

MUJERES Y PUNK EN ESPAÑA DURANTE LA TRANSICIÓN: PRINCIPIOS ICONOGRÁFICOS DE UNA ACTITUD

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

Universidad Rey Juan Carlos

El presente artículo trata de exponer cómo, dentro de la emergencia de las culturas juveniles que comienzan a desarrollarse durante la etapa de Transición democrática, aparecen grupos musicales liderados por mujeres amparados en la efervescencia de lo que se ha dado en llamar movimiento punk. Dicho estilo posee una estética inspirada en la vanguardia artística de principios del siglo xx, a la vez que supone un proceso de mimesis de determinados iconos de “estrellas malditas”. En este estudio se pretende observar cómo se legitiman este tipo de iconos y cómo la propia cultura visual y su difusión a través de determinados medios de comunicación favorece un cambio en la percepción visual, que pasa por la inclusión en la posmodernidad de determinados discursos marginales, que, en el caso de España, emergen dentro del propio ambiente de aperturismo sociocultural. Sin embargo, los elementos iconográficos utilizados por las subculturas urbanas que las mujeres punk adoptan en España no sólo cobran fuerza por su impacto visual sino también por la actitud que vehiculan. El papel que ocupa la mujer dentro de este tipo de subversiones mediatizadas será decisivo en un país en el que todavía no se han legitimado las políticas de identidad y donde se está articulando un nuevo contexto social que sienta las bases de la actitud feminista. Desde este punto de vista, la posición de rebeldía que adopta el movimiento punk no solo supondrá una estrategia de posicionamiento disruptivo frente a las convenciones prevalentes hasta entonces en los sistemas de representación visual sino que también supondrá un cambio radical en la constitución del discurso feminista como base de integración en la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: punk, feminismo, cultura visual, subversión, Transición española.

Women and Punk in Spain during the Transition: Iconographic Principles of an Attitude

This article discusses the development of music bands fronted by women during the Spanish democratic Transition —a period characterized by the emergence of youth cultures— and how these bands were to a large extent stimulated by the effervescence of what came to be known as the punk movement. The aesthetics of punk is inspired by the artistic avant-garde of the early twentieth century, and it can also be read as a process of mimetic representation of certain iconic “fallen stars”. This study aims to explore how this legitimation takes place and how the visual culture itself and its diffusion through certain means of communication fosters a change in the visual perception, with the incorporation into postmodernity of certain marginal discourses that emerge out of the very process of sociocultural liberalization that was taking place in Spain at the time. However, the iconographic elements used by the urban subcultures and

adopted by female punks in Spain gain strength not only by their visual impact but also by the attitude that they convey. The role of women within this type of mediated subversion will be decisive in a country where identity policies have not yet been legitimized and where a new social context is being articulated, laying the foundations of the feminist attitude. From this point of view, the rebellious attitude adopted by the punk movement will not only imply a strategy of disruption in face of the then-prevailing conventions in the systems of visual representation, but it will also imply a radical change in the formation of feminist discourse as the basis of integration in contemporary society.

KEY WORDS: punk, feminism, visual culture, subversion, Spanish Transition.

Los estudios sobre los orígenes y antecedentes del movimiento punk contextualizan la actitud y estilo de una generación que se articula a través de la música pero que también comparte una serie de códigos estéticos, sociales y políticos marcados por el activismo que los precedió. Autores como Greil Marcus (1999) ofrecen una visión de lo que supone el movimiento desde su perspectiva histórica, sociológica y estética. Especialmente desde comienzos del siglo xx, la contracultura comienza a ser potenciada por determinados grupos elitistas y vanguardistas que promueven actitudes performativas, especialmente desde los años veinte, que se irán incrementando a mediados de siglo con el auge de las corrientes *underground*.¹ Dichos movimientos socioculturales, en los que la música comenzará a tener una relevancia importante tanto por las letras de las canciones como por la estética que proyectan, fomentarán nuevas señas de identidad adscritas a iniciativas marginales que se oponen a los sistemas políticos y sociales dominantes en determinados momentos históricos.

Dentro de esos discursos disidentes, es posible trazar cierto paralelismo en el auge del punk con algunos de los ideales que mantiene el proyecto de posmodernidad, que comienza a cobrar fuerte presencia como forma de pensamiento en los circuitos intelectuales y mediáticos de los años sesenta, proyectando cierta idea de anomia y existencialismo vacío en el que se piensa que todo está ya hecho y que el *pastiche* es la fórmula más plausible de creatividad. Este tipo de mensajes servirá para que una nueva generación impulse una

¹ Algunas de las mujeres asociadas a la Generación del 27 y al pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza comienzan a adoptar las primeras actitudes subversivas desde diferentes entramados culturales de las artes plásticas y literarias. Evidentemente, es difícil poder indicar con certeza hasta qué punto unas más que otras fueron el germen de lo que décadas más tarde se podría considerar punk pero, dentro de una concepción creativa que presupone cierta contestación a la normativa cultural establecida, cabe destacar a artistas de cierto carácter excéntrico como Maruja Mallo que, tanto por su obra como por su propia autoproclamación como icono, refleja un desenfado y rebeldía que aparecen denotados en sus fotografías y en el uso de unos vestidos que anteceden la indumentaria posmoderna. También es el caso de Marga Gil Roësset, cuyas ilustraciones ancladas en la estética expresionista, teñidas en algunos casos de una visión de actitud rebelde y pesimista, pueden ser concebidas como un antecedente de la iconografía gótica y siniestra que posteriormente reivindicará la cultura punk.

conciencia de rebelión, agitación y actitud ante lo que observa a su alrededor, fomentando a su vez una respuesta regenerativa hacia los discursos establecidos. Sin embargo, desde mediados del siglo xx ya se habían comenzado a gestar las bases para que surgieran las denominadas subculturas visuales en todos los terrenos artísticos, dando como fruto una nueva estética: la estética de la provocación. En este sentido, empiezan a percibirse diferentes corrientes artísticas marginales marcadas por la influencia de la moda juvenil europea, especialmente británica, y por el desarrollo de las industrias culturales estadounidenses. De este modo, se deja entrever el cambio que ha sufrido la sociedad de consumo en terrenos artísticos y el apogeo que está logrando el *pop art*, después de que unos veinte años atrás dicha corriente no pasara de ser algo inadvertido o, cuanto menos, marginal. Este contexto histórico cultural confirma, a la vez que favorece, el surgimiento de nuevas propuestas y actitudes musicales diferentes.

Si en el ámbito de la literatura o en el de las artes plásticas dichas actitudes suponen una evolución hacia un fin de la censura y la apertura hacia una libertad de discursos, en el terreno musical significará un acercamiento a tendencias extranjeras. De este modo, llega a España material musical americano y europeo por diferentes vías de circulación, especialmente gracias a periodistas que comienzan a recibir discos de importación a través de las bases americanas, donde se reciben diversos productos culturales de difícil acceso (prensa musical y discos), y también a consecuencia de los viajes a ciudades europeas de algunos intermediarios culturales que se desplazan a Londres o Berlín para informar de la revolución musical y de las diversas tendencias de culturas juveniles que se manifiestan en esas ciudades (Ordovás, 2016). Serán estos periodistas los que directa e indirectamente potencien —desde revistas, programas radiofónicos y televisivos— las tendencias emergentes y los movimientos musicales de nueva ola, representados en algunos casos por ciertos grupos subculturales y contraculturales; es decir, marginales y opositores a las posiciones dominantes (Hall, 1997).

Dentro de este tipo de tribus urbanas, una de las más subversivas por su actitud y mensaje será el punk, cuyas proclamas culturales toman un tinte de provocación mediática principalmente en el mundo anglosajón. De todos modos, cabe recordar que, musicalmente, ya existían antecedentes norteamericanos en grupos denominados *garajeros* desde finales de los años sesenta; políticamente, las proclamas de contestación habían sido manifestadas con cierta similitud combativa por la Internacional Situacionista francesa también desde finales de los años sesenta, e incluso podían rastrearse en los albores de las primeras vanguardias, especialmente en la actitud de rebeldía política, social y cultural que desprendía el movimiento dadaísta, movimiento que también anticipó la fundamentación performativa del punk (Marcus, 1999).

La estética subversiva en la España de la Transición

A comienzos de los años setenta comienza a gestarse la feminización de la universidad española. Este primer germen de cambio hacia una sociedad moderna es el que va a permitir interrogarse sobre la condición social de desigualdad de la mujer, así como sobre los modos de juzgar lo femenino y las consecuencias de esa perspectiva en los modos de representación visual. Al finalizar la dictadura franquista en 1975, España entra en una etapa de transición política, social y cultural que entronca con las manifestaciones europeas a partir del despertar del Mayo del 68 francés, que tanta influencia tendría. Durante los últimos años del franquismo, los medios de comunicación en España habían dejado entrever lo que pasaba en el panorama internacional, gracias a una segunda cadena de televisión que no estaba sometida al mismo tipo de presiones censoras que la primera cadena, legitimada como la portavoz oficial del Estado. La Segunda ofrecía un modelo de difusión creativo que plantaría las semillas de la transición que se avecinaba.

Con la llegada de la monarquía y la posterior democratización, y una vez firmada la constitución española en 1978, comienza a asentarse un panorama cultural favorable a cierta libertad de expresión que se manifiesta explícitamente, entre otros registros visuales, a través del denominado cine de destape y de la fotografía erótica del momento, con una gran distribución editorial en las revistas populares. Esta proliferación de imágenes iconográficas sexuales no sólo va dirigida a un público predeterminado sino que apuesta por la provocación en el amplio sentido del término: la provocación erótica va de la mano de la provocación social con la voluntad de generar cierto escándalo entre las élites conservadoras que no aceptan las nuevas formas de libertad social y cultural. De hecho, serán los discursos de provocación los que configuren el proceso de construcción histórica de la transición española. El destape, como síntoma del acceso a una mayor libertad de expresión, constituye una metáfora visual de los modelos de representación iconográfica del momento. El desnudo y la moda posmoderna tienen ambos la misma función de interpelar al espectador, animándole a transitar hacia una recepción dialógica y no pasiva de los artefactos culturales. No existe, por tanto, solo una función sexual propiamente dicha en el destape, sino que el fenómeno también manifiesta el rupturismo de un país que está saliendo de una larga dictadura.

En el contexto de agitación punk que surge en 1977, la figura de la mujer como icono mediático musical se vincula a la subversión, tanto en términos generales —por la propia base del movimiento, definida sobre la denuncia contracultural a lo establecido— como en lo que se refiere a la identidad de género, de modo que el icono de la mujer punk se construye tomando como eje la representación de seducción y provocación —muy similar al papel ficticio de heroína cinematográfica que se observa en el modelo de *femme fatale*. Esta dimensión resulta doblemente provocadora si consideramos la posición que

ocupa la mujer en esta época, mucho más en España, un país que comienza su andadura democrática y que goza de menos libertades político-sociales que otros países y, por tanto, de menor capacidad para poder desarrollar diferentes vías para vehicular una actitud de rebeldía, parte de la visión catastrofista y distópica de la posmodernidad.

La recepción del punk en ese momento se centra en su carácter rebelde: se concibe como un movimiento que se sale de las normas establecidas como reacción a la situación política y social, y que incluso tiene el carácter de anti-moda. Así puede apreciarse en un reportaje audiovisual realizado en 1977 por el programa de RTVE *Informe Semanal*, titulado “Dossier: el punk”, en el que se ofrecían entrevistas a jóvenes británicos y españoles vinculados con el movimiento, así como a periodistas e intelectuales que postulaban una visión de rechazo ante este estilo musical (caso de Guillermo Cabrera Infante), que veían la incursión mediática de estas tribus urbanas como una ofensa de lenguaje obscuro y como una reacción social a generaciones anteriores. En dicho documental aparecen reflejadas las visiones de las primeras mujeres punk; así, por ejemplo, se ofrece una entrevista a Paloma Romero, española afincada en Londres y miembro del grupo The Slits (subtitulado en el reportaje como “Las rajitas”), en la que indicaba que el punk no debía entenderse como un movimiento o generación sino como una actitud con base musical.² Por otra parte, en el reportaje también se hace referencia a cuestiones de identidad de género y aparecen expuestas ideas en torno a la aceptación del travestismo y la bisexualidad como proclama de libertad sexual. Los argumentos que se exponen en este documento histórico permiten confirmar que no existe una conciencia categorizada sobre la identidad como pose sino como reacción, si bien esta reacción confirmará el consiguiente posicionamiento de identidad. De este modo, la facilidad que muestra al punk para ofrecer su proclama feminista será de mayor calado en su sentido activista en las manifestaciones musicales, lejos de los circuitos de opinión política pero con incidencia en estos sectores, así como en las esferas mediáticas.

Otro ejemplo similar puede rastrearse en un reportaje periodístico que apareció publicado en el diario *ABC*, redactado por el periodista Manuel Adrio el 18 de septiembre de 1977, donde se hacía también eco de la actitud peligrosa, obscena y provocativa que albergaba el movimiento punk en Londres. Sin duda, el artículo quería contextualizar una moda que podría repercutir en el escenario español y las consecuencias que podía acarrear para la sociedad. La focalización en el punk como movimiento peligroso se alejaba de sus planteamientos musicales iniciales, centrados en la escena punk estadounidense, para ahondar en la posición rebelde de un movimiento activista anti-sistema de carácter violento que surgía en la capital británica. En dicho artículo se categorizaba al punk desde

² Reportaje “Dossier: el punk” de *Informe Semanal*. Véase Rioboo (1977).

su visión semántica como un movimiento ligado a la porquería, a lo infravalorado, a lo inútil, pero también a la delincuencia. Curiosamente, las fotografías que aparecían reflejando dichos acontecimientos no mostraban actitudes vandálicas sino provocaciones que podrían ser reformuladas desde una óptica actual como pura *performance*.

En las memorias de Viv Albertine (2017), guitarrista del grupo The Slits, se indica cómo, en el germen de lo que sería su primer grupo de tendencia punk en 1976, no sólo buscaba adscribirse a dicho movimiento sino que quería diferenciarse del concepto musical que ofrecían los hombres, es decir, expresarse de una manera diferente intentando experimentar desde una posición en la que no tenía formación musical. La dificultad de ser mujer y formar un grupo de música suponía posicionarse desde una perspectiva de género que suscitaba cierta diferencia respecto a lo que estaba estipulado como habitual. Paradójicamente, muchos de los integrantes de bandas punk que estaban emergiendo por aquella época, lejos de mantener una postura abierta respecto a la integración de mujeres en los grupos, ofrecían cierta resistencia y optaban por una postura conservadora respecto a lo que la repercusión femenina podría ofrecer en la actitud subversiva del momento (Albertine, 2017).

En el caso español, la adaptación, el reciclaje y la combinación de las nuevas tendencias foráneas con los matices de la estética costumbrista de España, harán desarrollar un modelo propio de representación, y el papel de la mujer consistirá en conseguir llevar a cabo un cambio de rol en su actitud como superación a la marginación que había venido constituyéndose hasta ese momento. Esta superación puede que sólo pareciera percibida como una especie de broma dentro de la pose de rebeldía que representaban los grupos musicales liderados por mujeres, pero, sin embargo, supuso un cambio en la forma de entender el papel de la mujer, que a su vez sería reivindicado por los estudios culturales.

Madrid empezaría a desarrollar la nueva ola o Movida madrileña a través de personajes que, posteriormente, llegarían a legitimarse a través de los medios de difusión institucional a comienzos de los años ochenta, aunque por el momento deberían acogerse a las plataformas alternativas de comunicación. El período de finales de los setenta determina una época en la que comienzan a trabajar fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez, Ouka Lele o Alberto García-Alix, los hermanos Javier y Valentín Valhonrat, pintores como Eduardo Arroyo, Las Costus, Guillermo Pérez Villalta, cartelistas y diseñadores como Óscar Mariné, Borja Casani, Ceesepe, El Hortelano, Carlos Berlanga, Iván Zulueta o el futuro cineasta Pedro Almodóvar. Al mismo tiempo, el panorama musical comienza a experimentar una renovación basada en las corrientes vanguardistas del momento con una actitud marcada, fundamentalmente, por la conjunción entre la estética punk y el *pop art*. Serán estos artistas, entre otros, los que también constituyan una nueva figuración de la iconografía femenina del punk en este período, desde las artes plásticas, visuales y escénicas. Dicha iconografía sintetiza

la viveza y la agitación de estos movimientos por su estética colorista y desenfadada con tintes *kitsch* y también por los mensajes provocativos que, en estas obras, acompañan las imágenes a modo de textos, subtextos e intertextos.

Mimetización, actitud y proclama en el punk español

La identidad y el estilo estético forman parte del discurso integrador propio del punk, de modo que la inclusión de las figuras femeninas dentro de él está presente desde sus comienzos, así como la reivindicación de la ambigüedad como respuesta a las políticas identitarias cerradas y monolíticas impregna el panorama musical. De ello se hacen eco los grupos musicales, cuya trayectoria va más allá de las actuaciones y tiene una fértil vertiente en la creación de relaciones generacionales entre grupos de jóvenes interesados por los nuevos ideales de cultura juvenil y la transgresión vanguardista; de ese modo, las reuniones en locales, casas y salas de conciertos serían motivo de amplitud del ideal artístico cultural que constituiría el germen de lo que, años más tarde, se consideraría en el mundo del *marketing* discográfico como “La edad de oro del pop español”, término que fue auspiciado por los propios medios de comunicación que apoyaban a esos grupos.

Una de la primeras figuras femeninas que consiguen tener cierta presencia mediática en el contexto de la cultura punk es Alaska, a través del grupo musical Kaka de Luxe (1978), germen de futuras formaciones musicales en las que la mujer ocupará un papel protagonista. De hecho, de esta formación surgirá el grupo Alaska y los Pegamoides en 1979, en el que participará una nueva figura femenina, Ana Curra, que en pocos años pasará a ser otro de los iconos fundamentales del punk en España.

Por otra parte, el caso de Paloma Romero, apodada Palmolive (alusión a una conocida marca higiénica de la época), es paradigmático. Nacida en Melilla aunque afincada en Málaga, a comienzos de los años setenta decide, a sus diecisiete años, instalarse en Londres. Su presencia será fundamental en los orígenes del punk británico, puesto que no solo será pareja de Joe Strummer —fundador de los 101ers y, posteriormente, de The Clash—, sino que será reconocida especialmente por crear uno de los primeros grupos punk formado casi al completo por mujeres en 1977, The Slits, en el que ella tocará la batería.³ Según relata la propia protagonista en una entrevista concedida al *Diario Sur*, dicha formación supuso un grito feminista, pues sus integrantes, movidas por una efervescente rebeldía, ocupaban una posición de salvajes con conciencia social; saber música o cantar bien no resultaba necesario para hacer punk.

³ Según indica el *Diario Sur* el 15/05/2017, en Gran Bretaña se ultima el documental titulado *Hear to be Heard* sobre la creación y trayectoria del grupo The Slits. Véase <<http://www.diariosur.es/culturas/musica/201705/15/reina-malaguena-punk-20170515003302-v.html>>

Posteriormente, en 1979, se uniría al grupo The Raincoats, con menor repercusión que el anterior, hasta que, pocos años después, abandonara la escena musical.⁴

A finales de los años setenta se irán consolidando grupos con presencia femenina por diferentes zonas geográficas españolas. Así, por ejemplo, en Barcelona surgen grupos como Último resorte, formado en 1979 por la cantante Silvia Escario, que había viajado años atrás a Londres en pleno apogeo del punk británico de 1977 y que, como letrista de sus canciones, supo transmitir una energía frenética (González Lezana, 2016: 182-183). En el año 1980 también aparece el grupo barcelonés Tendre Temble, en el que participa Rosa Arruti, quien anteriormente había estado en grupos como Los Erizos y Psicópatas del Norte.

Pero quizá el grupo que más impacto ofrezca en el panorama punk catalán con presencia femenina sea el caso de Desechables, que comienzan su andadura en 1981. Su cantante, Tere González, se convertirá en un modelo iconográfico a través de su puesta en escena e indumentaria, reflejada a través de los carteles y fotografías del grupo, en los que aparece la figura femenina como atractivo seductor publicitario. Dicha formación no sólo tendrá proyección internacional sino que actuará en países colindantes como Francia, aunque su trayectoria musical se verá truncada por un altercado que supondrá el fin del grupo.⁵

En el País Vasco, uno de los grupos con mayor incidencia en el punk será el caso de Las Vulpess, formado en Baracaldo en 1982 e integrado en su totalidad por cuatro mujeres: Loles Vázquez a la guitarra, Lupe Vázquez en la batería, Begoña Astigarraga al bajo y Mamen Rodrigo como voz. Su célebre canción “Me gusta ser una zorra” será motivo del cierre del programa televisivo *Caja de ritmos* en 1983 y propiciará la censura del grupo en varios medios de comunicación.⁶ Aunque la formación musical se disolvió ese mismo año, tiempo después, de 2003 a 2005, reaparecieron para reeditar sus temas y lanzar un disco grabado durante un directo en 1983.

⁴ Puede encontrarse una entrevista a Palmolive en el documental sobre la recepción del punk en España emitido en 1977 por el programa de RTVE *Informe Semanal*. Véase Rioboo (1977).

⁵ Una información completa sobre la trayectoria del grupo puede rastrearse en el documental *El peor Dios*, dirigido por Álex Montes, Daniel Arasanz y Nico Tarela en el año 2014.

⁶ El escándalo fue motivo de diversos artículos de opinión en la prensa de la época; por ejemplo, *ABC* publicó noticias sobre el caso el 27/04/1983 (p.15), el 30/04/1983 (p. 25) y un mes después, el 27/05/1983 (p.19); también hubo defensas del grupo musical y reproches a este diario por parte de *El País* el 03/05/1983, en particular sobre la querrela interpuesta a Carlos Tena como responsable del programa televisivo *Caja de ritmos*. También *El País*, el 28/05/1983, hace mención a la responsabilidad del *ABC* en la promoción del tema del grupo musical femenino en horario infantil y tacha la difamación como hipocresía.

En otras zonas, como Zaragoza, surgen grupos como Cocadictos, formado en 1983 y procedente de la formación Cadáveres Aterciopelados, cuyo cantante sería sustituido a los pocos meses de formación por Alma Gómez Coca y que recrearían un tipo de punk muy acelerado. Según expone Tomás González Lezana, la joven cantante del grupo, que sólo contaba con dieciséis años de edad, sentenciaba en una entrevista que su ideal era el de “vivir muchos años sin currar para nada y hacer siempre lo que le dé la gana” (Lezana, 2016: 275).

En Madrid, grupos como el citado Alaska y los Pegamoides darán pie a que surjan otras bandas como Alaska y Dinarama en 1982, al mismo tiempo que Ana Curra forma parte de Parálisis Permanente y, a partir de 1983, de Seres Vacíos. Las componentes femeninas de estos grupos —Alaska y Ana Curra— se convertirán en iconos mediáticos que excederán su época: muchas de las imágenes femeninas creadas para carpetas discográficas, carteles o entradas serán posteriormente revalorizadas como objetos de coleccionismo.

Por otra parte, algunos conjuntos musicales con incidencias entre el punk y el pop como el caso de Las Chinas —integrado por M^a José Serrano a la voz, Montse Cuni al bajo, Isabel Speedy en la batería, Miluca Sanz a los teclados e Isabel Pérez Luna a la guitarra— comenzarán su andadura en 1979 y también lograrán cierta repercusión mediática. También llegará a conseguir cierta aceptación el grupo Los Bóldos, creado entre 1979 y 1982 (anteriormente conocido como Los Rebeldes), en cuya formación también había integrantes femeninas como Carmen Madirolas a la voz y Merche Valentín en los coros.

Otros grupos de la ciudad, de tendencia más radical, también serán integrados por mujeres, aunque gocen de menor repercusión mediática, como en el caso del grupo Ox Pow, formado también en 1982, cuya batería, Geli, tenía cierta responsabilidad en la organización de sus conciertos.⁷ Dicha formación se caracterizará por querer mantenerse al margen de los medios y por intentar no ser incluida como parte de lo que se venía a denominar como “Movida madrileña”, declarándose incluso más salvajes y elevando su música hacia un punk de tendencia más dura y radical que el que ofrecían otros grupos con tendencia hacia el pop.

Iconografías mediáticas: atracción, seducción y diferencia

La imagen femenina del punk comienza a difundirse no sólo desde los conciertos y publicaciones discográficas independientes sino también desde determinadas plataformas de difusión cultural que apuestan por este tipo de subculturas juveniles en proceso de legitimación. Desde fanzines a revistas especializadas en música, pasando por emisoras radiofónicas públicas (como Onda 2 y, posterior-

⁷ Las únicas referencias completas sobre el grupo se encuentran en Wikipedia. Véase <https://es.wikipedia.org/wiki/OX_Pow>. El texto hace referencia, a su vez, al artículo “O.X. Pow. No somos punks”, de Juan Carlos de Laiglesia publicado en 1983 en *Rock Especial*, 24: 12.

mente, Radio3) o piratas (caso de La voz de la Experiencia, también denominada como Cadena del Water), y en especial desde algunos espacios que emite Televisión Española, se consigue difundir una imagen que, aunque en su comienzo pudiera parecer subversiva para un público no acostumbrado a este tipo de manifestaciones juveniles, en pocos años será reclamada por diferentes tipos de espectadores.

Es en la cadena televisiva pública donde comienzan a aparecer paulatinamente determinados programas con intereses hacia actividades culturales marginales, actuaciones musicales de diferentes subculturas juveniles y entrevistas con sus protagonistas. De este modo surgen, entre otros, programas como *Trazos* (1977), *Imágenes* (1978), y *La edad de oro* (1983), en los que el hilo conductor corre a cargo de una mujer con identidad asociada al punk y a la nueva ola, como es el caso de Paloma Chamorro. También a comienzos de los años ochenta, surgen varios programas musicales y culturales que acogen todo tipo de propuestas creativas que representan a esta nueva generación de tribus juveniles como el caso de *Pista libre* (1982), *Caja de ritmos* (1983) o *La bola de cristal* (1982). Así, por ejemplo, este último programa favorece la consolidación de Alaska dentro del *star system* televisivo. Dicho espacio no sólo estaba destinado a un público juvenil, sino también infantil —por su horario de difusión en la parrilla matinal de programación televisiva—, lo que supuso que la difusión iconográfica del punk y de otras propuestas de manifestaciones marginales tuviera una acogida mediática mayor de la que se esperaba. La labor de este espacio televisivo se debe en buena medida a su directora, Lolo Rico, quien supo crear un imaginario en el que se podía criticar la sociedad y la educación del momento amparándose en un discurso constructivista de creatividad, apoyado, a su vez, en iconografías que provenían del mundo de la ficción (especialmente relatos de brujería y serie B) pero que estaban estrechamente relacionados con la imaginería de la cultura del punk.

La iconografía de *La bola de cristal* potencia la imagen del punk y la conecta con los imaginarios de ficción. Así, por ejemplo, Alaska utiliza una representación gótica amparada en las series de terror, como el caso de *La familia Munster*, espacio que también era emitido dentro del programa. A su vez, el discurso punk tenía cierta acogida a través de los diálogos que interpretaban los muñecos denominados “Electroduendes”, en los que especialmente las figuras femeninas adoptaban la iconografía y actitud subversiva del estilo punk. Además, algunas de sus célebres frases se convirtieron en señas de identidad que llegaba a utilizar hasta el público infantil en sus coloquios, caso de eslóganes como “Viva el mal, viva el capital”, que afianzaban a través de la ironía diferentes propuestas de rebelión y activismo.

También el cine del momento supo reflexionar sobre el papel subversivo de la mujer. En este sentido, es particular la importancia que otorgan al feminismo las primeras películas de Pedro Almodóvar, desde una focalización cómica e

irónica, como es el caso de *Pepe, Luci y Boom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) o *Entre tinieblas* (1983). En dichos filmes, serán muy importantes las referencias no sólo al papel de la mujer sino a cuestiones de identidad sexual —como el travestismo y la provocación vista desde la indumentaria, piezas que eran los fundamentos iconográficos desde los orígenes del punk. De hecho, la estética de estas películas, especialmente la primera, remite a la iconografía punk heredada del *pop art* y de la estética *kitsch*, muy similar esta última a la que era utilizada por la cultura punk, a su vez influenciada, tanto en sus discursos como en sus recreaciones estéticas, por las películas de John Waters y especialmente por la estrella *drag queen* Divine. Esta última protagonizará su película *Pink Flamingos*, en la que se ensalza la ambigüedad sexual, la androginia o el travestismo como propuestas de identidad sexual. Es quizás Almodóvar quien es capaz de recrear con mayor facilidad la percepción estética de las subculturas de ese momento, combinando diferentes estilos y desarrollando una intensa hibridación entre el pop, el costumbrismo y la transgresión.

Estas nuevas referencias estilísticas son evidentes en el dispositivo visual que acompaña a muchos grupos de la escena musical: portadas, contraportadas y carteles que se nutren de distintas tendencias visuales (*kitsch*, *pop art*, estética gótica, futurismo...) para construir unas iconografías que tratan de utilizar la incitación sexual como elemento provocativo frente a otros elementos que exponen una actitud de rebeldía. En concreto, la iconografía femenina del punk que aparece representada en trabajos fotográficos de carácter artístico, periodístico y amateur, junto a la concepción de carpetas discográficas, supone una visión diferente respecto al posicionamiento del concepto mujer que ofrecen otros medios, dado que ser punk implica ser rupturista y las prácticas activistas forman parte de su proyección social en la esfera pública, siendo habituales las referencias iconográficas que buscan la provocación y el cambio social. La invitación a la sexualidad, a los rituales o a la transgresión forma parte de la ironía del atrevimiento y de la ruptura hacia los cánones establecidos, de ahí el recurso, por ejemplo, a imágenes de dominación y sadomasoquismo. Prueba de estas manifestaciones pueden registrarse en diferentes diseños para carpetas y carteles de grupos como Parálisis Permanente (especialmente las fotografías realizadas por Pablo Pérez Mínguez para el disco “El Acto”) o Desechables (para el disco “Buen Ser-Vicio”, con fotografías de Ana Torralva). En ese sentido, el medio fotográfico quizá haya sido el que mejor ha representado la ideología del punk desde sus vertientes puramente estéticas (fotos y carteles de promoción que realizan artistas que, con el paso del tiempo, comienzan a ser a su vez legitimados por su trayectoria, como Alberto García-Alix, Ouka Lele o Pablo Pérez Mínguez), junto a fotorreportajes que con el paso del tiempo se convierten en documentos de interés histórico y social (como en el caso de las fotografías de Mariví Ibarrola, Miguel Trillo o Alberto Morante).

Desde el punto de vista televisivo (hoy recuperado como iconografía videográfica), la figura femenina se constituye como un “sujeto de provocación”, eludiéndose el término “objeto de provocación”. Así, en las primeras apariciones del grupo Kaka de Luxe se introduce en el medio televisivo la condición de posmodernidad escénica que comenzaba a resurgir fuera de lo cotidiano, convirtiendo lo exótico o extravagante en ideales de la estética que se avecina a comienzos de los años ochenta. La circulación de imágenes en torno a un referente obliga a aceptar lo inusual como parte de lo cotidiano para el público de esa época.

El uso de la moda por parte de las mujeres en el punk presenta unos rasgos específicos que caracterizan su iconografía a través de la propia moda como identidad visual. Dicha identidad constituye un significado y sentido dentro del lenguaje de la moda que está compuesto por la apropiación de varias combinaciones estilísticas, si bien existe cierta tendencia a recuperar una visión de la vanguardia femenina que podría rastrear en la tendencia del cine expresionista, como pudiera ser el caso de la película *Lulú o la caja de Pandora*, realizada por G.W. Pabst en 1928, o el caso de artistas plásticas que consiguen transgredir no sólo desde su propia obra sino desde su propia autoafirmación de icono visual, como es el caso de Tamara de Lempicka dentro de la sobriedad del estilo *art déco* desde los años veinte.

La moda como síntoma de la cultura urbana de finales de los setenta crea una nueva estética acorde con nuevos principios de productos y consumo. Comienza una etapa de subculturas que emergen de las industrias culturales y de su relación con el mercado del arte: fanzines, diseño gráfico, carteles y cómics. En un primer momento, la identidad visual del punk aparece enmarcada dentro de los parámetros propios del *pop art* y de la cultura *kitsch*. Los elementos *kitsch* son utilizados como elementos diferenciadores propios de la subcultura que generan distinciones para concebir un cambio en los planteamientos estéticos y mediáticos. Se tiene la intención de crear algo distinto y, para ello, se transgrede la representación a través de la moda, de la música, de la ilustración y del diseño gráfico, de la representación pictórica y fotográfica y, en general, de los planteamientos plásticos y audiovisuales.

El concepto de subcultura en sentido estético debe entenderse, por tanto, como una apuesta por la diferencia ante el resto de la sociedad, pero, por otro lado, también está relacionado con el concepto sociológico de anomia,⁸ por la adscripción a la ausencia de reglas, normas y leyes. Esta idea no sólo marca la estética sino una filosofía de la provocación. Para provocar es necesario romper

⁸ El investigador Pere-Oriol Costa comenta que “la anomia suele aparecer en períodos de cambios históricos y grandes transformaciones, y se expresa mediante manifestaciones de desorden que reflejan crisis de valores: esto es, caducidad de los viejos valores e inexistencia (o fragilidad) de los nuevos” (Costa et al., 1996: 38).

moldes legitimados de cultura social, de ahí que el concepto de punk como síntoma de la “cultura basura” se originó en torno al año 1975 como planteamiento musical en Estados Unidos pero acabó por constituirse como una proclama activista y estética un año después en Londres.⁹ La aceptación por parte de diferentes países europeos hizo que este fenómeno transgresor no pasara desapercibido en España, y que comenzaran a surgir determinadas formaciones musicales en las que la mujer adopta un papel protagonista.

Aunque el punk ha sido vinculado literalmente con la denominada “cultura basura”, dicho estilo está emparentado con otras propuestas artísticas como el arte minimalista, el *decollage* o el *arte povera*. No obstante, será la decadencia del *pop art* en su sentido más despectivo o infravalorado (*kitsch*), de fórmula repetitiva (*pastiche*) y con cierto aire de burla, ironía y provocación (estilo *camp*) la variable estética que mejor defina sus estrategias de representación. De hecho, los elementos del *pop art* no sólo se aprecian en la forma de vestir sino en la forma de pensar: si Andy Warhol establece el arte mediante la representación de una lata de conservas, como en el caso de las series de reproducción que confecciona sobre las latas de sopas Campbell, *Kaka de Luxe* adapta la misma filosofía en los mensajes que compone su grupo a través de la canción “Quiero ser un bote de Colón”.¹⁰ Los rasgos que condicionan la moda de la cultura juvenil presuponen la creación de personajes como iconos estéticos, que generan rasgos de autoafirmación e individualismo frente al colectivismo del resto de grupos sociales, signos de expresión propios: el concepto de lenguaje engloba todos los signos atribuibles enmarcados en la forma de hablar, de comportarse, de posar, de identificarse a través de la atribución de ciertas señas externas (vestuario, patrocinio de grupos de música que les gustan).

Conclusiones

La representación de la mujer desde la perspectiva de la cultura punk supone un adelanto a los cánones de la posmodernidad como proclama de una respuesta de identidad, en un momento de transición y búsqueda de nuevos valores para la sociedad española desde finales de los años setenta. La iconografía desarrollada para presentar una actitud de diferencia puede entenderse como un antecedente

⁹ Para una constatación de por qué Londres es una ciudad proclive al fenómeno punk, puede consultarse el documental *London. The Modern Babylon*, dirigido por Julian Temple en 2012.

¹⁰ Según indica Rafa Cervera en su biografía de Alaska, la cantante quería encontrar un vestido apropiado que emulara la forma del detergente, incluso el grupo Kaka de Luxe pensó que la canción podría servir como patrocinio de la marca Colón, pero finalmente no fue así y su proyecto de marketing quedó como anécdota, aunque la canción ha sido recuperada en numerosos recopilatorios posteriores de la llamada “Edad de oro del pop español”. La estrofa de la canción decía: “quiero ser un bote de Colón y salir anunciada por la televisión, que satisfacción ser un bote de Colón” (Cervera, 2002: 127-130).

mediático de las consiguientes propuestas de género y debates que comienzan a legitimarse una década después.

El paso del tiempo ha conseguido legitimar lo que podría ser representado como subcultura. La recepción de las imágenes ha variado, permitiendo establecer una lectura diferente desde la perspectiva de estudios de género. Por tanto, no se puede indicar que exista un discurso puramente visual feminista en los orígenes del punk en España; sin embargo, sí existe una problematización de lo femenino y un posicionamiento que antepone la adaptación de los nuevos discursos de género que comienzan a legitimarse. El eclecticismo cultural, o era neobarroca tal como lo denomina Omar Calabrese, supone la convivencia de distintas tendencias con planteamientos comunes que giran en torno a la búsqueda de nuevos estilos basados en la fusión e hibridación que supone la propia posmodernidad (Calabrese, 1994). En este sentido, algunas figuras femeninas del punk en España, como el caso de Alaska o Ana Curra, han sido pioneras en afrontar todo tipo de convivencias culturales y estéticas, creando un estilo propio a partir de la adaptación y comprensión de distintos frentes estéticos y musicales. La repercusión del punk en España supone una modernización de la condición femenina. El “giro cultural” que estipula Fredric Jameson para caracterizar las divergencias de los discursos de la posmodernidad, en el caso de España se hará más patente desde la legitimación mediática de las actitudes subversivas de las mujeres femeninas. Lo que en principio pudo entenderse como rechazo fue mediatizado y, por tanto, consiguió transmitir y evadir la censura. El punk ha perdurado como un factor cultural anclándose a una marca de consumo y ha pervivido como una forma de “estetización”. En el caso de España su visibilidad sigue presente pero su enclave tiene menor conciencia en públicos juveniles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrio, Manuel (1977), “El movimiento Punk aterroriza a Londres”, *ABC*, 18/09/1977: 29.
- Albertine, Viv (2017), *Ropa, música, chicos*, Barcelona, Anagrama.
- Calabrese, Omar (1994), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen. [1987]
- Cervera, Rafa (2002), *Alaska y otras historias de la movida*, Madrid, Plaza & Janés.
- Costa, Pere-Oriol, José Manuel Pérez-Tornero y Fabio Tropea (1996), *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós.
- González Lezana, Tomás (2016), *Guía incompleta del punk nacional*, Madrid, Lafonoteca.

Hall, Stuart (ed.) (1997), *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications.

Marcus, Greil (1999), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*, Barcelona, Anagrama.

Ordovás, Jesús (2016), *Esto no es Hawaii. Historia oculta de la movida*, Madrid, Efe Eme.

FILMOGRAFÍA

Rioboo, Francisco (1977), “Dossier: el punk”, *Informe Semanal* [reportaje].
<<http://www.documentales-online.com/el-punk-dossier-informe-semanal-1977/>>

