



RETOS Y DESAFÍOS DEL PERIODISMO DE INMERSIÓN:

narrativas, formatos y
prácticas profesionales

Análisis de la recepción del punk en la prensa escrita española (1976-1979)

ANALYSIS OF THE RECEPTION OF PUNK IN THE SPANISH
PRESS (1976-1979)

David Álvarez García

Universidad Complutense de Madrid

daalva05@ucm.es

 0009-0003-9655-9094

Resumen

Mediante una metodología de análisis cualitativo de contenido, este artículo examina la recepción y representación del movimiento punk en la prensa española generalista y especializada durante el periodo comprendido entre 1976 y 1979, una época marcada por significativos cambios políticos y sociales en España. El estudio desentraña cómo la prensa española abordó el punk, transitando desde la crítica musical hasta el análisis de sus implicaciones sociales y políticas. Se identifica una notable polarización en las percepciones mediáticas, divididas entre quienes consideraban al punk como una expresión legítima de rebelión y aquellos que lo veían como una amenaza para el orden social y moral. El análisis se fundamenta en las teorías sobre la desviación y el pánico moral para explorar la influencia de los medios en la configuración de una imagen dual del punk que fluctúa entre la fascinación y el rechazo. Esta perspectiva teórica permite entender cómo, bajo este marco interpretativo, se produjo una estigmatización de las nuevas formas de interacción y comportamiento juvenil en el contexto emergente de la democracia en España. Finalmente, el artículo concluye que, a pesar de la notable

visibilidad del punk en los medios de comunicación, su popularización entre la juventud española no se materializó hasta principios de los años 80. Este hecho se atribuye a la aparición de canales de comunicación más directos y menos mediados, que facilitaron una difusión más amplia y genuina del punk.

Palabras clave

Punk, Pánico Moral, Transición Española, Subculturas, Desviaciones, Prensa, Contracultura, Movimientos Sociales, Demonios Populares, España, Estigmatización Mediática.

Abstract

Using a qualitative content analysis methodology, this article examines the reception and representation of the punk movement in the Spanish mainstream and specialized press between 1976 and 1979, a period marked by significant political and social changes in Spain. The study unravels how the Spanish press approached punk, moving from musical criticism to the analysis of its social and political implications. It identifies a notable polarization in media perceptions, divided between those who considered punk as a legitimate expression of rebellion and those who saw it as a threat to the social and moral order. The analysis draws on theories of deviance and moral panic to explore the influence of the media in shaping a dual image of punk that fluctuates between fascination and rejection. This theoretical perspective allows us to understand how, under this interpretative framework, a stigmatization of the new forms of youth interaction and behavior took place in the emerging context of democracy in Spain. Finally, the article concludes that, despite the remarkable visibility of punk in the media, its popularization among Spanish youth did not materialize until the early 1980s. This fact is attributed to the emergence of more direct and less mediated communication channels, which facilitated a wider and more genuine diffusion of punk.

Keywords

Punk, Moral Panic, Spanish Transition, Subcultures, Deviation, Press, Counterculture, Social Movements, Folk Devils, Spain, Media Stigmatization.

Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction.*
2. Marco teórico / *Theoretical framework.*
 - 2.1. Los conceptos de desviación y pánico moral / *The concepts of deviance and moral panic.*
 - 2.2. Estigmatización de la subcultura punk / *Stigmatisation of the punk subculture.*
3. Metodología para el análisis / *Methodology for the analysis.*
4. Análisis de los contenidos / *Content analysis.*
 - 4.1. Las primeras menciones y el despertar del interés de los mass media / *The first mentions and the awakening of mass media interest.*
 - 4.2. Tendencias extravagantes procedentes del extranjero / *Flamboyant trends from abroad.*

- 4.3. Estética y fascismo / *Aesthetics and fascism*.
- 4.4. Defensa del punk / *Defence of punk*.
5. Conclusiones / *Conclusions*.
6. Bibliografía / *Bibliography*.

1. Introducción

El punk tuvo un fuerte impacto mediático global a finales de la década de los 70. Pasó de ser una incipiente escena musical *underground* (Crossley, 2015, pp. 123-148) a situarse en el centro del debate de la opinión pública británica (Marcus, 1993; Home, 1995; Savage, 2009). Los medios de comunicación españoles reprodujeron, con una mezcla de fascinación, alarma y burla, el terror provocado por los Sex Pistols en los tabloides ingleses. En aquel momento había un debate político y social muy intenso en España, agravado por la violencia política y el riesgo de una posible involución a través de un golpe de estado militar (Sánchez-Cuenca, 2009; Sánchez Soler, 2010; González Sáez, 2012; Wilhelmi, 2012; Baby, 2018). En ese contexto, el punk fue percibido como un ejemplo de los fenómenos sociales que surgían en las sociedades democráticas, y fue utilizado por los escépticos como arquetipo de los problemas potenciales que podía acarrear el cambio de régimen que se estaba produciendo en España.

La exposición a los medios era uniforme y unidireccional: el acceso a las noticias que venían del extranjero estaba restringido a un número limitado de periódicos, revistas, emisoras de radio y tan sólo dos canales de televisión, uno de los cuales emitía sólo por las noches. Pocos españoles tenían la posibilidad de viajar y conocer de primera mano lo que estaba sucediendo en las calles de Londres y Nueva York, por lo que era muy difícil que su subjetividad no estuviese mediada por la lógica que transmitían los medios de comunicación de masas. A pesar de todo, los medios alternativos y especializados que habían surgido en la década de los 70 rompieron con estas dinámicas, estableciendo canales de contrainformación que cuestionaban las ideas dominantes (Ribas, 2007; Del Val Ripollés, 2017; Pérez Martínez, 2022). Muchos jóvenes que desconfiaban de la mediación de la televisión y la prensa generalista se decantaron por esos canales, que consideraban más minuciosos y afines a su manera de pensar.

Este artículo ofrece un análisis de contenidos cualitativo del relato sobre el punk que transmitió la prensa escrita española, tanto especializada como generalista, entre 1976 y 1979. Partimos de la siguiente hipótesis: los medios de comunicación españoles utilizaron el pánico moral provocado por los tabloides sensacionalistas británicos hacia el movimiento punk para advertir de las desviaciones que se podían producir en la transición de la dictadura a la democracia.

Con el fin de construir un marco teórico para el estudio, comenzamos con una breve explicación de conceptos relacionados con la desviación, el pánico moral y la estigmatización mediática de las subculturas. Después, analizaremos la forma en que la cobertura de los medios contribuyó a su comprensión como fenómeno «peligroso». Basándonos en la teoría sobre el pánico moral y las representaciones sociales, el estudio confirma que el relato que los medios de comunicación españoles ofrecieron sobre el punk estuvo marcado por la percepción de pánico moral exportada de Inglaterra y el momento político que atravesaba España en aquel momento. El franquismo sociológico¹ representado en los principales medios escritos se opuso frontalmente a esta cultura extranjera de oposición netamente juvenil y muy crítica con los consensos hegemónicos, y difundió la idea de que la democracia liberal acarrearía este tipo de comportamientos desviados que suponían un peligro para la sociedad.

2. Marco teórico

2.1. Los conceptos de desviación y pánico moral

Durante la primera mitad del siglo XX, las manifestaciones contrarias al *establishment* fuera del ámbito de la disputa política tradicional eran percibidas desde la sociología como un fallo dentro del organismo social (Thrasher, 1973; Foote Whyte, 1993; Dimitriadis, 2006; Andersson, 2014). Para Talcott Parsons, los comportamientos desviados evidenciaban un problema de integración cuyo germen se encontraba normalmente en una socialización inadecuada por parte del sujeto y de que las normas no habían sido interiorizadas correctamente (citado por Melucci, 1986). Con la introducción de las teorías constructivistas, la desviación pasó a ser considerada el resultado de la interacción social entre una mayoría social que pone las reglas, y una minoría que no logra las metas establecidas, y por tanto, se muestra disconforme (Merton, 1995). Cuando el comportamiento de las minorías no se corresponde con las reglas establecidas, son señaladas y valoradas de forma negativa en contra de su voluntad. Se establece así lo que Becker llamó una «jerarquía moral de la credibilidad» en cuya cima están todos aquellos que defienden la «moral oficial», y se coloca abajo a aquellas otras personas inconformistas que la transgreden (Becker, 1967, p. 240). Es decir, que la

1. Nos referimos al consenso moral compartido por las élites conservadoras y progresistas que se estableció en España después de la muerte de Franco a partir de la red de intereses que se había tejido en torno al régimen franquista; ese consenso se extendió a las bases movilizadas de izquierda, los nostálgicos y los ciudadanos corrientes (Tezanos, 1978; Sánchez León, 2010, p. 108).

desviación es reactiva y producida socialmente, y no es una cualidad inherente de los individuos o colectivos etiquetados (De Venanzi, 2008, p. 194).

Las desviaciones tienen una alta carga simbólica (De Venanzi, 2008, p. 194), y pueden llegar a tener un impacto perturbador en la sociedad, produciéndose lo que Stanley Cohen denominó «pánicos morales». Este término se refiere al señalamiento de comportamientos que no son representativos de la sociedad mayoritaria y que dan una explicación causal sencilla a un problema de orden social generalmente más complejo, pero que es necesario evitar para que no se vuelvan a repetir (Cohen, 2017). Lo que Cohen cuestiona no es la existencia de los problemas sociales, ni la causalidad, la prevención o el control, sino la proporcionalidad: los pánicos morales se caracterizan por exagerar la dimensión e importancia del problema, y pueden llevar a una estigmatización o conmisericordia desproporcionadas con el suceso que ha desencadenado la alarma (Young 2009, p. 13). De hecho, en algunos casos las desviaciones son «amenazas» completamente imaginarias (Goode & Ben-Yehuda, 2009, p. 2), pero cuyo señalamiento tiene unas consecuencias muy reales en la percepción que tiene el resto de la sociedad de los sujetos marcados.

De ahí lo adecuado del término «pánico», que tiene connotaciones de irracionalidad y descontrol, porque los pánicos morales son retóricas que pasan de cuestionar el por qué se da un acto fuera de lo común como un suceso aislado en un contexto determinado, a afirmar que esas desviaciones son hechos novedosos de extrema gravedad cada vez más generalizados que ponen en riesgo la convivencia cordial dentro de una comunidad. Estas alarmas desproporcionadas se activan en tres posibles escenarios: (1) cuando hay un conflicto de intereses en el que un grupo de presión ve directamente amenazados sus privilegios, o existe alguna ventaja en la intervención; (2) cuando el grupo más poderoso ve amenazados sus valores morales; (3) cuando se produce una indignación o una incomodidad moral (Young, 2009, pp. 10-11). Señalar y etiquetar a los individuos o colectivos transgresores alivia las ansiedades y preocupaciones que provoca la amenaza de cambios en la posición social y económica de aquellos que se indignan (De Venanzi 2008, p. 194).

El papel de los medios de comunicación en todo esto es determinante, porque intervienen activamente en la opinión pública difundiendo estereotipos, transmitiendo las denuncias de manera estilizada y emotiva, exaltándolas o minimizándolas y exigiendo una acción concreta (Cohen, 2017, p. 34). Stuart Hall pone el foco en la respuesta desproporcionada y unívoca de las élites, donde se circunscriben, además del poder mediático, la policía, el poder judicial y los políticos. Esa reacción exagerada a los pánicos morales responde a unos intereses económicos y políticos (Hall et al., 1982, pp. 16-17), ya que puede utilizarse para promover la venta en determinados nichos de mercado, o para conseguir

el consentimiento de la ciudadanía para llevar adelante determinadas políticas públicas, influyendo de esta manera en «lo que dice la gente en la calle» (McRobbie & Thornton, 1995, p. 560).

Partiendo de las teorías de Cohen (2017) y Goode & Ben Yehuda (2009), se necesitan cuatro elementos para construir un pánico moral: para empezar, una preocupación potencial o imaginada por la amenaza, y un consenso generalizado de que la amenaza existe, es grave, y requiere una acción porque no se considera que son problemáticas aisladas sino que están integradas, o potencialmente integradas, en la sociedad. Este consenso debe ser apoyado por élites y grupos de influencia, en especial por medios de comunicación de masas cuyo papel, como se ha mencionado en el párrafo anterior, es clave, porque establecen en la opinión pública cuáles son las desviaciones o problemáticas sociales de las que se habla.

En segundo lugar, hace falta un enemigo fácil, que no tenga acceso al campo de batalla de la política cultural, y que provoque cierta hostilidad. Cohen utiliza el término «demonio popular» para definir a esas personas que, según el relato consensuado, se involucran en prácticas que amenazan de alguna forma la cultura, la forma de vida y los valores centrales de una sociedad (Goode & Ben-Yehuda, 2009, p. 2) y sirven de modelo o recordatorio visible de aquello que se debe evitar (Cohen, 2017, p. 52). Los demonios populares son un símbolo que despierta emociones que pueden, en última instancia, dirigir la acción de las masas hacia objetivos que pueden resolver la tensión existente (Goode & Ben-Yehuda, 2009, p. 27).

En tercer lugar, es clave que el número y la fuerza de los casos respecto de la verdadera gravedad del hecho sean desproporcionados en términos de daños provocados, ofensa moral y riesgo potencial si se los ignora. No obstante, esa desproporción puede parecer subjetiva. De hecho, una de las principales críticas que se hacía a la teoría de Cohen está relacionada con esta cuestión: ¿cómo podemos determinar que la reacción es siempre más excesiva que el propio hecho que justifica la acción? En la introducción de la reedición de su obra Cohen señala que la única forma de juzgar un pánico moral como más o menos engañoso es a partir de un compromiso previo con objetivos externos como pueden ser la justicia social, los derechos humanos o la igualdad (Cohen, 2017).

Por último, está la cuestión de la volatilidad: a veces el objeto del pánico es un elemento muy novedoso, y otras existe desde hace tiempo, pero por alguna razón se coloca en el centro de la opinión pública. Sea cual sea el origen, el pánico se desencadena de repente, pero luego, se disipa de forma repentina y sin previo aviso. Unas veces cae en el olvido, salvo en la memoria popular o colectiva, y otras veces tiene repercusiones más graves y perdurables, llegando a producir cambios en las políticas legales y sociales, o incluso en la forma en la que la sociedad se concibe a sí misma (Cohen, 2017, p. 51) En este sentido Stuart Hall considera que los pánicos morales forman parte de una estrategia para conectar

la acción de las élites con la sociedad civil para escalar determinados conflictos y justificar medidas coercitivas (Hall et al., 1982). Por eso defiende que los pánicos no son independientes, esporádicos o repentinos, sino que el hecho de que las élites controlen la agenda informativa hace que sean movimientos predecibles desde un lugar de tensión a otro (citado por Cohen, 2017, p. 42).

2.2. Estigmatización de la subcultura punk

Con la expansión de los estudios culturales y las teorías en torno a las subculturas, las desviaciones empezaron a considerarse como una forma de creación humana, una forma de cultura a la manera que la define Raymond Williams; es decir, como un modo específico de vida que muta y corre en paralelo al propio dinamismo de la sociedad (2001). Los teóricos de la Escuela de Birmingham explicaron la cultura como una forma de expresar determinados significados y prácticas sociales que manifiestan la experiencia de vida social y material compartida por una comunidad que coexiste dentro de la sociedad, con condiciones materiales e históricas compartidas (Hall & Jefferson, 2014; Hebdige, 1979). Del mismo modo que hay una cultura dominante hegemónica que se presenta como la única cultura legítima, determinados grupos sociales minoritarios constituyen otras culturas alternativas que pueden estar subordinadas, coexistir en armonía con la dominante o enfrentarse (Hall & Jefferson, 2014, p. 64). Para definir a estos grupos, los teóricos de Birmingham retomaron el concepto de subcultura desarrollado por la Escuela de Chicago, pero en lugar de visualizarlos como grupos de delinquentes juveniles, los mods, los hippies, los skinheads, o en este caso los punks, son entendidos como comunidades juveniles de clase trabajadora que proponen un foco de resistencia colectivo a los conflictos estructurales impuestos por la cultura dominante a través de sus prácticas sociales, a pesar de que esa alteración no sea estrictamente ideológica o consciente (Hall & Jefferson, 2014; Hebdige, 1979).

Aunque empezó siendo una escena musical minoritaria, el punk define a día de hoy a diversas manifestaciones sociales, culturales y artísticas alternativas asociadas generalmente a la cultura popular, con un cierto carácter de oposición a la sociedad normativa (Cherry & Mellis, 2012). El nexo en común de todas ellas es un estilo de música minimalista y disonante, y ciertas coincidencias estéticas e ideológicas muy abiertas: dentro de la cultura punk se comparte una actitud y forma de pensar que tiene elementos de la ideología anarquista tales como el rechazo a la sociedad establecida, el antiautoritarismo, la autogestión o la autonomía (O'Hara, 1999; Cross, 2010; Kristiansen et al., 2010; Donaghey, 2016). Hay también una importante componente nihilista muy escéptica que conecta

precisamente con el carácter autónomo del punk, que se manifiesta a través de la violencia, el consumo de drogas, el pesimismo, y una estética de la negatividad feista y desagradable a ojos de la sociedad mayoritaria. Por último, cabe destacar que la componente de autogestión y autonomía del punk conectan con el rechazo a la meritocracia, la cultura del esfuerzo y la disciplina, que se traducen en unas formas estéticas urgentes y minimalistas. Todos estos elementos se encuentran de forma más o menos abierta en las diferentes escenas y subculturas que fueron derivando del punk, lo que permite configuraciones muy distintas donde nos encontramos con corrientes que se declaran apolíticas o anti políticas, o incluso aquellas que abrazan ideologías de extrema derecha (Cotter, 1999; Forbes & Stampton, 2015; Dyck, 2016).

Esa idiosincrasia propia que tiene el punk ha generado nuevas formas de enfrentarse al mundo que escapan de la frontera estética, e influyen en una manera de entender la realidad que tiene a su vez conexiones con otras expresiones culturales, artísticas y políticas contrarias al poder establecido que se dieron en el pasado (Home, 2002; Marcus, 1993). De ahí que el punk no se pueda definir sólo como una etiqueta musical, o como una moda. Teniendo en cuenta todas estas características, en mi tesis doctoral definí el punk como una propuesta de vida alternativa a la estructura social en la que se desarrolla y ejerce, activamente y desde una posición antagónica y siempre subalterna, una crítica al poder hegemónico que se exterioriza a través de una performatividad singular, reflejada en la música, la estética y el comportamiento, y donde al mismo tiempo tiene un papel especialmente singular el empoderamiento de las personas (Álvarez García, 2020, p. 174).

Esa propuesta de vida alternativa se enfrenta a la concepción hegemónica que tiene la sociedad mayoritaria de entender las relaciones sociales, los gustos, la estética, la sexualidad, el trabajo o el ocio; en definitiva, la forma que tenemos las personas de organizar y vivir nuestras vidas. Por eso el punk sufrió una estigmatización mediática desde sus inicios, en la que se mezclaban la fascinación, la curiosidad y la alarma. Hebdige explicaba cómo los medios de comunicación revelaron al principio las desviaciones y transgresiones del punk de códigos comúnmente aceptados por la sociedad (Hebdige, 1979). Tanto la estética como el comportamiento provocaban un fuerte rechazo y resentimiento por parte de la sociedad mayoritaria, que no entendía esos comportamientos y los veía como una amenaza a su cotidianeidad. Una vez se revela aquello que molesta, irrumpe el pánico moral.

La particularidad de las subculturas con una estética tan espectacular como el punk es que son grupos sociales muy reconocibles, por lo que son los demonios populares perfectos. Cuando los Sex Pistols aparecieron en todos los medios del Reino Unido, el estilo subcultural se expandió como un virus, pero la alarma social que promovieron los tabloides hizo que el pánico moral también se propagase muy rápidamente, logrando integrar el estilo subcultural a través

de dos vías: la mercantilización, conduciendo así a la desactivación de cualquier poder subversivo, o su trivialización, negando su diferencia o transformándola en algo exótico o sin sentido (Hebdige, 1979, pp. 129, 134). De hecho, la cobertura mediática actuó como un manual de instrucciones amplificado sobre cómo convertirse en un «demonio popular» genuino (McRobbie & Thornton, 1995, p. 561).

3. Metodología para el análisis

La prensa fue durante mucho tiempo uno de los principales prescriptores de la música popular. En España, revistas como *Vibraciones*, *Disco Exprés* o *Popular 1* tuvieron una gran influencia de las revistas anglosajonas, asimilando tanto el estilo como su función de legitimación de la música rock (Del Val Ripollés, 2017). Los primeros antecedentes los podemos encontrar en la década de 1950, en una revista dedicada a la música clásica llamada *Discofilia*, que en ocasiones incluía textos sobre artistas de música ligera. Más adelante aparecieron las publicaciones *Mosaico Cultural* y *Música y Canciones*, ambas editadas en Barcelona (Ordovás, 1987, p. 22). Al poco tiempo surgió *Caravana*, hoja informativa del programa de radio *Caravana Musical* de Ángel Álvarez con información sobre música más especializada. Cuando empezó a afianzarse la industria discográfica en España a mediados de la década de los años 60 apareció *Discóbolo* (1962-1971), la primera revista madrileña sobre música moderna, de periodicidad quincenal y con especial atención al pop que se hacía en España. El fenómeno *teenybopper* fue cubierto por publicaciones como la revista mensual *Fonorama* (1963-1968) y *Fans* (1965-1967). En noviembre de 1968 se empezó a editar la revista semanal *Disco Exprés* (1968-1984), con información de música de actualidad con un estilo similar al de revistas británicas como *New Musical Express*, *Sounds* o *Melody Maker*. Un poco más adelante empezó *Popular 1* (1973-actualidad), revista mensual fundada por Martin J. Louis (pseudónimo de José Luis Martín Frías) y Bertha M. Yebra, de vocación más cosmopolita, y muy centrada en la música rock. Al año siguiente empezó su andadura *Vibraciones* (1974-1981), que dirigieron Ángel Casas, Elisa Nuria Cabot y Damián García Puig. A diferencia de sus predecesoras, *Vibraciones* estuvo más conectada con la contracultura de mediados de los 70. La revista tenía una factura muy cuidada, con reportajes en profundidad y entrevistas con artistas nacionales e internacionales. Tenía una sección de anuncios y contactos donde los lectores podían intercambiar sus direcciones para escribirse entre ellos, lo cual provocó algunos problemas con la censura².

2. En el editorial del número 26 (noviembre de 1976) publicaron el edicto donde el Ministerio de Información y Turismo les conminaban a pagar una multa de 25.000 pesetas por la publicación de varios anuncios en el número

En lo que respecta a la prensa escrita generalista, durante el tardofranquismo hubo dos modelos diferentes: por un lado, estaba la prensa oficial, o «prensa del Movimiento», que marcaba la línea ideológica del régimen y en la que destacaban publicaciones como *Arriba* o *Pueblo*. Por otro lado estaba la prensa no oficial como *ABC*, *La Vanguardia*, *Ya*, *Madrid*, *El Alcázar* o *Informaciones*, que pertenecían a empresas privadas y no estaban directamente vinculadas con las instituciones del estado (Davara Torrego, 2005). Estos medios tuvieron que hacer frente a la gran proliferación de publicaciones que impulsó la abolición del artículo 2º de la ley de Prensa e Imprenta y la disolución del Ministerio de Información y Turismo, que ampliaron la libertad de expresión en España. Con la llegada de la democracia, los diarios oficiales terminaron desapareciendo debido a la progresiva pérdida de lectores y la supresión de las ayudas estatales. En 1976 aparecieron los periódicos de referencia para los progresistas durante la Transición (*El País*, *Diario 16*) y revistas sensacionalistas como *Interviú*.

Para estudiar la forma en que los periodistas españoles retrataron el punk hemos examinado reportajes, noticias, editoriales y artículos de opinión relacionados con el punk aparecidos en las revistas especializadas *Vibraciones*, *Disco Expres* y *Popular 1*, y las publicaciones contraculturales *Ajoblanco* y *Star*; por otro lado, hemos analizado los principales periódicos generalistas *ABC*, *Diario 16* y *El País*, las revistas sobre temas de actualidad *Interviú*, *Primera Plana*, *Triunfo* y *La Codorniz*, y el principal periódico deportivo, *Marca*. Dado que eran medios escritos muy populares en aquellos años, es probable que tuvieran un fuerte impacto en la forma en que la sociedad en general discutiese la cuestión. El período estudiado comienza a partir de 1976, que es cuando las principales escenas punk estaban despegando en EEUU e Inglaterra, y aparecieron las primeras referencias en la prensa musical especializada. Acaba en 1979, cuando el punk pierde fuelle y da paso a la Nueva Ola.

Se realizó una búsqueda en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional utilizando la palabra clave «punk» para encontrar los artículos periodísticos que abordasen la cuestión, incluyendo aquellos que no trataban el fenómeno directamente. En los casos de *El País*, *Primera Plana*, *Vibraciones*, *Disco Expres* y *Popular 1* la búsqueda tuvo que hacerse revisando directamente los ejemplares disponibles en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Esta indagación resultó en un total de 86 artículos, repartidos en: 11 artículos en *Vibraciones*, 2 artículos en *Disco Expres*, 2 artículos en *Popular 1*, 7 artículos en *Star*, 4 artículos en *Ajoblanco*, 5 artículos en *ABC*, 12 artículos en *Diario 16*, 7 artículos en *El País*, 9 artículos en *Diario 16*, 2 artículos en *Primera Plana*, 6

de enero del mismo año en el que los lectores buscaban hablar con «macizas» y «tías buenas». Según el Ministerio, esos anuncios «pueden suponer infracción del art. 7 del Estatuto de la Publicidad (buen gusto y decoro social) en relación con el art. 26 del mismo estatuto».

artículos en *Triunfo*, 6 artículos en *La Codorniz*, y 13 artículos en *Marca*. A continuación, realizamos un análisis de contenido cualitativo de los 86 artículos, examinando cómo los periodistas y columnistas seleccionaban y destacaban aquellos aspectos de la cultura punk que les parecían más relevantes, y cómo interpretaban el fenómeno.

4. Análisis de los contenidos

4.1. Las primeras menciones y el despertar del interés de los mass media

«Punk» era un término despectivo en inglés que se utilizaba para señalar a las personas en los escalafones más bajos de la sociedad, y cuya actitud podían suponer una amenaza o una desviación de lo que se consideraba «normal» (Mezzrow, 1946; McNeil & McCain, 1996; Dale, 2012; Robinson, 2018). A comienzos de los años 70 la prensa musical estadounidense la empezó a utilizar de para describir el sonido de las bandas de *garage* de la década anterior como ? & The Mysterians, The Seeds o Paul Revere & The Raiders, que acentuaban la agresividad y la crudeza del *rhythm & blues* con pocos acordes y variaciones sencillas en la tonalidad (Marsh, 1971; Bangs, 2003, p. 33). Esa música empezó a ser rescatada por los aficionados que estaban cansados de la intelectualización arrogante de las bandas de los 70 y que echaban de menos la falta de solemnidad del rock de los 60 (Marcus, 1993, p. 53). Lejos de rechazar su sentido peyorativo, las nuevas bandas se identificaron con la palabra «punk», y asumieron conscientemente la carga despectiva que contenía, celebrándola (Kristiansen et al. 2010, p. 5) y haciendo aún más explícita la frontera entre ellos y el rock *mainstream*.

El periodista burgalés Diego A. Manrique partió de esos presupuestos estéticos para escribir el primer texto en una publicación española en el que se mencionó la palabra «punk». Apareció concretamente en la revista *Vibraciones* de noviembre de 1975 refiriéndose a «Whole Lotta Love», el tema que abre el segundo disco de Led Zeppelin. Aunque esta canción no sea el ejemplo más pertinente para hablar de punk, Manrique destacaba su sonido crudo y contundente como ejemplo de esa vuelta a las raíces primigenias del *rock'n'roll* (Manrique, 1975). Al igual que Manrique, muchos periodistas españoles fueron conscientes de las influencias del *garage* y el *protopunk*³ cuando empezaron a publicar noticias sobre

3. Durante la dictadura se llegaron a editar algunos discos de *protopunk*: por ejemplo, Atlantic editó en 1970 el segundo disco de MC5 (*Back in the USA*), y CBS el tercero de Iggy & The Stooges (*Raw Power*) en 1973. Al año siguiente, Mercury sacó los dos elepés de los New York Dolls, el primero con la portada original censurada. A partir de 1973 RCA

las escenas de Nueva York y Londres (Rubio, 1976; Ruiz, 1976a; Manrique, 1977b). De hecho, cuando *Disco Expres* publicó la primera portada española dedicada a los Sex Pistols en septiembre de 1976, Jesús Ordovás hablaba en el texto de una «segunda generación de punk-rock», ya que consideraba que la formada por Stooges, MC5 o Flamin' Groovies había sido la primera (1976).

Unos meses más tarde, en diciembre de 1976, los Sex Pistols aparecieron en un programa de la televisión local inglesa en el que insultaron al presentador en directo. Al día siguiente, la entrevista de menos de 3 minutos apareció en las portadas de todos los periódicos. La prensa provocó un estado de pánico moral por el hecho de que hubieran blasfemado en directo y la banda fue denunciada ante el Parlamento británico, induciendo a los partidos políticos a hablar sobre los Sex Pistols. A pesar de que los conciertos que tenían previstos fueron anulados, y el *single* «God Save The Queen» fue censurado y rechazado por las tiendas, la canción llegó al número 2 en la lista de la BBC. Los Sex Pistols estuvieron durante meses en el centro del debate público en Gran Bretaña (Marcus, 1993) y se convirtieron en una «obsesión nacional» (Savage, 2009, p. 17) de la que se habló en el resto del mundo. Unas semanas después de la emisión de la polémica entrevista, *Diario 16* publicó el primer artículo sobre el punk en un periódico generalista español titulado «Punk es la moda». Aunque no mencionó el incidente televisivo⁴, el autor describió el punk como un movimiento de «terroristas musicales» que había ido extendiéndose por los barrios marginales de clase obrera de Nueva York, París y Londres (Rubio, 1976).

Ese artículo marcó el pistoletazo de salida en la prensa generalista española, que describió la música punk como un producto de consumo rápido, breve y directo (Rubio, 1976), y un ruido violento, primitivo y vulgar, despreciable por carecer de valor estético (Adrio, 1977). José Ramón Pardo describió a los Sex Pistols como «agresivos, desaliñados, ruidosos, faltos de técnica» (1980), y el periódico falangista *La Nueva España* dijo que el punk era una degradación de la música pop «donde el mal gusto o la grosería impera en las letras de las canciones» (1978). Julián Ruiz, que firmó la primera crónica *in situ* de la escena neoyorquina para el periódico deportivo *Marca* (1976c), despreciaba la atención que le estaban prestando los periodistas anglosajones, porque consideraba que el punk no ofrecía nada nuevo a la música rock (Ruiz, 1976b, 1977a).

fue editando todos los discos de Lou Reed en solitario, a excepción del *Metal Machine Music* (1975). Gracias al éxito de Reed, se editó el último álbum de Velvet Underground, *Squeeze*, en 1974 (dos años después de su publicación original), y en 1976 el directo *1969 Velvet Underground Live With Lou Reed. Horses*, el debut de Patti Smith, fue editado en 1975 por Arista. A partir de 1977 se empezaron a editar en España muchos de los discos que no habían sido publicados durante todos estos años, incluyendo los primeros álbumes de Velvet Underground.

4. Apareció al mes siguiente, en una pequeña nota informativa publicada sin acreditar en la sección de Espectáculos («Los Sex Pistols, ácratas perdidos», 1977).

Las críticas al punk no fueron exclusivas de la prensa generalista. Damián García Puig, que en ese momento escribía para la revista *Vibraciones* y posteriormente dirigiría las revistas *Rock Especial* y *Rockdelux*, se pronunció en una línea similar a la de Julián Ruiz diciendo que el punk era una mala imitación del rock de los 60, y que los Sex Pistols no aportaban ninguna novedad a la música rock (García Puig, 1977). Otros periodistas especializados acusaban a los nuevos grupos de repetir los mismos esquemas de Iggy Pop, Lou Reed o MC5 (Bueno, 1977a, p. 42; Manrique, 1977b, p. 22). García Puig y Ángel Casas, que en ese momento era el director de *Vibraciones*, afirmaban que el punk era una moda efímera (Casas, 1977a) creada por las grandes compañías y la prensa especializada británica (García Puig, 1977, p. 4). De hecho, Casas los acusaba de no mantenerse fieles a sus «nebulosos principios *anti-star*» al no haber creado una infraestructura propia al margen de las compañías discográficas (1977b, p. 46). Argumentos similares, denunciando la incoherencia de la escena punk por su relación con la industria musical, aparecen en buena parte de los artículos analizados (Adrio, 1977; Manrique, 1977c, p. 38; Ruiz, 1977b). Por otro lado, prácticamente todos pronosticaban que el punk se desactivaría como amenaza al *statu quo* por la vía de la asimilación comercial (Adrio, 1977; Torres, 1977, p. 51).

La revista *Vibraciones* fue bastante crítica con el punk durante ese año. Publicaron el primer reportaje en mayo de 1977, centrándose en la escena neoyorquina (Ros & Martí Font, 1977), y marcando así la predilección de la revista por esta escena, que consideraban más culta, frente a la británica. La animadversión hacia el punk británico se hizo patente cuando los Sex Pistols aparecieron finalmente en la portada de *Vibraciones* en agosto de 1977. García Puig firmó el reportaje principal, que era visceralmente crítico con los Sex Pistols (1977). El autor admitió en el texto que el grupo apareció en la portada porque estaban de moda en ese momento, pero consideraba que el punk inglés carecía de las pretensiones artísticas e intelectuales de los grupos neoyorquinos. Esta preferencia era compartida por otros periodistas como Julián Ruiz, que consideraba que el punk británico era mediocre, radical e ideológicamente ambiguo (1977a, 1977c, 1979). Ángel Casas destacaba que el hecho de haber surgido en el seno de una élite de artistas del Soho dotaba a la música de la escena neoyorquina de la suficiente aptitud estética para ser tenida en cuenta⁵. En contraposición situa-

5. A pesar de que la componente de clase trabajadora era mucho más acentuada en las bandas de punk británico, muchos músicos de la primera oleada habían pasado por las escuelas de arte (por ejemplo, la mayor parte de los miembros de The Clash), por las facultades de Humanidades (como era el caso de Pete Shelley y Howard Devoto, de Buzzcocks) e incluso por colegios de élite, como fue el caso de Jon King de Gang Of Four. Por otro lado, no está de más recordar que Malcolm McLaren había estado vinculado al grupo situacionista King Mob durante los años 60, y a su manera estuvo muy influido por la contracultura en su estrategia como *manager* de los Sex Pistols.

ba la inexperiencia, la ausencia de calidad compositiva, y la violencia proletaria gratuita y descontrolada del punk británico (Casas, 1977b, p. 44).

4.2. Tendencias extravagantes procedentes del extranjero

Pero, ¿por qué había esa animadversión visceral hacia el punk británico? En la prensa generalista⁶ se publicaron reportajes mostrando la nueva moda londinense en el verano de 1977 donde podemos encontrar dos enfoques: uno que trataba de entender el fenómeno desde una posición más empática, y otro abiertamente más crítico. El primer enfoque lo vemos en un reportaje que escribió Maruja Torres para la revista *Primera Plana*. La periodista hizo un esfuerzo por comprender la forma de pensar de los punks teniendo en cuenta su punto de vista, para lo cual entrevistó a Paloma Romero «Palmolive», una punk malagueña que tocaba la batería en The Slits. Romero describía a los punks como jóvenes marginales inconformistas que estaban tratando de crear una forma de vida alternativa a la que les ofrecía la cultura dominante. En oposición al enfoque de Torres estaba el de Manuel Adrio, que publicó para *ABC* un extenso reportaje sin entrevistas donde describía a los punks como un movimiento apolítico impulsado por burgueses inmaduros que no querían enfrentarse a la vida adulta (Adrio, 1977). El reportaje de Adrio es bastante crítico con el estado del bienestar británico y al mismo tiempo contradictorio con sus propios argumentos, porque en otra parte del texto destaca que los punks, supuestos burgueses, eran jóvenes vagabundos nihilistas afectados por el paro y la falta de vivienda, descontentos tanto con la situación económica que atravesaba Inglaterra como consigo mismos, por «aceptar el seguro de desempleo que le ofrece el Estado» (Adrio, 1977).

El enfoque de Adrio era compartido por los comentaristas conservadores, que despreciaban el punk porque consideraban que era una moda extranjera superficial, alienante, desagradable y peligrosa (Uribarri, 1977; Adrio, 1977; «La Nueva España», 1978; Bartz, 1978). Fue utilizado como término despectivo para denigrar a colectivos vulnerables (Burgos, 1977); fue denostado como crítica a la sociedad de consumo (Blanco & Negro, 1977a, p. 47); pero, sobre todo, fue percibido como un inconveniente de las democracias liberales, conjeturando que un exceso de permisividad podía terminar derivando en una sociedad más

6. El punk también fue cubierto en Televisión Española. Además de los reportajes para los programas musicales *Popgrama* o *Aplauso*, editados muchas veces a partir de imágenes de archivo, la cadena pública envió a principios de octubre de 1977 un equipo a Londres a rodar el documental *Punks o cómo colgarse un imperdible de la nariz*. El reportaje fue dirigido por Francisco Rioboo, que estuvo grabando a los punks londinenses durante una semana, asistiendo a conciertos y entrevistando a jóvenes españoles emigrantes que estaban participando del fenómeno, entre los que estaban Paloma Romero y Jordi Valls.

relativista y nihilista. Un texto sin firmar publicado en el suplemento *Blanco & Negro* señalaba que era una contradicción el hecho de que, pese a los ataques simbólicos contra la monarquía y el rechazo generalizado de las élites, el punk tuviera que ser aceptado porque había obtenido el favor de los consumidores (Blanco & Negro, 1977b). Este tipo de circunstancias eran percibidas como anomalías e injusticias de las democracias liberales, y mostraban las incertidumbres que había en el contexto de la Transición. En este sentido, nos encontramos con un choque ideológico, una forma diferente de concebir la libertad que por el lado conservador queda reflejada en el texto del médico y ensayista Juan Rof Carballo, que exhortaba desde un editorial a página completa a no caer en la tentación de la desesperanza provocada por las fuerzas «malévolas» del capitalismo y el marxismo, que termina derivando en una pérdida de la libertad, basada en la fe católica. Para Rof Carballo, los punks representaban esa claudicación a la desesperanza (1977).

Algunos columnistas de izquierdas compartían esa lectura de la situación vinculando el punk y la democracia liberal, aunque lo hacían evidentemente desde una perspectiva diferente. Eduardo Haro Ibars consideraba que el punk no era un movimiento social transformador, sino una forma de rebeldía autocomplaciente y conformista propia de las sociedades capitalistas que, al igual que había sucedido con el *rock'n'roll* en la década de los 60, terminaría siendo asimilada por el mercado (Haro Ibars, 1977). En una línea muy similar a la planteada por Haro Ibars, la revista *Ajoblanco* publicó un artículo en el que acusaba al punk de ser un producto de consumo con connotaciones conservadoras y nostálgicas. Según el autor, Juanjo Fernández, el punk sustituía la cultura proletaria por una idealización de la marginalidad que en realidad no tenía en cuenta las verdaderas problemáticas de las personas que sufrían esa marginación, ya fuesen los presos, las mujeres, el lumpenproletariado, los homosexuales, los gitanos o las minorías étnicas (Fernández, 1977). Fernández destacaba que el punk era un síntoma más de la insatisfacción de los jóvenes que vivían en los países capitalistas, y como sucedió con el *rock'n'roll* y las protestas que hubo en los años 60, que no se implicaron en las luchas de la clase obrera, son fenómenos que no hacen sino defender la supervivencia del capital y el estado (Fernández 1977, p. 8).

La prensa generalista estableció un relato según el cual la provocación y la subversión terminan desencadenando la mezquindad y los instintos más primarios y violentos del ser humano, aunque no hubiese indicios reales de ese supuesto. Ángel Casas describía un Londres desolador y apocalíptico devastado por el punk, lleno de cerveza y ruido donde el peatón tenía que esquivar el ataque de las bandas de punks y las caras ensangrentadas de sus víctimas (1977b, p. 44). Manuel Adrio aseguraba en su reportaje que los punks eran una amenaza social porque en unos pocos meses habían acumulado más fichas de

la policía que los hippies (1977), a pesar de que en el reportaje no hay tasas ni datos numéricos que refuercen empíricamente esos argumentos. En esa misma línea, el punk fue vinculado a la delincuencia y a la violencia contra las mujeres en las páginas de «sucesos» de *Diario 16* («Noticias», 1978). El asesinato de Nancy Spungen, acaecido en octubre de 1978, sirvió como paradigma de este relato. Spungen, que era la pareja del bajista de los Sex Pistols, fue asesinada en su habitación del hotel Chelsea de Nueva York, y el músico fue arrestado por homicidio involuntario. Sid Vicious murió cuatro meses después, poco antes del juicio. Los medios españoles siguieron el caso con bastante atención («Arresto de Sid Vicious», 1977; «La droga mató a Sid Vicious, máximo exponente del punk», 1978; «La muerte del bajista de Sex Pistols», 1979; EFE, 1978; Ordoñas, 1978), y ofrecieron todo tipo de detalles escabrosos sobre el caso: *Diario 16* publicó un artículo a cuatro columnas explicando que el bajista no se suicidó, sino que murió de forma involuntaria por una sobredosis de heroína pura de la mejor calidad («No fue un suicidio», 1978). La revista *Hola* llegó a publicar un artículo a página completa desgarrando los detalles más truculentos del suceso, incluyendo la foto de la madre del bajista en la ambulancia donde fue trasladado su cadáver, o el momento en el que el cuerpo era sacado del apartamento para ser llevado al depósito («La droga mató a Sid Vicious, máximo exponente del punk», 1978).

4.3. Estética y fascismo

La estética agresiva del punk, y muy especialmente, las esvásticas, llamaban la atención en todas las crónicas. La estética fascista como símbolo del inconformismo o como forma de provocación subversiva ya había sido empleada en Estados Unidos por las bandas de *bikers*, y los miembros de algunas de las primeras bandas estadounidenses de *protopunk* lucían esvásticas y cruces de hierro a comienzos de los años 70 (Heylín, 2005; Stark, 2006). Siguiendo esa misma tendencia, entre 1976 y 1978 era bastante habitual que los jóvenes punks luciesen esvásticas, las doble SS negras o las cruces de hierro. Más allá de las conexiones que individuos particulares pudieran tener con la extrema derecha (Forbes & Stampton, 2015), estos usos eran una forma de provocación contra los hippies y las generaciones de sus padres y sus abuelos, que habían luchado contra los nazis en la II Guerra Mundial. La esvástica era una imagen con una fuerte carga simbólica, que inmediatamente despertaba todo el dolor que habían sufrido los europeos, en especial los judíos, los izquierdistas, el colectivo LGBTI y las minorías étnicas. Los punks no compartían los ideales del nazismo, pero utilizaban esa carga simbólica como *détournement* para llamar la atención y provocar una

reacción vehemente hacia ellos, como si estuvieran ejecutando un *happening* cotidiano situacionista con el objetivo de agitar a las mentes adormecidas por la sociedad de consumo. Un artista español consolidado que supo entender esa subversión estética fue Salvador Dalí, que explicaba en una entrevista para *La Codorniz* que los punks no lo hacían porque fuesen fascistas, sino «para joder a la gente y llevarles la contraria. No se lavan, se ponen lo más feos posible y se pasan alfileres a través de las mejillas. Es una reacción contra los 'hippies', que eran las niñas y los niños de las flores» (Olano, 1977, p. 21).

La simbología nazi provocó la alarma entre los sectores progresistas, que rechazaban esa subversión estética. Para Damián García Puig los punks eran adolescentes fascistas y violentos de los barrios proletarios londinenses (García Puig, 1977). Ángel Casas consideraba que el punk había hecho una «mezcla diarreica de anarquismo y fascismo», y que si prestábamos atención a la estética de pelo corto, parafernalia nazi y violencia gratuita, el punk era más cercano a la extrema derecha que a cualquier forma de ideología libertaria (Casas, 1977b, pp. 44-45). Siguiendo esa línea de pensamiento, el periodista madrileño Moncho Alpunte señaló en la revista *La Codorniz* a uno de los componentes del grupo de punk madrileño Kaka de Luxe como el principal ideólogo del punk en España (Alpunte, 1978). Este músico era Fernando Márquez «El Zurdo», que estaba públicamente vinculado a Falange Auténtica. «El Zurdo» respondió al artículo de Alpunte en una carta publicada en la revista dos semanas después. En su misiva negaba cualquier liderazgo en la escena punk, con la que decía que no conectaba ni estética ni ideológicamente; de hecho, no tenía una opinión positiva sobre el punk. Siguiendo el posicionamiento de Falange y la organización neonazi CEDADE, Márquez consideraba que el punk era un fenómeno decadente para adormecer a la juventud (Márquez, 2014) sin ningún tipo de capacidad subversiva. Sin embargo, reconocía que la provocación punk le interesaba como síntoma social de lo que estaba sucediendo en la civilización occidental. Márquez manifestó en su carta que el enfoque que estaba siguiendo la prensa española para informar sobre el punk era excesivamente sensacionalista, y denunció que muchas de las críticas que se estaban vertiendo contra el punk no eran más que una «avalancha de estupideces» promovidas por la prensa de izquierdas (Márquez 1978).

4.4. Defensa del punk

Dentro de la prensa generalista hubo columnistas más conciliadores con el punk, como el ex jesuita y novelista José Luis Martín Vigil, que comprendía las insatisfacciones de los jóvenes, y consideraba que este tipo de sublevaciones inconformistas ayudaban a conseguir un mundo mejor (1977). Maruja Torres advertía en su reportaje

para *Primera Plana* que los punks con los que ella se había relacionado durante su estancia en Londres no eran violentos, racistas o sexistas, sino más bien amables, complacientes, pacíficos, imaginativos y divertidos, con una «tierna necesidad de unirse para sobrevivir en medio del caos» (1977, p. 51). Francisco Umbral hizo bastantes menciones al punk en sus columnas escritas entre 1977 y 1978. Durante el período en el que se estuvo redactando la Constitución Española lo usó de forma peyorativa para referirse a los políticos de derechas (1977), discriminando entre los «punks de bien», que eran los de la UCD, y la «derecha punk», representada por los ex ministros de Suárez, José María de Areilza y Alfonso Osorio, y Manuel Fraga (Umbral, 1978c), los cuales habían intentado hacerse con el espacio político del centro derecha con una fallida coalición. Al mismo tiempo, el escritor interpretaba el punk como una consecuencia de la situación de crisis que atravesaba el país y de las altas tasas de desempleo (Umbral, 1978a), y mostraba ciertas simpatías hacia los jóvenes punks, comparándolos con los «majos» del siglo XVIII que residían en el barrio de Maravillas y vestían de forma arrogante y desenfadada (Umbral, 1978b).

Curiosamente, el periódico *El País* apenas mencionó el punk durante estos primeros años. Las secciones de cultura y espectáculos hablaban sobre todo de música clásica, vanguardia, flamenco, copla, cantautores progresistas, jazz fusión o folclore latinoamericano. En este sentido, el periódico progresista de referencia durante la Transición estuvo muy desapegado de la cultura popular (Fouce, 2008) hasta que el crítico José Manuel Costa entró a formar parte del equipo de redacción en 1977, y a partir de ahí la cabecera empezó a prestar más atención a la música pop. De hecho, uno de los primeros textos de Costa reivindicaba el punk como un regreso necesario a la falta de inhibiciones y la insubordinación del rock de los 60 ante la rigidez de la sociedad establecida (J. M. Costa, 1977). Además de Costa, hubo otros periodistas que mostraron ciertas simpatías hacia el punk, especialmente dentro de la prensa especializada (Ordovás, 1976; Manrique et al., 1977; Abad, 1977; Louis, 1977; Llopis, 1978). Los medios alternativos fueron especialmente cuidadosos a la hora de analizar la escena: Diego A. Manrique publicó un libro editado por La Piqueta⁷ en el que se reflejaban las principales claves del «rock macarra» (Manrique, 1977a), y la editorial de la revista *Star* sacó un libro de fotografías de Salvador Costa que fue uno de los primeros documentos gráficos sobre la escena londinense (S. Costa, 1977).

El beligerante reportaje de García Puig en *Vibraciones* obtuvo respuesta por parte de algunos lectores de la revista. En los siguientes números hubo un debate entre defensores y detractores en la sección de cartas de los lectores (*Juegos*

7. La Piqueta fue una editorial que difundió en España buena parte de la filosofía post-estructuralista de aquellos años. Además, sacó una colección de libros divulgativos sobre temas centrales en la juventud de la Transición: además del de Manrique, publicaron *¿De qué van las drogas?* (1978) de Eduardo Haro Ibars o *¿De qué van las comunas?* (1980) de Pepe Ribas.

Reunidos), donde unos defendían la modernidad y la frescura del punk, frente a otros que rechazaban las provocaciones estéticas y la falta de habilidad técnica de los músicos (Bueno, 1977b, p. 43, 1977c, p. 43). Las críticas no se limitaron sólo a los lectores del *Vibraciones*: algunos periodistas fueron especialmente críticos con el rechazo a las raíces proletarias del punk y su distanciamiento de los ambientes intelectuales. En un texto publicado por la revista *Star* Juan José Abad, que había sido colaborador de *Vibraciones*, se pronunció abiertamente contra García Puig y Eduardo Haro Ibars, diciendo que la carga de provocación del punk asustaba a las élites intelectuales de la burguesía (Abad, 1977, p. 25). Cabe destacar que para algunos periodistas la clase social, que implicaba una serie de dificultades económicas estructurales para que los artistas pudieran desarrollar su obra, tenía por el contrario una carga de honestidad de la que carecían las estrellas de rock, cuyo estatus socioeconómico los había alejado en los años 70 de las clases trabajadoras (Rubio, 1977). Oriol Llopis, Diego A. Manrique, Vicente «Mariscal» Romero o Bertha M. Yebra reivindicaban la identidad de clase obrera de las bandas de punk como símbolo de autenticidad. De hecho, «Mariscal» Romero afirmaba que los punks madrileños eran más auténticos que los anglosajones porque trabajaban durante el día en talleres y fábricas, y se iban a ensayar después de cumplir con su jornada laboral, y por esa razón, les salía el punk «de forma espontánea» (Manrique et al., 1977).

Las réplicas a García Puig y Casas se dieron incluso en la propia revista *Vibraciones*: en enero de 1978 la cabecera editó un número especial en el que se repasaba lo más destacado del año. Diego A. Manrique publicó en ese número un artículo en el que criticó las opiniones de sus compañeros. En relación con la falta de «calidad musical», censuró la exigencia de que el rock tuviera que ser una forma de arte contemporáneo, ya que «el rock también sirve para mover el cuerpo, para expresarse físicamente, para gozar sin excusas culturalistas, para desmadrarse y echar afuera los demonios» (Manrique, 1978, p. 21). Manrique había salido «conmocionado» de un concierto «caótico y enloquecido» de los Damned en Londres (1977b, p. 22), y sostenía que la habilidad instrumental o la complejidad en las composiciones no debían ser factores esenciales para apreciar la música rock, o por lo menos no deberían considerarse por delante de la «intensidad, la dedicación, la energía, la capacidad de aglutinarse con el público» (Manrique, 1978, p. 18). Refutó la idea esgrimida por García Puig y Casas de que el punk fuese un producto creado por la prensa especializada y los ejecutivos de las compañías, y les recordó toda la infraestructura *underground* de sellos independientes que sostenía la escena (Manrique, 1978, p. 17). Si bien es cierto que las bandas más populares ficharon inmediatamente por grandes multinacionales, la mayoría de los grupos de la escena británica editaron sus vinilos en sellos independientes como New Hormones, Chiswick, Stiff, Rough Trade, Raw o Small Wonder, todas

ellas ya operativas en 1977. Aquellas primeras compañías fueron las precursoras de toda la industria alternativa y/o autogestionada que se generó alrededor del punk y el rock alternativo en las décadas siguientes, precisamente para poder tener la libertad de difundir sus mensajes al margen de los intereses de las grandes corporaciones (O'Hara, 1999; O'Connor, 2008; Duncombe, 2008; Kristiansen et al., 2010; Oliver, 2010; Azerrad, 2012; Downes, 2012; Dunn, 2016).

Sin embargo, en 1978 el punk era ya un fenómeno completamente asimilado. Los escándalos protagonizados por los Sex Pistols mantuvieron el fenómeno presente en la prensa generalista con cierta regularidad («Gira estadounidense Sex Pistols», 1978; «Sex Pistols en Winterland», 1978). La palabra «punk» aparecía como reclamo en los anuncios de shows eróticos y películas pornográficas («Anuncios», 1978), e incluso en obras de teatro como «Pin, Pan, Punk» de Fernando Arrabal, que culminaba con un grupo de punks agentes de la KGB o de la CIA ametrallando todo («No soy político», 1978). Era una curiosidad extravagante que funcionaba como temática en las discotecas de moda de la capital, como Regine's y Cerebro, o en las fiestas de Marbella, donde se podía ver a miembros de la alta burguesía disfrazados de punks comiendo *mousse* de chocolate en orinales («Fiesta punk», 1978; Hola, 1978; Pardo, 1978). El pánico moral fue que se había creado en torno al punk fue aprovechado por Ramoncín, un músico que venía de la escena de «rock bronca» que se estaba desarrollando en aquel momento en Madrid, para promocionar su carrera en los medios españoles.

5. Conclusiones

Como hemos adelantado en la introducción de este artículo, la prensa escrita española planteó un relato sobre el punk que venía mediado por el pánico moral que se había producido en Inglaterra. Entre 1977 y 1978 el punk apareció con cierta frecuencia en reportajes, en las páginas de crítica musical o en la sección de espectáculos, así como en las columnas de opinión, la prensa del corazón, las páginas de sociedad, en programas de televisión e incluso en los periódicos deportivos españoles. La mayor parte de las referencias se referían a los Sex Pistols, seguidas de informaciones sobre la subcultura juvenil que estaba desarrollándose en Inglaterra. Los medios solían identificar a los punks británicos como jóvenes delincuentes, altivos, desagradables, violentos y arrogantes. La propia palabra «punk» es un término que sirve para descalificar a las personas que no cumplen con las expectativas establecidas por la mayoría social, por lo que la desviación es un elemento central en la propia semántica de la palabra. Eran «demonios populares» inmediatamente reconocibles que hacían uso de una estética de la negatividad de manera plenamente autoconsciente.

Esta forma de desviación era percibida por la prensa española como una característica propia de la «degradación» de las sociedades democráticas capitalistas. Los medios, tanto progresistas como conservadores, coincidieron en su rechazo, aunque cada enfoque tuvo sus matices. La izquierda intelectual concebía el punk como una forma de imperialismo cultural procedente de los países anglosajones, o como una forma de rebeldía conformista, sin un verdadero corpus ideológico, y complaciente con el sistema capitalista. La prensa conservadora, por su parte, mostró el punk como un peligro para los valores morales de la mayoría social, y una advertencia de los riesgos potenciales que entrañaba la excesiva libertad de las democracias occidentales. Teniendo en cuenta el contexto histórico en el que se produce, podemos decir que los dos enfoques son escépticos con las posibles consecuencias que podían derivarse del cambio de régimen que se estaba produciendo en ese momento en España.

En general hubo un consenso en la definición del punk como un producto cultural efímero y de muy baja calidad. El objeto artístico era ignorado o sistemáticamente denostado por los medios convencionales debido a su «mala calidad», a pesar de que es bastante probable que muchos de los periodistas de la prensa generalista no hubiesen escuchado un disco de punk en el momento en el que escribieron sus textos. Sin embargo, este consenso tuvo un aliado inesperado en algunos medios alternativos y especializados: además de despreciar el punk por considerarlo una forma menor de cultura popular, la élite contracultural (especialmente, la revista *Vibraciones*) ayudó a fomentar el pánico social hacia los punks haciendo hincapié en los aspectos más espectaculares de la subcultura relacionados con la violencia performativa, la estética agresiva, y muy especialmente, con el uso provocativo de símbolos de la extrema derecha. Junto a este rechazo estético, también podemos ver que en los textos se estigmatizaba a los punks británicos porque muchos de ellos pertenecían a las clases trabajadoras.

A pesar de la alta presencia mediática, el punk no llegó a popularizarse entre los jóvenes españoles en esta primera etapa, aunque surgieron bandas autóctonas con influencias punk como La Banda Trapera del Río, Basura, Peligro, Escorbuto Crónico, Mortimer, Kaka de Luxe o Ramoncín & WC?. Sin embargo, la escena punk no se consolidó y adaptó a la idiosincrasia española hasta unos pocos años más tarde. Además de la información transmitida a través de los medios convencionales y especializados, a comienzos de los años 80 se establecieron otras redes de comunicación más «informales»: la transmisión oral de los jóvenes españoles que viajaban al extranjero, la correspondencia postal entre aficionados, los programas de radios libres, los fanzines y otras publicaciones alternativas. Fue en ese momento, cuando la información era mucho más directa y no venía mediada por los intereses de los grandes medios, cuando la cultura punk tuvo una presencia mucho más significativa entre la juventud española.

6. Bibliografía

- Abad, J. J. (1977, octubre). El punk. La bestia negra del rock. *Star*, 30, 25-26.
- Adrio, M. (1977, septiembre 18). El movimiento «punk» aterroriza a Londres. *ABC*, 29-33.
- Alpuente, M. (1978, marzo 26). Puede haber un punk debajo de su cama, señora. *La Codorniz*, 1860, 8.
- Álvarez García, D. (2020). *Lo que hicimos fue secreto: Influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Andersson, O. (2014). William Foote Whyte, «Street Corner Society» and Social Organization. *Journal Of The History Of The Behavioral Sciences*, 50(1), 79-103.
- Anuncios. (1978, noviembre 16). *Interviú*, 131, 66.
- Arresto de Sid Vicious. (1977, diciembre 9). *Diario 16*, 20.
- Azerrad, M. (2012). *Our band could be your life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. Little Brown and Company.
- Baby, S. (2018). *El mito de la transición pacífica: Violencia y política en España (1975-1982)* (Digital). Akal.
- Bangs, L. (2003). The MC5: Kick Out the Jams. En J. Morthland (Ed.), *Main Lines, Blood Feasts and Bad Taste: A Lester Bangs Reader* (pp. 33-34). Random House.
- Bartz, C. (1978, mayo 13). Crónica del concierto de Iggy Pop. *Diario 16*, 19.
- Becker, H. S. (1967). Whose side are we on? *Social Problems*, 14(3), 239-247.
- Blanco & Negro. (1977a, agosto 31). Desprecio al convencionalismo social. *Blanco & Negro*, 3409, 47.
- Blanco & Negro. (1977b, noviembre 2). Gente. *Blanco & Negro*, 3418, 47.
- Bueno, J. B. (1977a, marzo). Juegos Reunidos. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 30, 1.
- Bueno, J. B. (1977b, septiembre). Juegos Reunidos—Be-Bob-A-Lula. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 36, 1.
- Bueno, J. B. (1977c, octubre). Juegos Reunidos—Be-Bob-A-Lula. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 37, 1.
- Burgos, A. (1977, septiembre 3). La Esmeralda y la Soraya. *ABC*, 23.
- Casas, Á. (1977a, enero 21). Punk! *Fotogramas*, 1475, 38.
- Casas, Á. (1977b, octubre 28). Punk, un rollo en general. *Fotogramas*, 1515, 43-46.
- Cherry, B., & Mellis, M. (2012). Negotiating the Punk in Steampunk: Subculture, Fashion & Performative Identity. *Punk & Post-Punk*, 1(1), 5-27.
- Cohen, S. (2017). *Demonios populares y «pánicos morales». Delincuencia juvenil, subculturas, vandalismo, drogas y violencia*. Gedisa.
- Costa, J. M. (1977, julio 3). La violencia en el «rock». *El País*.
- Costa, S. (1977). *Punk*. Producciones Editoriales.
- Cotter, J. M. (1999). Sounds of Hate: White power rock and roll and the neo-nazi skinhead subculture. *Terrorism and Political Violence*, 11(2), 111-140.
- Cross, R. (2010). 'There Is No Authority But Yourself': The Individual and the Collective in British Anarcho-Punk. *Music & Politics*, 4(2), 20.

- Crossley, N. (2015). *Networks of Sound, Style and Subversion. The Punk and Post-punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester University Press.
- Dale, P. (2012). *Anyone Can Do It: Empowerment, Tradition and the Punk Underground*. Ashgate.
- Davara Torrego, F. J. (2005). Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa. *Revista Comunicación y Hombre*, 1.
- De Venanzi, A. (2008). Social Representation and the Labeling of Non-compliant Youths: The Case of Victorian and Edwardian Hooligans. *Deviant Behavior*, 29, 193-224.
- Del Val Ripollés, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)* (Primera edición). Fundación SGAE.
- Dimitriadis, G. (2006). The Situation Complex: Revisiting Frederic Thrasher's «The Gang: A Study of 1.313 Gangs in Chicago». *Cultural Studies - Critical Methodologies*, 6 (3), 335-353.
- Donaghey, J. (2016). *Punk and Anarchism: UK, Poland, Indonesia*. Queen's University.
- Downes, J. (2012). The expansion of punk rock: Riot Grrrl Challenges to Gender Power Relations in British Indie Music Subcultures. *Women's Studies*, 41, 204-237.
- Duncombe, S. (2008). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Microcosm Publishing.
- Dunn, K. C. (2016). *Global punk. Resistance and rebellion in everyday life*. Bloomsbury Academic.
- Dyck, K. (2016). *Reichsrock. The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*. Rutgers University Press.
- EFE. (1978, octubre 14). Un «punk» de Sex Pistols, acusado de matar a su novia. *Diario 16*, 18.
- Fernández, J. (1977, octubre). Punk y fascismo: Dos caras de una misma moneda. *Ajoblanco*, 26, 6-9.
- Fiesta punk. (1978, agosto 23). *Interviú*, 171, 88.
- Floid, P. (1977, noviembre). Punky Floid. *Popular 1*, 53, 5.
- Footo Whyte, W. (1993). *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum* (Cuarta). The University of Chicago Press.
- Forbes, R., & Stampton, E. (2015). *The White Nationalist Skinhead Movement. UK & USA, 1979-1993*. Feral House.
- Fouce, H. (2008). Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans. Revista transcultural de música.*, 12.
- García Puig, D. (1977, agosto). Sex Pistols. Dios salve al punk. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 35, 4-7.
- Gira estadounidense Sex Pistols. (1978, enero 2). *Diario 16*, 25.
- González Sáez. (2012). Balance de víctimas mortales del terrorismo y la violencia política de la extrema derecha durante la Transición (1975-1982). *Historia Actual Online*, 27, 7-17.
- Goode, E., & Ben-Yehuda, N. (2009). *Moral Panics. The Social Construction of Deviance* (Segunda). Blackwell Publishing Ltd.

- Hall, S., Critcher, C., Jefferson, T., Clarke, J., & Roberts, B. (1982). *Policing the crisis. Mugging, the State, and Law and Order*. The MacMillan Press LTD.
- Hall, S., & Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes De Sueños.
- Haro Ibars, E. (1977, septiembre 10). La moda de la basura, un viejo estilo de vida. *Triunfo*, 763, 43-45.
- Hebdige, D. (1979). *Subcultura. El significado del estilo* (Reedición 2004). Paidós.
- Heylín, Clinton. (2005). *From the Velvets to the Voidoids: The birth of American punk rock*. Chicago Review Press.
- Hola. (1978, enero 14). A pesar de los pesares... Los «punks» invaden la Costa del Sol. *Hola*, 1742, 30.
- Home, S. (1995). *Acelerados al máximo. Punk rock y teoría del género*. (Edición española 2011). Libertos.
- Home, S. (2002). *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a Class War*. Virus Editorial.
- Kristiansen, L. J., Blaney, J. R., Chidester, P. J., & Simonds, B. K. (2010). *Screaming for a change: Articulating a unifying philosophy of punk rock*. Lexington Books.
- La droga mató a Sid Vicious, máximo exponente del punk. (1978, noviembre 11). *Hola*, 1785, 114.
- La muerte del bajista de Sex Pistols. (1979, febrero 3). *Diario 16*, 16.
- La Nueva España. (1978, enero 8). *La Nueva España*.
- Llopis, O. (1978, enero). Barnapunk. *Vibraciones*, 40, 14-17.
- Los Sex Pistols, ácratas perdidos. (1977, enero 10). *Diario 16*.
- Louis, M. J. (1977, septiembre). Los protectores del punk. *Popular 1*, 51, 34-36.
- Manrique, D. A. (1975, noviembre). El satánico rock&roll. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 14, 22.
- Manrique, D. A. (1977a). *De qué va el rock macarra*. Las Ediciones de La Piqueta.
- Manrique, D. A. (1977b, abril). Londres: Macarras contra peludos. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 31, 21-23.
- Manrique, D. A. (1977c, noviembre). The Clash, revolucionarios sin revolución. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 38, 26-29.
- Manrique, D. A. (1978, enero). ...Y llegaron los bárbaros. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70, Número especial* (Anuario '77), 16-21.
- Manrique, D. A., Llopis, O., & Romero, V. (1977, enero). Rock Mesetario. *Star*, 21, 11-12.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Márquez, F. (1978, abril 9). Cartas al director. *La Codorniz*, 1862, 5.
- Márquez, F. (2014). *Música moderna: Una historia de la nueva ola en España*. Autor-Editor.
- Marsh, D. (1971, mayo). ? & the Mysterians. *Creem*.
- Martín Vigil, J. L. (1977, diciembre 1). El punk llama a la puerta. *Primera Plana*, 40, 18.
- McNeil, L., & McCain, G. (1996). *Please kill me: The uncensored oral history of punk*. Grove Press.
- McRobbie, A., & Thornton, S. L. (1995). Rethinking «Moral Panic» for Multi-Mediated Social Worlds. *The British Journal of Sociology*, 46(4), 559-574.
- Melucci, A. (1986). Las teorías de los movimientos sociales. *Estudios Políticos*, 5(2), 67-77.

- Merton, R. K. (1995). Estructura social y anomia. En *Teoría y estructuras sociales* (pp. 209-236). Fondo de Cultura Económica.
- Mezzrow, M. (1946). *Really the Blues* (Reedición 1993). Harper Collins Publishers.
- No fue un suicidio. (1978, febrero 10). *Diario 16*, 27.
- No soy político. (1978, julio 1). *La Nueva España*, 15.
- Noticias. (1978, febrero 15). *Diario 16*, 13.
- O'Connor, A. (2008). *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY*. Lexington Books.
- O'Hara, C. (1999). *The philosophy of punk: More than noise!!* AK.
- Olano, A. D. (1977, noviembre 6). Entrevista a Salvador Dalí. *La Codorniz*, 1864, 21.
- Oliver, P. G. (2010). The DIY artist: Issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), 1422-1432.
- Ordovás, J. (1976, septiembre 24). Punk rock! Invasión de grupos bronca en Inglaterra y USA! *Disco Exprés*, 393, 8.
- Ordovás, J. (1978, octubre 29). Vicioso punki mata a chica punki malos punkis matan chicas. *La Codorniz*, 1891, 13.
- Ordovás, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.
- Pardo, J. R. (1978, noviembre 22). Las mejores discotecas de España. *Blanco & Negro*, 42.
- Pardo, J. R. (1980, diciembre 31). Mil títulos para una discoteca básica: Eternos y resucitados. *Blanco & Negro*, 54.
- Pérez Martínez, J. E. (2022). *La voz de las sin voz. El movimiento de radios libres entre la Transición y la época socialista (1976-1989)*. Sílex.
- Ribas, J. (2007). *Los 70 a destajo: Ajoblanco y libertad*. RBA Libros.
- Robinson, J. P. (2018, agosto 20). *The Rotten Etymology of Punk*. Medium.
- Rodríguez Veiga, D. (2022, enero 10). *Las Alarmas Se Disparan en España: Es el Gran Negocio Y Ya Somos Líderes en Europa*. El Español.
- Rof Carballo, J. (1977, octubre 15). La tentación de la desesperanza. *ABC*, 3.
- Ros, M., & Martí Font, J. M. (1977, mayo). New York, TV. Punk. *Vibraciones. La evolución musical de los años 70*, 32, 8-12.
- Rubio, J. L. (1976, diciembre 23). «Punk» es la moda. *Diario 16*, 19. Biblioteca Nacional.
- Rubio, J. L. (1977, octubre 22). God Save The Queen. *Diario 16*, 19.
- Ruiz, J. (1976a, diciembre 17). Marca Musical (a). *Marca*, 25.
- Ruiz, J. (1976b, diciembre 31). Marca Musical (c). *Marca*, 25.
- Ruiz, J. (1977a, enero 8). Marca Musical (d). *Marca*, 29.
- Ruiz, J. (1977b, abril 15). La invasión punk se comercializa. *Marca*, 29.
- Ruiz, J. (1977c, abril 29). Marca Musical (g). *Marca*, 29.
- Ruiz, J. (1979, febrero 23). Marca Musical (j). *Marca*, 33.
- Sánchez León, P. (2010). Radicalism without Representation: On the Character of Social Movements in the Spanish Transition to Democracy. En *The Politics and Memory of Democratic Transition. The Spanish Model* (pp. 95-112). Routledge.
- Sánchez Soler, M. (2010). *La Transición Sangrienta: Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Península.
- Sánchez-Cuenca, I. (2009). La violencia terrorista en la Transición Española a la democracia. *Historia del presente*, 14, 9-24.

- Savage, J. (2009). *England's dreaming: Los Sex Pistols y el punk rock*. Mondadori.
- Sex Pistols en Heathrow. (1977, enero 10). *Diario 16*.
- Sex Pistols en Winterland. (1978, enero 28). *Diario 16*, 19.
- Stark, J. (2006). *Punk '77: An inside look at the San Francisco rock'n'roll scene 1977* (Tercera). Re/Search Publications.
- Tezanos, J. F. (1978). Notas para una interpretación sociológica del franquismo. *Sistema*, 23, 47-99.
- Thrasher, F. M. (1973). *The Gang. A Study of 1,313 Gangs in Chicago* (Cuarta). The University of Chicago Press.
- Torres, M. (1977, agosto 28). Punk, la moda de lo borde. *Primera Plana*, 22, 48-51.
- Umbral, F. (1977, junio 27). Punk rock. *El País*.
- Umbral, F. (1978a, marzo 16). Crónica de gentes. *Interviú*, 96, 18.
- Umbral, F. (1978b, abril 13). Majos y manolas. *Interviú*, 100, 27.
- Umbral, F. (1978c, noviembre 15). La derecha punk. *El País*.
- Uribarri, J. L. (1977, noviembre 5). Llegó la escoria inglesa. *Hola*, 1732, 34.
- Wilhelmi, G. (2012). Las otras víctimas de una transición nada pacífica. En J. L. Muga & S. Vega (Eds.), *Verdad, justicia y reparación. Actas del I Congreso de víctimas del franquismo*. Atrapasueños.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. (1ª). Nueva Visión.
- Young, J. (2009). Moral panic: Its origins in resistance, resentment and the translation of fantasy into reality. *The British Journal of Sociology*, 49 (1), 4-16.