva de análisis⁷. A su vez, y desde los estudios feministas, a veces denominados también como post-feministas, Judith Butler habla de los procesos performativos en la comunicación debido a diversas propiedades que se perciben en las comunicaciones entre los seres humanos que son capaces de configurar al sujeto, encontrando pues en el lenguaje capacidades suficientes para el continuo desarrollo significativo de los sujetos y la *realidad* que los rodea⁸.

Sin embargo, considero que no es sólo en el discurso donde se pueden encontrar los significados propios de todo proceso relacionado con el ser humano. Si se atiende a los pensamientos proyectados por la Hannah Arendt de *La condición humana*, desde esa perspectiva sería posible encontrar un lugar válido relacionado con el discurso para la propia acción humana. Partiendo de la pluralidad humana a la hora de concebir a las diferentes sociedades que propician las relaciones culturales entre sujetos, entendiendo aquí como cultura la ya *longeva* definición de Clifford Geertz⁹ por la que es percibida como todo proceso de comunicación entre sujetos de una misma comunidad, sea el formato que sea para ese proceso de comunicación, la acción humana podría ser interpretada como ese espacio *creativo* mediante el que los seres humanos son capaces de escapar del corsé del discurso predominante¹⁰. Es algo que, más allá de las circunstancias excepcionales en muchos sentidos que contextualizan su definición,

⁷ La conceptualización de la hermenéutica por parte de Wilhem Dilthey fue objeto de análisis por parte del Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. Para Dilthey, la hermenéutica necesita de una evidente auto-reflexión sobre el significado de uno mismo, y de una práctica responsable de la interpretación textual, a la que define como: “el comprender técnico de manifestaciones de la vida fijadas de modo permanente lo llamamos *interpretación*. Ahora bien, dado que sólo en el lenguaje encuentra la vida espiritual su expresión completa, exhaustiva y por ende posibilitadora de una captación objetiva, la interpretación culmina en interpretación de los vestigios de vida humana contenidos en la *escritura*.” Wilhem DILTHEY, *Dos escritos sobre la hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Istmo, 2000, pág. 197. Por otro lado, Gadamer desarrolla el concepto de *Dasein* de su maestro Heidegger para ponerlo en relación con la significación de los otros sujetos que rodean al propio individuo, y en donde la intersubjetividad e incluso la empatía con el *otro* favorecerían la interpretación. Véase, por ejemplo, Hans-Georg GADAMER, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 2007, págs. 11-39 y Hans-Georg GADAMER, *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 2005, págs. 89-91.

⁸ Judith Butler ha desarrollado su concepto de performatividad, sobre todo, Judith BUTLER, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007.

⁹ Sin duda me refiero a Clifford GEERTZ, *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1990.

¹⁰ Es posible encontrar estas relaciones filosóficas en Hannah ARENDT, *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 2005, págs. 35-51.

podría estar ejemplificado en un espacio completamente radical por Tzvetan Todorov en su acercamiento a diversas maneras de alejamiento de la normalidad en el universo de terror de la II Guerra Mundial¹¹. Es obvio que el marco que propone Todorov es excesivo en el caso de estudio que desde aquí se propone, pero lo interesante de su planteamiento es la posibilidad de contemplar espacios suficientes para *quebrar* el discurso y práctica mayoritarios.

Así pues, una vez señalado el marco teórico epistemológico de esta propuesta de representación historiográfica, es tiempo ya de situar al fenómeno del *punk* durante el proceso transicional como un movimiento social significativo. En mi opinión, la característica que hace encajar al fenómeno *punk* en un estudio de historia social, desde mi perspectiva, es la de configurarse como una cultura musical. Toda música, según algunos estudios de etnomusicología relacionados con el postestructuralismo¹², proyecta la posibilidad de la existencia de los eventos musicales en torno a ella. Cuando hablo de eventos musicales estoy aludiendo al fenómeno de la escucha musical, que nunca será pasiva, ya que, como mínimo, se percibe la posibilidad de escoger la música que se quiere escuchar. Es una unidad de referencia que puede ser definida, según Martí, como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados, ya sea un concierto, escuchar música en la calle o cualquier variante de la escucha musical. Es característico de la sociedad industrializada y occidental del siglo XX, el proceso de multiplicación de los eventos musicales a lo largo del día, influenciados, por supuesto, por la revolución tecnológica¹³. Escuchar música es una ocupación que se produce con diversos niveles de intensidad. Esta actividad, además, está influida por el contexto sociocultural en la que se inserta, y por la *naturaleza* propia del intérprete. La forma del evento varía y cambia, no es nunca un fenómeno estático, se adapta, sobre todo, a las necesidades de la sociedad de consumo. Se genera un contexto de comunidad, la comunicación entre intérprete y receptor es más directa, se puede decir que incluso es una especie de ritual, sea cual sea el género musical que se ofrece en el concierto¹⁴. Por

¹¹ No creo que sea necesario repetir la argumentación a la que me refiero más arriba en cuanto a las horribles circunstancias en las que se inscribe la teoría de Todorov. Tan sólo añadir que lo que desde este trabajo se propone la posibilidad de la acción humana como coadyuvante del factor discursivo del cambio social. La referencia de Todorov está en: Tzvetan TODOROV, *Frente al límite*. Madrid, Siglo XXI, 2007, págs. 53-66.

¹² Véase Julio ARCE, *Música popular urbana*, Madrid, UCM-Ciencias de la Música, 2005.

¹³ Javier MARTÍ, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona, Deriva Editorial, 2003, págs. 57-58. el autor llega a decir que la multiplicación de los eventos musicales ha propiciado que esta sea una sociedad que cante poco.

¹⁴ Roy SHUKER, *Diccionario del rock y la música popular. Todos los conceptos clave, desde los géneros musicales a las subculturas*, Madrid, Robinbook, 2005, págs. 77- 78.

ejemplo, en el *punk* la comunicación es teatral y enérgica. No obstante, el hecho de que se genere ese contexto de comunidad en la música popular no es óbice para que en los conciertos de cámara, el evento musical genere también un tipo de comunicación, distinta a la que antes me refería. Por otro lado, es mediante los eventos musicales por donde se llega finalmente a la aceptación o al rechazo de los géneros musicales en una sociedad. Y digo finalmente porque también los elementos extramusicales forjan la aceptación o el rechazo de un género dado.

Así pues, desde esta conceptualización del evento musical, y partiendo de la interpretación del sistema productivo del fenómeno *punk*, aquel que se ha venido denominando como *do it yourself* (*házte-lo tú mismo*), es posible encontrar en la configuración de los eventos musicales relacionados con el *punk*, elementos que hagan comprender los procesos socio-culturales que envuelven dicho movimiento social. Este sistema *exigía* la existencia de una red de trabajo en el que se relacionasen los generadores de los eventos musicales. Puede definirse, a mi modo de ver, la posibilidad de una red intersubjetiva entre las personas relacionadas con dicho sistema. A su vez, la existencia de radios libres¹⁵ durante el periodo del proceso transicional en España ofrece la posibilidad de analizar las conexiones intersubjetivas que se derivan de la escucha de la radio. Así, por ejemplo, *La cadena del Water* o *Radio Antoxo* pueden percibirse como desarrollos *punk* de formas de hacer radio durante la Transición. En las páginas que siguen se atenderán, a su vez, a otro fenómeno relacionado con el fenómeno *punk*: las revistas musicales y los fanzines, lugares de representación cultural del fenómeno *punk*, en el que es posible encontrar algunos de los discursos existentes en esa cultura musical.

Conciertos y vida *punk*

Quizás no haya una música con tanta mitología a su alrededor como es el caso del *punk*. No en vano, durante el proceso transicional, en España, se fueron forjando una serie de mitos en torno a esa música. Los precedentes anglosajones, que se fueron formando sobre todo a partir del tratamiento que tuvo por parte de los medios, que configuraba en torno al *punk* toda una nueva *realidad*, hicieron de este género musical tanto una *amenaza* para el buen gusto, como un referente para las personas que vieron en el *punk* una manera de salir de una normalidad que les encadenaba. Además, en el

¹⁵ Lluís BASSETS (ed.). *De las ondas rojas a las ondas libres*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, págs. 246-247; José María LACADO, *La movida. Una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005, págs. 232-246. En cuanto a la situación de la industria radiofónica durante el proceso transicional, véase Enrique BUSTAMANTE y Ramón ZALLO (ed.), *Las industrias culturales en España*. Madrid, Akal, 1988.

caso español, el *punk* no se manifestó de una manera homogénea, siendo los diferentes circuitos regionales fundamentales para entender el conjunto. No es lo mismo el *punk* en Madrid, apolítico de una manera festiva, que en Euskadi, donde las reivindicaciones sociopolíticas daban forma a su expresión musical. Pero en lo que sí coincidirán es en la lucha contra esa *normalidad* que les agobiaba, contra la institucionalización de la moralidad, contra el mundo occidental en el que España, gracias a su proceso democrático, cumplía los últimos pasos que debía hacer para entrar a formar parte de él. La reacción de muchos estuvo entre la percepción del fenómeno del *punk* como si de una bufonada se tratara, y el miedo por su continua transgresión de la *normalidad*.

La presencia del *punk* en los medios de comunicación es importante para esbozar un marco discursivo a través del cual el fenómeno del *punk* era visto por los *normales* (si se sigue el lenguaje utilizado por las personas que funcionaban acorde a la vida *punk*). Su presencia fue poco constante, y se circunscribió sobre todo a aquellas cuestiones que parecían estar en una relación más íntima con los eventos musicales. La contestación social que rebatía muchos de los principios en los que se basaba la construcción cultural realizada durante la Transición por las instituciones, no tuvo referencias significativas en la prensa de gran tirada nacional¹⁶. *El País*, uno de los periódicos de referencia, no sobrepasó el número de cinco artículos anuales entre 1976 y 1982. El *punk* español no tuvo el impacto mediático constante que tuvo el inglés, pero sí vivió un fenómeno mediático masivo en torno al grupo vasco de *Las Vulpess*. Actuaron en el programa musical de *Caja de Ritmos*, conducido por Carlos Tena, y a pesar de la pequeña repercusión que tuvo su emisión, fue una editorial del periódico *ABC* la que inició un proceso de alarma social en torno al *punk*. *ABC* no soportaba las transgresiones discursivas de *Las Vulpess* y por ello instaba a las instituciones a tomar medidas. El escándalo llegó por la adaptación de la canción de *Iggy & The Stooges* llamada *I Wanna Be Your Dog*, al que *Las Vulpess* habían titulado como *Me Gusta Ser una Zorra*. El cuadro se completaba con la tipografía de la doble “s”, correspondiente a la de las SS nazis.

La tendencia principal, por el contrario, fuera de España, fue la multiplicación de artículos criticando a una sociedad escandalizada por una simple canción, pero veo primordial rescatar las palabras del corresponsal de *The Independent*, quien opinaba que: “Oponerse al sexo casi en cualquier forma, excepto el abuso infantil, se ha

¹⁶ Carles FEIXA, *Culturas juveniles en España (1960 – 2004)*, Madrid, Instituto de la juventud, 2004, págs. 163-164.

convertido en un tabú tan grande como antes lo que el propio sexo [...] los excesos ocasionales de la revolución sexual española representan una medida de la intensidad de la represión que la precedió.”¹⁷ No obstante, y al igual que Silva, creo que el hecho de que *Las Vulpess* fuesen mujeres fue el mayor choque moral que originó la respuesta de la opinión conservadora. Las letras de *Siniestro Total* son bastante más ácidas y machistas, y pasaron el filtro de la moralidad con mayor facilidad. Es una clara manifestación del machismo imperante en la sociedad española de esos días¹⁸.

El *punk* en España terminó con la primacía técnica instrumental, era la *inspiración urbana*¹⁹ la que les mueva a reunirse y tocar esa música. Los grupos que aparecen en este trabajo comenzaron su andadura como pronto 1977. Muchos de ellos aprendieron a tocar sólo después de reunirse e, incluso, no llegaron a ponerse un nombre hasta después de actuar en directo. El término *punk*, que era el concepto básico que les convertía en miembros de un movimiento común, significaba *la actitud* contra la intelectualidad. Pienso que es un reflejo del *desencanto*. Sin llegar a afirmar que sin el desencanto no habría habido *punk* en España, la naturaleza de la realidad sociocultural determinó muchos de los caracteres del *punk* español. Decía Juan Luis Cebrían: “Esto es progreso, pensábamos nosotros los huérfanos de la década de los 1960s. Esto es una mierda, contestaban ellos.”²⁰ Surge un nuevo discurso, con su nuevo lenguaje, pero la composición de éste fue heterogénea en diferentes lugares, ya que frente a la respuesta lúdica madrileña, en Euskadi el movimiento *punk* se alimentó de temáticas políticas para mostrar su desacuerdo. Frente al *con la música perdí todo interés por la política de Alaska*²¹, se erige también el *era estar cabreado y pensar que todo es una puta mierda* de Alberto, miembro de Penetración²². Reivindicar el ruido frente al sonido.

Debo hablar del proceso del *punk* en Madrid no por tratarse del fenómeno que luego desembocaría en esa supuesta *movida*, sino como el punto de arranque necesario para entender las diferencias respecto al *punk* anglosajón. Dice Hooper que la historia del *rock* español es resultado de una serie de imitaciones constantes²³. No creo que se deba llegar a ese extremo, porque aunque es cierto que los componentes fundamentales

¹⁷ Héctor FOUCE, “El *punk* en el ojo del huracán. De la nueva ola a la movida”, *Dejuventud*, núm. 64, 2004, pág. 7.

¹⁸ David.SILVA, *El pop español*, Barcelona, Teorema, 1984, pág. 101.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 12.

²⁰ Citado en Héctor FOUCE. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España (1978 – 1985)*. Tesis Doctoral. UCM. 2003. pág. 32.

²¹ *Ibid.*, pág. 34.

²² LA FELGUERA. MAKING ART A NEW INSURRECTION MAGAZINE. 2002, pág. 45.

²³ Héctor FOUCE, *El futuro...ob. cit.*, pág. 46.

de la música *rock* (*punk* en este caso) vienen del mundo anglosajón, las peculiaridades añadidas por la naturaleza cultural española hacen de la producción generada un elemento lo suficientemente diferente como para tener en cuenta los procesos histórico-culturales que la definen. Un claro ejemplo de esto es la fuerte presencia de componentes *glam* dentro del *punk* madrileño, cuando en Inglaterra estaban considerados casi como *enemigos*. La presencia del mundo gay también fue fundamental en el desarrollo de las producciones culturales influenciadas por la posmodernidad, y el *punk* no quedó al margen de ese fenómeno, sobre todo en Madrid²⁴. Se vivía entonces una nueva concepción de la sexualidad, en la que los hombres y las mujeres pretendían establecer una relación de igual a igual, a pesar de las distancias aún predominantes. Era una manera de romper con la tradicional división de las tareas del hombre y de la mujer en el mundo. El objetivo era terminar con el esquema del *ángel del hogar* y del hombre trabajador. Fue una liberación sexual tardía respecto a Europa que no tenía tanto que ver con el uso restringido de la pornografía como con el disfrute formal del sexo. Todo esto se fue desarrollando durante la Transición, aunque teniendo siempre en cuenta que en 1979 aún estaba en vigor la Ley de Peligrosidad Social y la homosexualidad todavía era *ilegal*²⁵.

Mariscal Rockmero fue el productor de la primera grabación de *Kaka de Luxe*: “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.”²⁶ Novedad y divertimento, elementos característicos del *punk* en Madrid. Ante todo era estética y celebración frente a una realidad que les ofrecía sólo, *normalidad*. Se usaron símbolos *clásicos* de la cultura española, pero de una manera en el que su significado era corrompido. El sarcasmo del *punk* era evidente, se asumía un discurso en el que todo servía para expresar la negación ante la *normalidad*, y es que a partir de la parodia se procedía al desenmascaramiento y destrucción del discurso. En

²⁴ Héctor FOUCE, *El futuro...* ob. cit, págs. 60-61.

²⁵ José. María LACADO, *La movida...* ob. cit., págs. 15-17.

²⁶ Citado en Héctor FOUCE: “El *punk* en...”, ob. cit., pág. 4.

este sentido, esta actitud puede relacionarse con el uso de las esvásticas nazis por parte de los *punks* ingleses²⁷.

Los lugares donde interpretaba su música han pasado a la sección mítica de la historia como lugares de culto, como los sitios donde un nuevo mundo emergía. Lugares como El Escalón, Marquee, Amadis, Canciller, la Escuela de Caminos, el Colegio Mayor San Juan Evangelista, cines, teatros, y sobre todos, Rockola, abierto en 1981 y cerrado por orden de las autoridades en 1985 después de que fuera el escenario de una pelea²⁸. En ellos se dieron gran parte de los conciertos de las bandas que luego triunfarían mediáticamente durante la década de 1980, alejándose del *punk* primigenio, en lo que se ha denominado como la *Edad de Oro* del *pop* español. Ahí es donde radica la leyenda mitificada de esos lugares. Por lo demás, formaban parte de los lugares comunes de reunión de las comunidades *punk*. Ese mismo papel fue el jugado por bares como La Vía Láctea, El Penta, o la Sala Sol. Eran, pues, meros puntos de encuentro que se frecuentaban casi siempre por la noche, de manera que ésta se convirtió en una especie de carnaval en el que las personas se transformaban en algo distinto de lo que parecían durante el día²⁹. Poseían una jerga común que los proyectaba como una comunidad aparte. Esa comunidad no tenía porqué ser un grupo cerrado o institucionalizado. De hecho era habitual la heterogeneidad con presencia de *punks*, *heavys* y *mods*³⁰, por poner un ejemplo. El ejemplo máximo de este fenómeno estaba en Rockola, donde la comunión entre el público y el artista era total, aunque un poco extravagante, desde lanzamientos de escupitajos, tanto por parte del público como de los intérpretes, hasta lanzamientos de pollitos vivos, los unos contra los otros³¹.

Se ha dicho, Fouce entre otros, que el *punk* madrileño estaba despolitizado. Sin embargo, en mi opinión, a pesar de no seguir la política institucional, de lo que se trataba era de liberalizar la acción individual en su máxima expresión posible. La vida normal, la que estaba relacionada con la política de los *progres*, era aburrida, mientras que el contenido social que se le otorgaba a la música era el del divertimento. Este caso, el de Madrid, es el más evidente de los que se dan en España, pero hay otros ejemplos

²⁷ Juan Carlos DE LA IGLESIA, *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*, Madrid, Espasa, 2003, pág. 81.

²⁸ José María LACADO, *La movida...* ob. cit., págs. 144-145. Rockola entregaba el 50% de los beneficios al grupo. Era otra forma de entender la música.

²⁹ Héctor FOUCE, *El futuro...* ob. cit., págs. 79-83.

³⁰ Es curioso el fenómeno *mod* en España, ya que su presencia durante la Transición es posterior a la del *punk*. En los fanzines KEEP ON FOREVER STYLE. MOD & 60's ZINE, núm. 10. 2003; y MAD ABOUT YOU. RUDEZINE, núm. 1, se puede iniciar el rastreo de esa cultura musical en España.

³¹ José Antonio ALFONSO (ed.), *Hasta el final...* ob. cit., pág. 120.

como puede ser el de Vigo con *Siniestro Total*. El *punk*, además, se reivindica como una música juvenil y festiva para relacionarlo con los orígenes del *rock*. Era una energía renovadora en todos los sentidos. Tal y como decía Valentino Ladero, miembro del sello discográfico Rebelde, el *punk* hacía reflexionar sobre lo que no se debería aceptar jamás³². El caso es que el originario *punk* madrileño, no sólo el de *Kaka de Luxe*, también el de otros como *Derribos Arias* y *Ejecutivos Agresivos*, con componentes musicales similares a *The Velvet Underground* en cuanto a su surrealismo y modo de cantar, se fue diluyendo tras el impacto mediático y político que tenía la, ya por entonces, *movida* madrileña³³. Las instituciones impulsaban la *movida* para mostrar el grado de modernidad que había alcanzado España tras la muerte de Franco. A medida que avanzaba el proceso transicional, tanto los Ayuntamientos como las Comunidades Autónomas adquirieron competencias en cuestiones relacionadas con la juventud. Los ayuntamientos podían ceder locales para realizar los ensayos de forma temporal, a bajo precio e incluso gratis. Un ejemplo de esto lo constituyó el barrio de Quintana en Madrid, donde se distribuyeron de forma caótica y sin ningún orden algunos habitáculos. El uso de la casa de los padres era más frecuente³⁴. Gracias a una fotografía que aparece en el libro de Alfonso, se puede establecer una tendencia sobre los alquileres de los locales de ensayo. Se trata de un documento para la inscripción en un concurso, donde *Cadáveres Aterciopelados*, formado por gente de entre 16 y 20 años, alquilaban por 5000 Ptas el local de ensayo, compartiendo gastos con otro grupo³⁵.

Por otra parte, las pautas de la música *punk* son complementarias y compatibles con la cultura dominante, especialmente si se tiene en cuenta la mercadotecnia potencial que posee el *punk*. En este sentido, el caso de Madrid es evidente. Tierno Galván patrocinó macro-conciertos y al mismo tiempo se favoreció el uso de locales, pero el precio a pagar fue la aparición en la escena *punk* de la política institucional. Las subvenciones a conciertos realizados en Madrid por Tierno Galván fueron copiadas por un número considerable de ayuntamientos³⁶. El mismo *profesor* decía: “Hemos de estar en extremo contentos y satisfechos porque Madrid se haya convertido en la fábula de

³² Ibid., .pág. 159.

³³ David SILVA, *El pop español...* ob. cit, págs. 87-89.

³⁴ José María LACADO, *La movida...* ob. cit., pág. 140.

³⁵ José Antonio ALFONSO (ed.), *Hasta el final...* ob. cit., pág. 170.

³⁶ Una pequeña selección sobre conciertos realizados en Madrid durante el proceso transicional aparece en Juan Luis GALLERO, *Sólo se vive una vez. Ruina y esplendor de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, págs. 337- 343.

Europa”³⁷. Por ejemplo, durante la estancia de Warhol en 1983, en plena posmodernidad, el máximo representante de lo moderno se paseaba por Madrid como si de un cuadro viviente se tratase. En otras palabras, el mensaje se desvirtuó. Ahí pareció morir ese *punk*. Además, los grupos se fueron disolviendo y los que surgían de esas cenizas se dirigían hacia caminos distintos al *punk*, aunque cercanos, como puede ser el post-*punk* de *Gabinete Caligari* (entendido así por sus elementos *siniestros*). Según Fouce, lo que llegó después fue música *pop* con elementos *punk*, por ejemplo el *tecnopop*. Así, en la línea marcada por Fouce, *Nacha Pop* talonearon a *Ramones* en sus actuaciones españolas³⁸. Sin embargo, algunos grupos continuaron con su objetivo de demostrar que: “El punk era algo más malicioso, y cargado de rabia, protesta y sobre todo mala leche”³⁹.

El *punk* no fue, ni mucho menos, una manifestación única. El caso de Madrid es peculiar, y lo que pasó en el resto del Estado, aunque guarda bastante relación, posee sus características propias. Algo generalizado en torno al *punk* es el hecho de la calle como elemento de unión, como fomentador de esa comunidad que más arriba nombraba. La canción *punk* no refleja directamente las emociones, sino que construye términos para que el oyente pueda articular y experimentar sus emociones. El caso es que esos términos que se construían dependían del entorno sociocultural⁴⁰. En Galicia, en estrecha relación con Madrid, apareció a principios de la década de 1980 *Siniestro Total*. Ya existía una pequeña *comunidad punk* en Galicia, especialmente en Vigo, ciudad de la que provienen los componentes de *Siniestro Total*. Debutaron en Sachtmo, donde tocaban todas las semanas a pesar de ser un local de *jazz*. Con el tiempo se convirtió en el Rockola de Vigo. Sus letras, divertidas e irreverentes, a la par que agresivas, fueron su sello de identidad. Por ello, su actuación en Caja de Ritmos en 1983 fue censurada. No sentaron bien, y más tras el *affaire* de *Las Vulpess*, sus textos sobre sexo rápido, borracheras y bromas políticamente incorrectas en canciones como *Matar Jipis en las Cíes*, *Ayatollah* o *Me Pica un Huevo*⁴¹.

Por otro lado, en algunos lugares y en determinados grupos, lo que se buscaba era el compromiso hacia algo. En cuanto a la reivindicación de la lucha política, habitual en Barcelona, Euskadi, y en Madrid, aunque *escondida* tras la *nueva ola*, les alejó un tanto

³⁷ Héctor FOUCE, *El futuro...* ob. cit., págs. 78-79.

³⁸ David SILVA, *El pop español...* ob. cit., pág. 68.

³⁹ José Antonio ALFONSO (ed.), *Hasta el final...* ob. cit., pág. 131.

⁴⁰ Héctor FOUCE, *El futuro...* ob. cit., pág. 195.

⁴¹ José María LACADO, *La movida...* ob. cit., págs. 232- 233.

del *no future* clásico del *punk*. También es habitual que los grupos comprometidos políticamente criticaran las actitudes de los no comprometidos, acusándolos de ser una simple moda comercial⁴². Comunicación, energía, diversión, emociones variadas en torno a la lucha política. Una lucha política que iba más allá del compromiso para con la política de partidos políticos. Uno de los temas ajenos a la gran política, en el *punk* con finalidades políticas, por ejemplo, era el de la liberación animal. La defensa del *veganismo* era la postura principal de ese movimiento en concreto⁴³. Pero sin duda es en Euskadi donde más se manifiesta el carácter político que podía alcanzar el *punk* en España. Se vino a llamar *rock radical vasco*. Los ambientes *abertzales*, generaban una consistente producción cultural en torno al *punk*. Desde fanzines como *Ojo Tóxico*, un caso especial ya que era manuscrito, hasta las radios libres afines a su ideología. El *punk* se mezclaba con elementos folklóricos vascos. Grupos como *Kortatu*, *Jotake*, *Kontzu Hi* son nacionalistas en cuanto a reclamar una patria vasca independiente, una patria vasca que se siente oscurecida por el Estado español. Se reproducen ataques en los textos al Estado, el ejército y la policía, siendo Barrionuevo uno de los personajes que más aparecen en las canciones (conocido como Txema el Bajo)⁴⁴. *Kortatu* además poseía un mecanismo de defensa ante los posibles encontronazos violentos con sectores contrarios a su pensamiento musical, especialmente los neonazis. Se llamaba *Kortatu power*⁴⁵. *La Polla Records* constituyó el ejemplo más característico del *punk* más rápido en Euskadi. La temática de sus letras giraba en torno a problemáticas planteadas por *Kortatu*, aunque con un signo menos nacionalista. Tuvieron problemas con las autoridades en repetidas ocasiones⁴⁶.

Durante los ochenta, la música *punk* barcelonesa se gestó en los institutos, enfrentándose, musicalmente, con la generación anterior que había abrazado la música progresiva⁴⁷. Aunque casi siempre se alude a *La Liviandad del Imperdible* como el germen del *punk* en España, lo cierto es que las primeras compañías discográficas

⁴² LA FELGUERA. MAKING ART A NEW INSURRECTION MAGAZINE. 2002, págs. 45-47. El entrevistado, atraído por el carácter ácrata, nihilista, y anti-todo del *punk*, tuvo problemas en el servicio militar. Este fenómeno fue habitual en esos años, y muchos grupos no superaron el servicio militar de sus componentes, llegando a la separación en multitud de ocasiones. Silva propone los ejemplos de *Pegamoides* y *Basura*. David SILVA, *El pop español...* ob. cit., págs. 36 y 66.

⁴³ LA FELGUERA. MAKING ART A NEW INSURRECTION MAGAZINE, 2002, pág. 44.

⁴⁴ José María LACADO, *La movida...* ob. cit., pág. 246-250.

⁴⁵ OUTRA RONDA, núm. 7, 2002, págs. 14-18.

⁴⁶ José María LACADO, *La movida...* ob. cit., pág. 250. Una referencia imprescindible para comprender el significado de *La Polla Records* es Javier SÁNCHEZ, *Sobre el punk. Entre la Polla y el papel de wáter*, Barcelona, Quarentena, 2003, si bien en él, el nacionalismo del grupo de Áraha parece un poco mayor que el mostrado por Lacado.

⁴⁷ KEEP ON FOREVER STYLE. MOD & 60's ZINE, núm. 10, 2003, pág. 37.

independientes que editaban música *punk* surgieron en Barcelona, ya en 1977. El *punk* catalán puede describirse a partir de tres ejemplos concretos. Por un lado, *Basura*, grupo agresivo en el directo, que solía ser protagonista de acciones que rondaban la violencia gratuita, además de actuar de manera casi clandestina en las puertas de los locales donde tocaban grupos extranjeros. Es considerado el *Kaka de Luxe* catalán. *Último Resorte*, en cambio, surgidos en 1979, año de la *explosión punk*, fue un grupo que se rodeó de pocas extravagancias. Poco a poco fueron complejizando su música, incorporando sintetizadores, dando pues un giro hacia el género denominado *after-punk*. Por último presento el ejemplo de *Decibelios*, un grupo que podía alcanzar las mayores cotas de violencia en sus letras, extremadamente politizadas, entremezclando unas pequeñas gotas de humor en su repertorio⁴⁸.

El *házte lo tú mismo* fue, como se ha repetido en este trabajo, un elemento principal de la música *punk*, y donde más se manifestó fue en la elaboración de los eventos musicales, sobre todo en la edición de discos y en la preparación de conciertos. Los *fanzines* constituían un elemento más de la autogestión del *punk*. Estaban relacionados con un pensamiento común entre los *punks*: “¿Por qué narices tengo que esperar al periodista seboso, que no sale nunca de casa, llegue a enterarse de que existen grupos como a mí me gustan?”⁴⁹ Los *fanzines* estuvieron ligados a muchos grupos y fueron, en ocasiones, germen de sellos discográficos. La estructura del trabajo era el día a día y para ello contaban con la colaboración de aquellas personas que vivían en el *punk*, algunas de las cuales ni siquiera tocaban música, pero sí hablaban sobre ella. El *amiguismo* era fundamental⁵⁰.

A la hora de preparar el Oñate Rock, un concierto que se celebró el 16 de abril de 1983 y que contó con la actuación de *Cirrosis*, *Último Resorte* y *Basura*, los organizadores tuvieron que realizar una petición formal al ayuntamiento, pidiendo el uso del frontón y de las zonas adyacentes mediante un formulario normal, consiguiendo de esta forma, gracias a una acción colectiva no institucionalizada y sin ningún tipo de ayuda empresarial, montar un concierto de estas características⁵¹. En Barcelona había, cada fin de semana, dos conciertos como mucho dedicados al *punk*, con una oferta de locales proporcional al número de eventos. Los nombres de Celeste, Transformadors, Caset de Gunardó, y Nou Barris eran los lugares más habituales donde ofrecían su

⁴⁸ David SILVA, *El pop español...* ob. cit., págs. 64-79.

⁴⁹ David SILVA, *El pop español...* ob. cit., pág. 13.

⁵⁰ Héctor FOUCE, *El futuro...* ob. cit., págs. 97-109.

⁵¹ José Antonio ALFONSO (ed.), *Hasta el final...* ob. cit., pág. 64.

actuación los grupos *punk* barceloneses. Esos grupos, *Monstruación*, *L'odi Social*, *Subterranean Kids*, *Karies Mental*, *Anti/dogmatiks* o *Piorreah*, podían organizar por sí mismos esos conciertos gracias a la autofinanciación y el trabajo extramusical. Pegaban los carteles, cobraban ellos mismos las entradas, solucionaban las posibles peleas, alquilaban el equipo, atendían a los grupos que venían de fuera de la ciudad, etc. Este comportamiento no era único en Barcelona, observándose una actuación similar en el resto del Estado español⁵². *IV Reich*, un grupo *punk* de Zaragoza formado por alrededor de cuatro amigos, llenaban, en la medida de sus escasas posibilidades, las calles de pintadas y de cárteles anunciando al grupo. Las primeras actuaciones se desarrollaron en los bares donde anteriormente se reunían, decisión en la que probablemente debió influir la construcción de algún tipo de relación empática con los dueños de estos establecimientos. Dicen sus miembros que el objetivo era decir cosas sobre las injusticias sociales que presenciaban y a cambio les bastaba con unos bocadillos y con el billete de tren si salían de Zaragoza: “Fueron tiempos muy creativos en los que no teníamos ningún medio pero sí mucha motivación y ganas.”⁵³ El hecho de construir ellos mismos sus eventos, que resultaban así casi cien por cien únicos, servía como aglutinante de una experiencia común basada en la música *punk*. Aparte de poseer la conciencia de estar haciendo algo significativo.

Lo importante era hacer cosas y cosas decían. Pero más importante que eso era la realización en común de sus ideas musicales. Para Sisa, de *Anti/dogmatics*, el punto más alto del proceso de construcción del evento musical, torpemente esbozada un poco más arriba, era: “Expresarme con la música [...] dar un concierto es quemar energía y a la vez, adquirir nueva, y además está la experiencia que has visto y que nunca se repetirá de idéntica forma.” De ese modo se completaba el significado del *punk*⁵⁴. Jordi Llansamà, fundador de *B-Core Disc* alude a la sensación de comunidad, al espíritu de cooperación, aparte de a los argumentos *clásicos* de la provocación y la irreverencia: “La música engancha, las ideas enganchan, pero sin el factor humano la adicción no sería tan contundente.”⁵⁵ Alberto Bocos, de *Música Autónoma* concentra el significado

⁵² Ibid., págs. 13-34. Dani Zuluá, de *Trip Incide* (Euskadi), hablando en torno a la autogestión comentaba que fue una *época arcaica pero muy vital en el fondo*. En página 69 del mismo libro.

⁵³ Ibid., pág. 159.

⁵⁴ Ibid., pág. 34.

⁵⁵ Ibid., pág. 53.

de los eventos *punks* en los momentos de ilusión que se sentía al encontrarse con la misma gente en los conciertos⁵⁶.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 98.