

EL MOVIMIENTO PUNK Y LA PRENSA PROGRESISTA EN ESPAÑA: RECEPCIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE UN FENÓMENO INTERNACIONAL (1975-1980)*

*The punk movement and progressive press in Spain:
social and cultural reception of an international
phenomenon (1975-1980)*

David MOTA ZURDO
Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0002-9578-8069>

Sergio CAÑAS DÍEZ
Universidad de Burgos
<https://orcid.org/0000-0003-2789-3315>

Enviado: 11/06/2024 Revisado: 04/09/2024 Aceptado: 23/09/2024

RESUMEN: Este artículo es un análisis sobre cómo la crítica cultural española interpretó el movimiento punk durante los primeros años de la Transición. Para ello, a través de cabeceras y firmas progresistas, situadas ideológicamente dentro de una izquierda amplia, hemos tratado de calibrar la recepción del fenómeno, planteando si la atención prestada al punk estuvo en consonancia con las ansias de libertad de la juventud de la España de la Transición y si realmente fue un movimiento sociocultural rupturista para su sociedad. Asimismo, pese a centrarnos en la prensa progresista,

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Vida cotidiana, sociabilidad y culturas políticas en el País Vasco-navarro contemporáneo», subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación PID2022-138385NB-I00.

incluimos contrapuntos de cabeceras conservadoras con la finalidad de ponderar si hay lugares comunes pese a la marcada distancia ideológica. El resultado es una imagen próxima a cómo fue recibido el punk por el mundo de la cultura dominante, principalmente afincada en Madrid, pero con alcance nacional, entre lo que podemos llamar la fase de recepción (1975 y 1980). Un periodo en el que observamos distintas actitudes periodísticas e ideológicas, moviéndose entre la desatención a un nuevo fenómeno sociocultural juvenil y el embelesamiento por estar a la vanguardia e integrarse en la escena internacional contestataria.

Palabras clave: Punk; España; Transición; Contracultura; Progresismo.

ABSTRACT: This article analyzes how Spanish cultural criticism interpreted the punk movement during the early years of the Transition. To this end, using progressive mastheads and authors ideologically situated within the broad left, we attempt to gauge the reception of the phenomenon. We question whether the attention paid to punk was consistent with the yearning for freedom among the youth of Transition-era Spain, and whether it was truly a rupturist sociocultural movement for its society. Likewise, despite focusing on the progressive press, we include counterpoints from conservative newspapers to assess whether common ground exists despite the marked ideological distance. The result offers a close look at how punk was received by the dominant cultural sphere—mainly based in Madrid but with national scope—during what we can call the reception phase (1975–1980). During this period, we observe distinct journalistic and ideological attitudes, ranging from disregard for a new youth sociocultural phenomenon to a fascination with being at the avant-garde and integrating into the international protest scene.

Keywords: Punk; Spain; Transition; Counterculture; Progressivism.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del fenómeno punk ha sido abordado por diferentes disciplinas: musicología, antropología, periodismo / comunicación y sociología. Autores como Dick Hebdige (1979), George McKay (1996), Andy Bennett (2001 y 2006), Simon Frith (2004), Carles Feixa (2006), Peter Webb (2014), Paula Guerra (2014), y esta última con Bennett (2015), Nick Crossley (2015), Kevin Dunn (2016), Matthew Worley (2016) o Gareth Smith, Mike Dines y Tom Parkinson (2018) han estudiado con profusión este movimiento, sus implicaciones pasadas y presentes, y han hecho especial hincapié en el legado que esta subcultura y escena aún tienen en la música y movimientos sociales actuales: desde el *do it yourself* a la preservación de valores situacionistas, provocativos y satíricos de la estética y discurso tanto de grupos musicales como de colectivos autogestionarios.

Desde 2014 en la Universidad de Oporto, Bennett y Guerra, junto con varios de los autores citados, han promovido congresos, encuentros científicos y cursos de verano para compartir avances en la investigación sobre las escenas *underground*, la música popular y la contracultura, haciendo hincapié en el estudio de iniciativas

autogestionarias y todo espacio vinculado a lo *alternativo*, como el punk. La *KISMIF Conference*, que en el verano de 2024 celebró su séptima edición, es un referente en el estudio de culturas *underground*, prácticas autogestionarias, artes urbanas y música punk. Igualmente lo es la *Punk Scholars Network* que, con el mismo objetivo, aspira a convertirse en un foro internacional para el debate académico sobre el punk, huyendo de la mera erudición sobre el movimiento, buscando sinergias y estableciendo nexos de transferencia universidad-sociedad. Por eso, la progresiva estabilización académica de estas iniciativas, sumada a las referencias bibliográficas indicadas, que son una incompleta pero significativa relación, demuestran que el análisis de estos movimientos y fenómenos ocupa ya un lugar significativo en las disciplinas señaladas.

En España también han sido fundamentalmente antropólogos, musicólogos, comunicadores y sociólogos quienes se han acercado al estudio del movimiento punk. Muchos autores han participado de la *KISMIF* y algunos han desarrollado una «sección ibérica» en la *Punk Scholars Network*, logrando la difusión de los estudios sobre el punk en estas latitudes. Estos han analizado el movimiento centrándose tanto en el panorama cultural actual como en su historia. Han elaborado estudios locales y regionales. Han trazado discursos teóricos sobre la evolución del punk a través del constructo conceptual de subcultura y han reconstruido cómo la industria musical acogió, rechazó y abrazó la escena.

Porrah (2006), Foucé (2004 y 2006), y este último con Pecourt (2008) y Martínez (2013), Mora y Viñuela (2013), Pascual (2015), del Amo (2016), del Val (2017), Parra (2017), Arenillas (2017), Feixa (2022), Santamaría (2020 y 2022) y Portela (2020), entre otros, han estudiado el punk desde distintas perspectivas, optando por un enfoque teórico o acotando su estudio a espacios geográficos concretos, periodos históricos, colectivos e identidades¹. Asimismo, se han publicado historias del *rock* y otras músicas pop, donde el punk ocupa un lugar significativo. Así lo prueban trabajos como los de Alfonso (2001), Lechado (2005), López (2011), Vogel (2017), Heras (2018), Guillot (2018), Díaz (2018), Martínez (2019) y González (2024).

La historiografía, en cambio, parece haber rehuido estudiar el fenómeno, bien por considerarlo marginal, bien porque estos temas se han diluido en la amplia categoría de los estudios culturales. Este enfoque, que privilegia el estudio de las prácticas culturales y sus relaciones con el contrapoder, es muy flexible y llega a convertirse en un *kraken* que engulle toda singularidad o, como ocurre en tantas otras categorías, en un mero contenedor de temas. De este modo, los estudios concretos quedan diluidos en etiquetas más amplias como las identidades, la contracultura o la marginalidad.

1. Dejamos conscientemente al margen los pioneros acercamientos al «*rock macarra*» y el «*Rrollo*» de críticos musicales como Diego Manrique (1977) y Jesús Ordovás (1977) que, si bien son fundamentales, y se hará alusión a ellos a lo largo de este trabajo, creemos que ponen de manifiesto el interés social por el tema de estudio, pero no evidencian el (des-)interés de la academia.

Aunque desde los 2010 la atención a la cultura popular contemporánea ha ido impregnando los temas de dedicación historiográfica, este tipo de análisis continúa siendo *rara avis* en España. El volumen de publicaciones, congresos y seminarios ha ido mejorando, pasándose del casi vacío a la atención esporádica, como prueban las mesas dedicadas a la contracultura, la juventud y la música de los congresos internacionales que periódicamente celebra la Asociación de Historia Contemporánea (ediciones 2016, 2018 y 2023). Ese cambio de tendencia es positivo, pero no ha reconducido aún la desatención historiográfica de la que adolecen este tipo de estudios, muy significativa en comparación con otras disciplinas y otras temáticas.

No obstante, sobresalen algunos trabajos singulares y específicos como los de Llansamà (2011), Archilés (2012), Canyelles (2014), Mota (2017), Valencia (2018), Aguilar (2019 y 2020) y Álvarez (2021 y 2023). Pero estos trabajos son la excepción: la iniciativa continúa en manos de sociólogos y de periodistas que se mueven entre las Bellas Artes y la Comunicación Cultural. Quizá porque la propia temática invita a la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, pues el objeto de estudio se sitúa entre diferentes áreas que ayudan a complejizar y explicar la problemática.

Por eso, al margen de los objetivos específicos, con este artículo pretendemos contribuir al conocimiento del punk desde la historiografía. Concretamente, queremos establecer vías para el debate y matizar o complementar los trabajos hechos en otras disciplinas. Nuestro principal recurso han sido las fuentes hemerográficas, que estimamos fundamentales para estudiar los orígenes del punk en España y radiografiar su recepción social y cultural desde la prensa editada en Madrid con alcance nacional durante los primeros compases de la Transición. Gracias a ellas, como se ve a continuación, hemos podido analizar la incidencia del punk sobre una parte de la escena española, principalmente la madrileña por identificarse por la prensa del momento como un fenómeno homogéneo en toda España, pero también teniendo en cuenta a la escena barcelonesa en menor medida por contar con su propio desarrollo. Todo con el fin de medir su huella cultural a través de la prensa generalista de inclinación progresista.

2. ESPAÑA CONVULSA

Tras la muerte de Franco en 1975 se abrió un periodo de incertidumbre en España. El *hecho biológico* y la sucesión en la jefatura del Estado por un monarca que pronto hizo guiños –muy sutiles– a la democracia pareció anunciar un tiempo nuevo, de cambio político y de modernidad sociocultural. Sin embargo, España no se enfrentaba todavía a su *hora cero*. Frente al discurso de «democratización» del país que algunos vieron en la toma de posesión de Juan Carlos I, la realidad evidenció una praxis política anquilosante, de mantenimiento del franquismo sin Franco: el rey había jurado lealtad a los principios de la dictadura y asegurado en sus puestos a personalidades próximas al *caudillo*, entre ellas, Carlos Arias Navarro, que continuó al frente de la presidencia del Gobierno.

Las organizaciones políticas ajenas al régimen dictatorial seguían ilegalizadas, aún había miles de personas en el exilio, del que muchas no regresarían. La ausencia de derechos fundamentales seguía patente, tanto como los medios coercitivos utilizados para mantener «el orden». Las calles bullían descontento, pero sobre todo miedo e incertidumbre (Ysàs 2010: 45). Un terror atroz que prevalecía en el imaginario colectivo, pugnando con las esperanzas, deseos y expectativas de cambio. Cuatro largas décadas de atropellos protagonizadas por las Fuerzas de Orden Público (FOP), la Brigada de Investigación Social –la policía secreta de Franco– o el Tribunal de Orden Público, que trajeron consigo la coacción, la cárcel, la persecución, la delación y la muerte (Lorenzo 2020: 131-198; Parra 199-254; Alcántara 2022).

Las «prácticas correctivas» del franquismo calaron hondo, al punto de que la famosa frase atribuida al dictador durante una conversación con José María Pemán de «haga usted como yo y no se meta en política» se convirtió en dogma para parte de la sociedad española (Reig 2005: 28). Pero no lo hizo al completo. Lejos de los intereses del dictador, esa ciudadanía teóricamente despolitizada convivió primero y fue reemplazada después por la generación del *baby boom*, que sí decidió «meterse en política» con mayor determinación o, al menos, interesarse por ella para contribuir al cambio. Esta se movió entre la esperanza y las dudas hacia las transformaciones que podría traer inicialmente la monarquía y no vio un futuro claro. Durante los años del tardofranquismo se habían incrementado los niveles de represión y excesos policiales. La violencia había estado muy presente con acciones de las autoridades del régimen –los últimos ajusticiamientos se produjeron en septiembre de 1975– y de grupos terroristas como ETA, FRAP, GRAPO e incontrolados ultraderechistas. España había empezado a convulsionar sin saber cómo atajar los rescollos de su particular Mayo del 68 (Casanellas 2014; Baby 2018).

La situación económica internacional era, asimismo, muy complicada, fruto de la crisis internacional desatada en 1973. La conocida como crisis del petróleo, que pronto trajo consigo el agotamiento del modelo productivo, tuvo una importante incidencia en uno de los momentos de mayor debilidad del régimen franquista, pues ese mismo año su principal baluarte, el almirante Luis Carrero Blanco, fue víctima de un atentado de ETA que se cobró su vida (Castellanos 2023; Rivera 2021). Como ha destacado Serrano Sanz (1994: 136), España no logró estabilizar su situación económica hasta 1977. Durante ese periodo, el poder adquisitivo español se vio mermado por la inflación y la dependencia energética, sin olvidar que las tasas de desempleo comenzaron a incrementarse ante el paroxismo del régimen y su huida hacia delante para no plantear la ya entonces necesaria reconversión industrial. Tampoco hay que olvidar que el país estaba fuera de foros internacionales como la Comunidad Económica Europea y que dada su naturaleza política dependía por completo de acuerdos bilaterales comerciales y políticos con países como Estados Unidos, que le consideraban un aliado de Guerra Fría (Powell 2011). En paralelo, la tensión fue *in crescendo* con demandas civiles y sociales, que buscaban mejoras en políticas redistributivas en Educación, Sanidad o Programas Sociales para que

España transitara hacia un Estado del Bienestar, como el resto de Europa occidental. El cambio comenzaba a gestarse en las calles (Muñoz de Bustillo 2008: 14).

En el apartado cultural, la censura en el cine, la literatura o la música siguió operando. El Ministerio de Información y Turismo se dedicó por entero a prohibir libros, películas o discos que pudieran atentar contra la moralidad católica y los valores del régimen, completada con la persecución a diferentes colectivos en virtud de leyes lacerantes como la de peligrosidad y rehabilitación social o la de escándalo público. Se veía con recelo lo extranjero, porque pervertía la esencia de la cultura española, cuando, en realidad, no era más que burdo control ideológico (Sánchez 2007: 94; Rojas 2013; Román 2020).

En el ámbito musical, Torres Blanco (2009: 166) ha documentado que hasta 1977 los artistas tuvieron que cumplir con un riguroso proceso de solicitud y registro ante el citado ministerio, del que debían recibir consentimiento para grabar, publicar y comercializar discos a través del Negociado de Ediciones Sonoras de la Sección de Ordenación Editorial de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Pero este no era el único cedazo a su producción, pues los artistas musicales sufrían un segundo foco censor: la Dirección General de Radiodifusión y Televisión era la que previo análisis decidía qué era emisible en antena. Estos organismos amputaron letras, portadas, títulos y fotos. Así lo ha recogido Valiño (2012) para decenas de discos y canciones como *Sticky Fingers* de Rolling Stones (1972), *Heroin* –tema eliminado en la edición española del álbum *Rock and roll Animal*– de Lou Reed (1974), *Cortez the Killer* de Neil Young (1975) o *She's got balls* de AC/DC (1977). La censura institucional alcanzó también a artistas como David Bowie y su *Aladdin Sane* (1973) (Cervera, 2018) y a New York Dolls y su primer disco homónimo, que se editó en España en 1974. En ambos casos, el aparato censor prohibió la publicación de las imágenes de portada aduciendo que eran contrarios a la moralidad vigente. No obstante, en la práctica, los usos de la censura institucional se extendieron hasta más allá de la aprobación de la Constitución de 1978 (Fiuza 2012: 14).

3. EL PULSO DE LA MODERNIDAD: HACIA LA NUEVA OLA

Durante los años del desarrollismo, España comenzó a modernizarse e integrarse en la sociedad de consumo, accediendo a bienes como el automóvil, el frigorífico o la televisión. El progresivo aperturismo que caracterizó a la década de 1960 trajo consigo una fuerte inversión extranjera, que fue especialmente visible a través del turismo, el aumento de la producción industrial y, en consecuencia, la demanda de mano de obra, el éxodo rural y el aumento del espacio urbano, entre otros factores. La sociedad española entró en un proceso de cambio social, donde la influencia cultural foránea en forma de turistas del norte de Europa hizo mella (Huguet 2019; Peña Ardid 2019).

El país comenzó a mirarse al espejo internacional mientras la ortodoxia franquista padecía las primeras rupturas. Fracturas que, en el ámbito de la música,

pusieron de manifiesto las dos almas que dominaban el país: la tradicional, asociada a la vieja España, guardiana de las esencias como el flamenco, la copla y el pasodoble, que compartía por completo los valores del franquismo del que hacían propaganda en forma de «patriotismo mercantilizado» con cantantes como Manolo Escobar (Crumbaugh 2002: 269; Townson 2009); y la joven y moderna, que abrazó la música popular extranjera, ya fuera en forma de *rock & roll* o de música yeyé (Party 2020: 509).

Esa emergencia de la música popular fue acompañada de programas de radio y televisión pensados para los sectores juveniles, así como de conciertos y festivales. Cantantes, grupos y bandas como el Dúo Dinámico, Los Bravos, Los Pekenikes, Mustang y Los Brincos adoptaron el *rock* y el pop de los Rolling Stones o de los Beatles en sus canciones e insuflaron una marca identitaria a las generaciones más jóvenes de la clase media, que abrazaron la diversión y el hedonismo (Otaola 2012: 3). Los géneros «extranjerizantes» fueron criticados por el régimen, a los que acusó de ser contrarios a la moral hispana y promover la delincuencia, y por el antifranquismo, que denunció la falta de compromiso. No obstante, la dictadura los toleró porque sus letras eran insulsas y no atacaban políticamente al Estado, como sí hacían cantautores antifranquistas como Paco Ibáñez, Chicho Sánchez Ferlosio y los de la *nova cançó* y el *euskal kantagintza berria*. A decir de Party (2020: 510), se infravaloraba la capacidad subversiva del género, porque éste si «operaba como una forma de música de oposición precisamente porque no era ni canción de protesta intelectual, ni cultura oficial, ni la música antigua de sus padres».

Esta fue la escena que caracterizó a grandes rasgos a la España *mainstream* de la década de 1960 y principios de 1970, donde se fueron sumando otros artistas reconocidos que se movieron entre el pop melódico, el *rock* ligero y el folclore como Raphael, Julio Iglesias, Lola Flores, Marisol, Massiel, Mocedades, Víctor Manuel, Camilo Sesto, Nino Bravo, Fórmula V, Karina, y, en general, artistas con participación en el festival de la canción de Benidorm. Porque, en paralelo, en los espacios más subterráneos y clandestinos, afloraron grupos de *rock* que seguían la vanguardia internacional *postsesentayochista*: el *rock* progresivo, con grupos como Gong y Om; grupos que combinaron el *hard rock* e hicieron acopio de distintas influencias musicales para trazar su propia línea estilística como Época y Tapiman; o los grupos fusión *rock* Smash y Barrabás. En la segunda mitad de la década de 1970, llegó el *rock* urbano con bandas como Burning, Leño, Coz o Asfalto, también etiquetados de *rock* macarra o *rock* bronca, que recogieron el testigo de Lone Star y Miguel Ríos; y del *rock* andaluz de Triana y Medina Azahara, a las que se sumaron las experiencias del *gipsy rock* de Los Amaya, Las Grecas y Los Chunguitos (Manrique 1987; Irlas 1997; Domínguez 2002; García Lloret 2006; Clement 2006; Gonzalo 2013).

Mientras en el mundo de la música se producían cambios electrizantes, como se ha puesto de manifiesto –muy someramente– con géneros, estilos y olas musicales, en la política las cosas fueron más despacio y hubo que esperar a la muerte del dictador. En el verano de 1976 soplaron nuevos vientos. Arias Navarro dimitió

en julio de ese año, dejando tras de sí una sociedad hastiada —con una oposición estudiantil y obrera creciente— y un legado vergonzante —que incluyó la detención de los oficiales de la Unión Militar Democrática, los ajusticiamientos de tres miembros del FRAP y dos de ETA en marzo y septiembre de 1975 y los sucesos de Vitoria y de Montejurra de marzo y mayo de 1976— que contribuyó a un repunte de la violencia, la tensión y la inseguridad. Inmediatamente después, fue sustituido por Adolfo Suárez, de talante más abierto y partidario de la democratización del país. Pronto, la nueva atmósfera comenzó a percibirse en una sociedad que clamaba -ahora con más fuerza- por sus libertades, un optimismo que permeó la línea estratégica de distintos colectivos culturales. Las ciudades y pueblos de España se convirtieron a partir de entonces en espacios de reivindicación: manifestaciones, pancartas, carteles, pasquines y pintadas inundaron las calles (Reig Cruaños 2007: 263).

4. DEL ROCK DE LA COCHAMBRE A LA PRIMERA OLA PUNK EN ESPAÑA

En este contexto, el 5 de julio de 1975 tuvo lugar el primer festival de *rock* en España: «15 horas de música pop. Ciudad de Burgos» (*NO-DO*, n.º 1697). Este pionero evento fue apoyado por el pleno municipal de la capital burgalesa con varios millones de pesetas y la cesión de la plaza de toros municipal (*Noticias de Gipuzkoa*, 23-VIII-2021)². Un respaldo que fue rápidamente criticado por la prensa franquista y buena parte de la sociedad burgalesa, porque consideraba que el ayuntamiento daba facilidades a la «invasión de la cochambre», a la subversión y la violencia, ensuciando la imagen de la inmaculada ciudad, ahora con «legaños» (*La voz de Castilla*, 5-VII-1975).

El megaevento contó con «los 17 grupos más importantes del momento» y animó a cerca de 4.000 «jóvenes melenudos que acudieron de toda España». Según Paco Alcántara, el festival fue calificado de subversivo por la inercia sociocultural del franquismo: ni hubo incidentes, ni desórdenes públicos (*La voz de Galicia*, 10-X-2008). En efecto, el conocido como «festival de la cochambre» fue el «primer macroconcierto estatal» que reunió en un mismo espacio a «cientos de hippies y *rockeros* (sic)» sin incidentes, demostrando que los temores de la sociedad conservadora hacia la violencia que pudiera acarrear el concierto eran infundados. A decir de Javier Panera, fue «un festival único» que, en plena dictadura y con Franco aún vivo, trasladó a una pequeña ciudad de provincias conservadora a jóvenes ebrios y semidesnudos, que enarbolaban la bandera de Estados Unidos como símbolo de rebeldía (*El Mundo*, 9-X-2008).

En verdad, el festival fue una operación de mercadotecnia para promocionar a los grupos de *rock* español y «un fracaso económico» (Muniesa y Romero 2022).

2. En función de los datos recabados en la investigación la subvención directa del festival varía desde los 2.3 millones de pesetas hasta los 2.5 millones. *Cfr. Noticias de Gipuzkoa*, 23-VIII-2021 y *Diario de Burgos*, 7-VI-2015).

A la altura de 1975, el *rock* español estaba lejos de tener «poder de convocatoria» y sus impulsores, el *staff* del macroconcierto –un grupo de neófitos escasamente profesional– desconocía el funcionamiento del negocio. No obstante, debe reconocerse que fue su empeño el que, por un lado, hizo posible reunir en un solo escenario «las tendencias *rockeras* que dominarían en España durante la segunda mitad de los setenta» con Bloque, Iceberg, Storm, Triana o Burning, y, por otro, echar por tierra la propaganda en contra del *rock* que se había vertido desde la prensa más contumaz (Manrique 2015).

En cuanto a las causas del fiasco económico podemos indicar los siguientes factores. En primer lugar, hubo una baja afluencia de público: los grupos eran «de indudable interés, pero desconocidos». Segundo, según recogió la prensa, la mitad del aforo no pagó entrada y accedieron al recinto burlando los controles. Y, tercero, el festival había sido demasiado ambicioso al concentrar distintos estilos musicales durante 15 horas en un espacio cerrado (*Diario de Burgos*, 4-vii-1975 y 7-vi-2015). Aquella ruina económica, empero, no frenó las iniciativas. El 26 de junio de 1976 la ciudad de León organizó el «Primer Enrollamiento Internacional de *Rock*» al que acudieron Nico (exmiembro de Velvet Underground), Brakaman, Pau Riba, Triana, Coz, Bloque o Asfalto. Otro fiasco, pero también otro intento loable por promocionar la ola roquera pre-punk (Pérez 2017).

Con todo, tras el festival de Burgos, la atención que la prensa regional y nacional, especialmente la madrileña, prestó al *rock* y al incipiente *punk-rock* fue *in crescendo*. Ramones, Dictators, Television, Cock Sparrer, Stranglers, Sham 69 y muchas otras bandas de ese subgénero comenzaron a ocupar mayor espacio en la prensa, sobre todo tras la edición de los primeros trabajos de Damned, Sex Pistols y Clash (*Jotdown*, v-2022). Y en otoño de 1976, *Disco Exprés* introdujo por primera vez el término «punk rock» en una de sus portadas e informó de la eclosión de los «grupos bronca»: para Jesús Ordovás, un rechazo de pleno al *rock* progresivo y una actitud autodestructiva rayana en el nihilismo. El punto de inflexión fue el concierto de Patti Smith de 1976 en Barcelona, donde la cantante americana orinó delante del público. Aquel gesto concitó el interés de la prensa por su actitud irreverente y, a partir de entonces, el *punk-rock* comenzó a aparecer con insistencia en los medios de comunicación.

Las primeras etiquetas que se confeccionaron para la nueva ola, un término que agrupó a las nuevas corrientes musicales influenciadas por los géneros musicales vigentes en la esfera anglosajona, fueron erráticas, confundiendo el *punk-rock* con el «gilirock», un estilo musical «intencionadamente burdo, tosco, callejero, carente de intenciones intelectuales, pero, sobre todo, terriblemente natural y juvenil». Porque, en realidad, lo que las bandas punk estaban haciendo era volver a la esencia del *rock*. Para algunas cabeceras la música de Dr. Feelgood y Eddie and the Hot Rods era un *rock* «verdadero» que recordaba a Beatles, Bruce Springsteen, Who o Rolling Stones, pero también un «*rock* macarra»: «el más aplastante *rock and roll* de hace veinte años, tocado con los medios de hoy» (*El Adelantado*, 14-ii-1977). Hubo, no obstante, varias críticas sonadas. La más contundente fue la de Diego

Manrique, que consideró que estos grupos hacían un «*rock* esquelético», con letras que eran simples «parodias» (*Star*, III-1977).

La prensa también atestigua la distinta atención prestada a las dos principales vertientes del punk: la británica, liderada por Clash, y la norteamericana, representada por Television. Inicialmente, fue un matiz más musical que geográfico (*Ritmo*, 1-VI-1977), pero posteriormente fue político, a saber, un punk británico más radical, obrero, de compromiso social y de izquierdas, y un punk americano más pop, comercial y más desentendido de su papel de posible impulsor del cambio social (Gall, 2022). Pese a esta distinción, los grupos continuaron siendo etiquetados con distintos apelativos, muchas veces inexactos, y se los alejó con cierta intencionalidad del concepto punk. *Rock* duro y *rock* macarra fueron algunas etiquetas que sin un «contenido real» trataron de venderse como productos musicales exclusivos de las grandes urbes «con toda su violencia y esquizofrenia» (*Ritmo*, 1-VI-1977).

A mediados de 1977, conforme se produjeron varios episodios de violencia juvenil vinculados a la música punk en Inglaterra y Estados Unidos, el subgénero comenzó a ser identificado con «millares de furiosos y extravagantes adolescentes» autodestructivos que acudían a los conciertos armados con navajas, cadenas y barras de hierro. Pronto la prensa española trató de definirlo como elemento, además de subversivo, peligroso. Los enfrentamientos violentos producidos en salas de conciertos eran sintomáticos de que el punk era una vertiente radical del *rock* «dirigida fundamentalmente a inspirar el odio necesario para aplastar el sistema», siendo explotada comercialmente, además, por las discográficas que habían decidido convertirlo en un negocio (*Hoja Oficial del Lunes*, 4-VII-1977).

Las lecturas del punk como un elemento antisistema también fueron acompañadas de visiones más realistas, centradas en la lógica evolutiva del *rock* como género musical inspirador de diferentes movimientos contestatarios. El periodista José R. Pardo, por ejemplo, definió el punk como la resurrección del *rock* «con toda su violencia». Desde 1955, y en ciclos de cinco a siete años, el *rock* había experimentado diferentes mutaciones. Así, adujo, se ponía de manifiesto con la música de Little Richard, Elvis, Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin y Humble Pie que formando parte del mismo género eran distintas versiones con base a distintas generaciones juveniles. Por tanto, el punk era realmente el «viejo *rock*» que ahora se caracterizaba por la suciedad, la violencia, la agresividad y una «insolencia insultante» no carente de «aditamentos sociales» (*Hoja Oficial del Lunes*, 11-VII-1977).

El punk, por tanto, acaparó una significativa atención mediática. En septiembre de 1977, TVE emitió en horario de *prime time* un reportaje titulado «Fenómeno Punk o cómo colgarse un imperdible en la nariz», perteneciente al programa *Dossier*. Este se centró en los orígenes del movimiento punk, las características de la nueva ola y analizó su repercusión allende las fronteras británicas (*Mundo Obrero*, 29-IX-1977; *Pueblo*, 4-X-1977; *El Diario de Ávila*, 4-X-1977). Guillermo Cabrera, escritor cubano afincado en Londres, entrevistó a varios protagonistas, al periodista Bill Grundy (el primero en interesarse por Sex Pistols) y emitió por vez primera en

España imágenes del Club Roxy, el «antro donde comenzó el movimiento» (*Pueblo*, 5-x-1977). Aquel documento televisivo tuvo la virtud de poner sobre la mesa varias ideas que, a la postre, estarían presentes en el debate sobre el punk. En primer lugar, la autenticidad. En segundo, la mercantilización. En tercero, su capacidad para animar a la rebelión política. Y, por último, la desatención hacia la juventud, que estaba canalizando el desinterés demostrado hacia ella por el establishment mediante la agresividad punk, su actitud y sus expresiones indecorosas y malsonantes (*Dossier*, 1978).

5. EL PUNK Y LA CRÍTICA CULTURAL: ¿NUEVA ETIQUETA, MODA PASAJERA O RECICLAJE?

Durante los años de la Transición, como ya hiciera la oposición antifranquista, el *rock* fue criticado por falta de compromiso político en sus letras. Autores como Alfonso Eduardo consideraron que este había «perdido bastante de su contenido de brusca ruptura con la sociedad que le rodea» (*El País*, 22-VIII-1976). Si nos ceñimos a que el *rock* se había convertido en un producto *mainstream*, como se había vivido con Elvis o Beatles, a Eduardo no le faltaba razón. Sin embargo, el contexto político deformó la realidad e hizo ver que la situación de España era distinta y que era posible una vuelta a las esencias, a la vocación rupturista del género. Durante la etapa 1976-1982, el *rock* estuvo presente en mítines y manifestaciones como el Canet *Rock* de 1976, donde artistas y grupos como Atila, Triana, Snifo o Companya Eléctrica Dharma participaron de consignas políticas como «Llibertat, amnistia y Estatut d'autonomia» y «España mañana será republicana» (*El País*, 27-VII-1976; *El País*, 10-VIII-1976); o la Fiesta de la Libertad de mayo de 1977 que organizaron UGT y PSOE, donde el *rock* fue protagonista como música de acompañamiento (*El País*, 8-V-1977).

Ante los nuevos tiempos que se estaban viviendo nadie quería quedar al margen de la música contestataria, de los cantautores, del *rock* y del *folk*, porque representaba lo moderno, la nueva sociedad, la democracia. Querían conquistar a la juventud y, por supuesto, asegurarse votos. El periodista musical José Manuel Costa pronto criticó ese tipo de actitudes arribistas y el aura de autenticidad que rodeaba a determinados artistas: todos querían «hacerse la foto». Si se aceptaba que la idolatría hacia los líderes de la cultura pop había provocado una sobredosis de «papanatismo» en la juventud, no menos cierto era que la *España moderna* estaba borrando del mapa a los grupos musicales anti-sistema mientras mitificaba a artistas comprometidos de los que omitía aspectos espurios como los altos emolumentos de Raimon o las prácticas interesadas de Lluís Llach, que pagaba «una miseria [a sus teloneros] a cambio de posibilidades de darse a conocer». Por tanto, ya fueran *rockers* o *dylans*, ambos eran iguales en esencia: un producto consumible y cada vez menos original (*El País*, 3-VI-1977).

Desde la prensa progresista madrileña se ofreció una visión negativa del punk. En septiembre de 1977, en las páginas de *Triunfo* apareció un extenso artículo de Eduardo Haro Ibarras que lo denominaba «la moda de la basura»: un viejo estilo

de vida que quería venderse como algo nuevo por parte de los medios de comunicación para lucrarse con la crisis de identidad de la cultura popular juvenil. El ensayista lo denominó un subgénero del *rock*, una etiqueta y moda pasajera importada del mundo anglosajón que se vinculaba al anarquismo, al nihilismo y la rebeldía. Una marca, en definitiva, que no era más que la consecuencia de la definición que de ellos estaban haciendo generaciones previas. Con pluma afilada y sin rodeos, Haro Ibars subrayó: «se nos quiere hacer pasar esta moda como un nuevo movimiento juvenil revolucionario y airado, tomando una postura rebelde como una forma de pensamiento y comportamiento anarquista». Era un llamamiento, un aviso con el que abrir bien los ojos frente a los gurús del mundo de la música que presentaban un «viejo producto bajo una engañadora etiqueta» (*Triunfo*, 10-IX-1977: 43).

Empeñado en desmontar el «nuevo producto», Haro Ibars fue desgranando las características del punk. ¿Estilo musical o moda de vestir? ¿Combinación de tribus urbanas *mod* y *rock*, o simple impostura estética? ¿Industrialización del escándalo o vana atención mediática? El escritor madrileño trató de arrojar luz: el punk no era más que la degeneración de la nueva ola roquera que había inaugurado Lou Reed, que buscaba recuperar la potencia sonora y provocar sensaciones. Era resultado de la falta de imaginación, de la nula capacidad creativa y de la ausencia de mensaje: sus letras eran vacuas e insignificantes porque sacrificaban el contenido ante la onomatopeya. El punk era, por tanto, la nada, la miseria, una visión autorreferencial y cultural que contraponía la *new wave* estadounidense con la música de pub inglesa. Dicho de otro modo: una pesadilla del sueño americano que había sido importada a Europa tras colocar lo popular en un primer plano y rechazar «pretensiones cósmicas, sinfónicas, místicas o espaciales» (*Triunfo*, 10-IX-1977: 44).

Grupos como Sex Pistols, Clash, Damned y Stranglers, de «sonido a todo volumen, reiterativo y machacón», eran consecuencia de la crisis y la depresión económica de Inglaterra, obligados a vender «su pobreza para evitar la miseria». Para Eduardo Haro se trataba de eso, de vender un *rock* desclasado, sin ideología, ni aspiraciones de defensa de la clase obrera. El punk, según aducía, estaba al servicio de la industria capitalista que explotaba la imagen y el escándalo del proletariado: jamás pondría «las armas para destruirse a sí misma». Su argumentario, que estaba en sintonía con la lógica ideológica de su partido, la trotskista Liga Comunista Revolucionaria, era una dura crítica a su mercantilización. Por eso, la desmitificó abriendo un debate con dedo acusador: la industria capitalista se había apropiado de actitudes, posturas y términos de las clases populares para comerciar con ellos (*Triunfo*, 10-IX-1977: 45).

Fue más allá en su argumentación. Si realmente la nueva etiqueta correspondía a la de un *rock* proletario, en España hacía años que había punks, sobre todo en las grandes urbes como la capital. En realidad, Haro Ibars estaba definiendo el «*rock* bronca» y el «*rock* de barrio» como variantes hispanas del punk que no era

un fenómeno nuevo. Puede decirse que es, concretamente en Madrid, la única forma de *rock* autóctono que conocemos. Los grupos madrileños, desde Burning hasta Ñu [...] llevan muchos años haciendo punk *rock* sin saberlo. [...] pertenecen en su mayor

parte a estratos sociales bastante bajos, y a barriadas de trabajadores. Esto les hace funcionar con unos medios muy pobres [...] y en un ambiente propicio a desarrollar la agresividad [...] tocan para un público afectado por sus mismos problemas, con un enorme potencial de agresividad reprimida (*Triunfo*, 5-xi-1977: 47)³.

El debate fue enriqueciéndose con el resto de la crítica. Mientras Diego Manrique definía el punk español como un «*rock macarra*», como ya había hecho Haro Ibars, Carlos Tena lo describía como una mezcla «de violencia en escena, de vestimenta a base de cuero negro», acompañada con alfileres e imperdibles que agujereaban «algunas partes del rostro» y canciones para «insulto y desafío» (Manrique 1977; *Mundo Obrero*, 6-x-1977). Juan Rof fue más apocalíptico: el punk era un síntoma del estado general de desesperanza y autodestrucción propio de los tiempos (*ABC*, 24-x-1977); y Pardo insistió en el mercantilismo de la *new wave*: una moda pergeñada por las casas discográficas centradas en la estética y mucho menos en el talento musical (*Hoja Oficial del Lunes*, 21-xi-1977).

Haro Ibars condensó todas estas visiones en la propia y se explayó en argumentos justificativos. Para este, del mismo modo que el punk anglosajón seguía los designios del mercado, la escena de Madrid hacía lo propio, sujeta a problemáticas idénticas de la lógica capitalista. En efecto, ambos servían a los intereses de las casas de discos. Discográficas como Ariola se habían encargado de introducir el punk «de una forma a la vez espectacular y comercial depuradísima», como se podía ver en discotecas, locales y bares como El Escalón. En su opinión, poco había de auténtico en esos espacios. Allí todo era plástico, falso, artificial, postizo y todo el mundo se veía «obligado a hacer una pública profesión de fe de *punkitud*». Se vendía imagen, no sonido.

El único que, a su juicio, se salvaba de esa escena era Ramoncín y su grupo WC, coherente con su *rock macarra* y madrileño. Porque eso era a lo que se estaba asistiendo en ese momento: a la consolidación de la escena del *Rrollo madrileño*, que venía funcionando desde al menos 1975, y no a la introducción de nada nuevo. En definitiva, como se señaló desde la prensa comunista, «puro *rock castizo*» a quien intentaban colocar periodísticamente la etiqueta punk «por enganchar al país en el carro de las últimas corrientes musiqueras europeas» (*Mundo Obrero*, 22-xii-1977). Pero la excepcionalidad que Haro Ibars concedió al roquero vallecano respondía a dos motivos. Primero, los textos de sus canciones: «posiblemente lo mejor que se haya hecho dentro del *rock* español»; y, segundo, «su falta de pretenciosidad, su

3. En sintonía con lo indicado, con poco matiz y menos tino, *El País* publicó en octubre de 1977 un artículo titulado «Los Sex Pistols, el *rock* del proletariado», donde siguiendo la línea argumental indicada simplificó algunos conceptos e ideas y, a través del grupo impulsado por Malcolm McLaren, definió al punk como un «heterogéneo movimiento, que agrupa a fascistas, monárquicos, anarquistas y simplemente gamberros bajo el manto común de su rechazo a una complejidad musical, muchas veces pretenciosa». Para el diario de centroizquierda la música punk era la de los parados blancos: «ratas callejeras que desatan su violencia en un escenario para no aburrirse» (*El País*, 16-x-1977).

narración de hechos cotidianos, que ni siquiera tienen el educado barniz del buen decir» (*Triunfo*, 5-xi-1977: 46-47).

Poco tiempo después, Diego Manrique y Jorge Arnaiz introdujeron algunos matices en esa misma línea argumental: el *rock* bronca no era toda la escena, porque el *rock* madrileño era más amplio que ese fenómeno, se llamara *punk*, *rock* macarra o *rock* de barrio. Admitían que se trataba simplemente de etiquetas que vendían la «marcha y rollo» de Madrid, porque interesaban a las discográficas. Para José Ramón Rubio, un empeño «patético» para vender anualmente el *rock* desde enfoques ya conocidos (*Triunfo*, 10-xii-1977: 62; *Triunfo*, 7-i-1978: 48).

Otros autores siguieron esta misma línea crítica. En enero de 1978, Sex Pistols se disolvió y aprovechando su separación el crítico musical José Manuel Costa publicó un artículo en el que recordó la comercialización y explotación de su imagen y música: «un tinglado para-mafioso muy alejado de la contestación que se supone inherente al *rock*». Con sus avisos en prensa, los periodistas especializados españoles creían haber eludido los cantos de sirena de la etiqueta, señalando que los irreverentes gritos del punk eran «dulces balidos» domeñados por el sistema (*El País*, 1-ii-1978).

Pero se equivocaron. Días más tarde, Costa tuvo que insistir contra el engaño poniendo como ejemplo a Ramoncín, a quien estaban aplicando la fórmula Sex Pistols. La trayectoria del músico vallecano se parecía sospechosamente demasiado a la del grupo británico. Desataba pasiones y emociones con sus provocaciones, que iban desde «masturbarse en la soledad del escenario» a desplegar «toda una serie de fantasías eróticas, sádicas, de horror y de miseria», como ya había destacado Haro Ibars. Acciones que realizaba ante un nutrido público que le había convertido en «el fenómeno musical más importante de nuestro país». Le escuchaba la *intelligentsia* cultural de la capital, pero sobre todo los parados de los barrios del cinturón industrial madrileño, jóvenes marginales y «con el porro en la boca». A decir de Costa, detrás del fenómeno había una discográfica potente, porque de no ser así resultaba muy llamativo un éxito tan fulgurante con tan pocos conciertos a sus espaldas. En efecto, Ramoncín había cerrado una operación comercial exitosa con EMI, que había decidido explotar su imagen macarra y obtener un nicho de mercado aprovechando sus fanáticos seguidores, sin olvidar que él no era más que un «chaval que lucha por salir de la aplastante mediocridad». Con práctica inmediatez, se había convertido en «el amo indiscutible» logrando que su música estuviera en las páginas de la prensa más o menos *snob*. Y ello levantó suspicacias (*Triunfo*, 5-xi-1977: 46-47; *El País*, 11-ii-1978; *El País*, 31-v-1978).

A la crítica, a muchos cantautores coetáneos y a la izquierda les molestó tanto el punk como la figura mediática en que se había convertido Ramoncín. Había ido adquiriendo protagonismo por encima del resto de bandas con las que compartía cartel y, además, ni él, ni las bandas punk mostraban compromiso político alguno. El cantautor Luis Pastor fue contundente en sus aseveraciones al respecto. En primer lugar, no había orígenes proletarios y periurbanos en el punk madrileño; y, en segundo, el foco hacia este tipo de música era excesivo e innecesario para la España del momento:

Quizás se está utilizando el término «punk» como algo que surge de los barrios periféricos y obreros, como en Madrid, cuando eso no es cierto, ya que surge en otro tipo de alternes o de ambientes. Para mí el «punk» no es creativo; en cuanto a sus formas musicales, es algo también nada nuevo [sic], que no aporta ninguna salida distinta. [De Ramoncín] solo sé de él lo que aparece en la prensa, que ya es bastante (*El Adelantado*, 19-iv-1978).

6. LA EXPANSIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL CONCEPTO

El punk comenzó a inundarlo todo. Aunque Eduardo Haro Ibars y Miguel Ángel Arenas reconocieron que no había un «sonido punk», en tanto que novedad o nueva ola roquera, sino «una moda o un estilo de vida», el concepto había pasado a formar parte del acervo cultural de la España del momento (*Triunfo*, 11-ii-1978: 48). Desde luego su repercusión en la opinión pública fue creciendo exponencialmente: se hablaba de punk en Radio Popular; en RNE con programas como *Para vosotros, jóvenes*; en *Popgrama* de RTVE; en *Marca*; en *Interviú*; en periódicos conservadores como *ABC*, donde se le vinculaba con la droga y el lumpenproletariado; en diarios progresistas como *El País* y semanarios de izquierdas como *Triunfo*, donde aparte de los espacios que dedicaba en exclusividad a la música, apareció como referente en editoriales y columnas de crítica política, como las de Silvestre Codac o Sixto Cámara, que definieron al punk como forma absurda de combatir el aburrimiento. Incluso Francisco Umbral usó el término con soltura al escribir sobre los ambientes culturales madrileños (*Triunfo*, 14-i-1978: 14; *Triunfo*, 8-iv-1978: 63; Álvarez 2021: 222).

Las críticas y la rápida expansión del concepto contribuyeron a que se instalara la idea de que el *rock* –incluido el *punk*– era un negocio. Los conciertos, los festivales, todo estaba mercantilizado. El paradigma Woodstock había desaparecido y también «las vivencias que le dieron forma», pero la prensa progresista trató de buscar singularidades y resaltarlas como símbolos culturales, hitos de la España democrática. Y así hizo con iniciativas como la «Noche Roja», que convirtió al barrio madrileño de Usera en «capital provisional del *rock* y el rollo español» y que «resultó uno de los mejores festivales de *rock* que se han montado nunca en nuestro país». La permeabilidad del concepto se observó también en eventos que tenían ya cierto recorrido, como el Canet *Rock*, que en 1978 sumó al punk a su propuesta. Si en las primeras ediciones los cantautores habían tenido mayor peso, en la de 1978 el protagonismo lo ocuparon los grupos punk Ultravox, La Banda Trapera del Río y Masturbadores Mongólicos (*El País*, 27-vi-1978; *El País*, 27-viii-1978).

Del mismo modo que se criticó a Ramoncín por su comercialización, se hizo con la esencia nihilista y pasota de las bandas punks, acusadas de poco compromiso en las luchas sociales clásicas. Para Raúl del Pozo, desde el movimiento posmoderno de 1968 todo había ido a peor para la lucha de clases y los intereses del proletariado: la mezcla de «pasotería, porro, Goma-2, punk, *rock*, acracia» confundía a la juventud, que no sabía qué era evasión y qué revolución. En su opinión,

«los rojos de antaño son pasotas hogaño [...] hijos de papá conformistas y abúlicos» (*Pueblo*, 17-VIII-1978). Algunas cabeceras de signo comunista, reformularon el análisis: el punk era en realidad un síntoma de la crisis que vivían los movimientos políticos y sociales tradicionales y la respuesta que las nuevas generaciones daban a unos nuevos tiempos históricos (*Nuestra Bandera*, 1-I-1979).

Sea como fuera, conforme el punk se introdujo en el vocabulario, la publicación de discos sobre el subgénero roquero y cualquiera de sus ramificaciones fue en aumento. La discográfica Sire, aprovechando los huecos que CBS, Ariola, EMI o Polygram habían dejado en el mercado, lanzó la discografía de Ramones, Talking Heads o Dead Boys. Música adorada por la crítica neoyorquina que, sin embargo, a decir de Costa, estaba cada vez más vinculada a la violencia (*El País*, 15-XII-1978). También empezaron a elaborarse definiciones más precisas sobre cuál era su sonido y si realmente sus letras mostraban algún tipo de compromiso. Diego Manrique buscó referentes en los no tan violentos Tom Robinson Band para ofrecer una alternativa a los punks españoles. Su música era «*rock* para tiempos tormentosos», cuyas letras atacaban al fascismo, racismo y sexismo, aun cayendo en «el cliché panfletario». De hecho, «su música, sin perder eficacia concienciadora, es tan vibrante y potente como la de las bandas punkeras [...] tiene cosas que decir y las sabe decir sin adulterar la magia del *rock*» (*Triunfo*, 2-XII-1978: 73).

Había una intención evidente de evitar que la música *rock* y los conciertos de *punk* en España adquirieran la misma imagen negativa que en otras latitudes, a saber, salas destrozadas y ataques a los músicos, como ya se había quejado Ramoncín: «la gente no entiende que el *show* lo haces tú, y que ellos participan bailando, chillando o saltando. Lo que no pueden hacer es tirar cosas, porque si al tío que está tocando la guitarra le cae un huevo en la mano ya no puede tocar» (*El País*, 14-I-1979). Sin embargo, en el seno de la prensa de izquierda y centro-izquierda había discrepancias en torno al *punk-rock*. Mientras unos buscaban nuevos referentes, otros directamente vinculaban al género con la violencia y la droga. Al punk, arguyeron, no se le podía denominar anarquista, ni siquiera ácrata, debido a sus vínculos con el pop y el *rock* comercial. Ante la incertidumbre sobre cuál era su inclinación ideológica *El País* (20-II-1979) lanzó varios globos sonda para crear debate. Lo unió al apoliticismo, la delincuencia, el robo, el desempleo y la marginalidad y lo cerró con un broche: el pasotismo. Para el diario madrileño estaba claro: los pasotas eran punks y viceversa.

Haro Ibars recogió ese testigo y, haciendo gala de su papel de antihéroe de la escena *punk-rock* madrileña, hizo un llamamiento a «punks y punkettes» para que salieran de sus «alcantarillas»; es decir, atacó frontalmente al puritanismo que dominaba la opinión pública y mostró abiertamente su aversión hacia el «punk machacón». El punk no era sólo violencia. En Madrid había grupos que divertían, que rezumaban felicidad: Gilda y los Garbo (conocidos posteriormente como Paraíso) y Kaka de Luxe. El ensayista quería que la ola se difuminara. Y era optimista.

Todavía hay posibilidades de hacer cosas, que hay gente maja que ha asimilado el rollo de los punks y punkettes [...] y que además han sido capaces de superarlo

y de asimilar la música de mutantes que ahora se está haciendo en el mundo: una música de plástico y metal cromado, de basura reciclada servida en restaurantes naranja-verde-neón por camareras estridentes. Estos grupos nos dan una visión del mundo sorprendentemente cercana a la realidad. No es culpa suya que el mundo sea feo; es más: ya hacen bastante en extraer de la terrible fealdad ambiente un elemento de diversión, de gracia y de frescura. Cuando los punks y las punkettes reconstituidos salgan del laboratorio que cualquier doctor Frankenstein tiene instalado en una alfombrilla, podremos empezar a divertirnos (*Triunfo*, 24-II-1979: 48)

El punk debía ser rebasado y, para lograrlo, esos nuevos grupos que estaban en sintonía con el after-punk y el pop siniestro debían tomar el relevo. Porque, a su juicio, eran algo distinto, más auténtico, que aportaba novedades a la escena. Sin embargo, no era más que «música de pacotilla», un producto más de la subcultura: la lacra de la cultura española, como declaró José Antonio Gabriel y Galán (*El País*, 25-II-1979). Manuel Vicent, igualmente incisivo e irónico, lo vio como el surgimiento de «otra generación, de perros que hace el amor y la filosofía bajo los soportales, una tropa de cínicos y estoicos que constituye, como en tiempos de Sócrates, un nuevo escándalo para la democracia. El rollo ha muerto. Su salida ahora es el cinismo». El pasotismo y el punk eran, pues, consecuencia del desencanto por no haber logrado las expectativas depositadas sobre el cambio político. Una reacción lógica contra el *establishment* en forma de silencio, violencia e indiferencia (*El País*, 15-III-1979).

Con su particular creatividad transgresora, Umbral escribió una oda en honor a ese desencanto, a la inocuidad del Rollo, del *rock*, del punk. Se había dado mucho bombo a un género que en realidad no combatía nada, su objetivo era el disfrute.

Hasta el último pueblo, solar de las Españas, llegan los transistores líricos del *rock/rollo*, pueblos donde no hay nadie [...]. Tierno, alcalde de nada, la ciudad que no existe [...]. Cinturón de miseria, psicós del extrarradio, los *hijos del agobio*, tribus marginales. Y el *rock/rollo* sonando, músicas suburbanas, psicós de periferia, *Dylans* desesperados [...] El *rock/rollo* sonando duro el fin de semana. Barricadas de Atocha, plaza de los currantes [...] *Fe de las Jons* renace [...] todo otra vez lo mismo, pero detrás de todo, retaguardia del porro, el *rock/rollo* sonando, sociedad transparente, sabed de qué va el tema, *basca* de las guitarras, el capital se aburre [...] El *rock/rollo* al fondo, con su burla y cabreo, va pasando de todo (*El País*, 1-V-1979).

Ciertamente, la capital española era *una fiesta*, «una de las ciudades más divertidas de la Europa occidental» con sus conciertos y actividades culturales (*El País*, 3-VI-1979). Aquí había más iniciativas culturales que en el resto del país y habían triunfado fórmulas marginales, gracias al pleno disfrute democrático. Por eso, los punkis, los pasotas, los desencantados tenían sus espacios. Eran una tribu más del cosmopolitismo de la capital, pero no lo copaban todo, sino que pugnaban con «la estética dóberman» o la «línea dura y retro de la alta burguesía». En palabras de Pereda, los punks eran jóvenes de pólvora mojada que «tienen ilusión revolucionaria [...] pero no de la revulsión de los cimientos del sistema» (*El País*, 14-IX-1979).

Desde RNE no debieron pensar lo mismo que la citada periodista. La dirección de la emisora decidió meter la tijera en los programas de música ligera, emitiendo menos *punk-rock* en antena, sobre todo en Radio Tres, de la que desaparecieron espacios como *Discofrenia* o se redujeron programas como *Rock 3*. A juicio de Carlos Tena se habían atacado estos programas porque eran molestos para el Gobierno y, por eso, decidió abandonar la radio mostrando sus discrepancias a la dirección (*El País*, 25-IX-1979). Este tipo de medidas y transformaciones eran, en realidad, fruto de la mala imagen que el gobierno de la UCD tenía de la juventud: la figura del joven como «enemigo en casa» se había convertido en el estereotipo político, incidiendo en que el inconformismo y desencanto que proclamaban, y que tenía su reflejo en sus formas de expresión, los convertía en un «peligro social» (*El País*, 23-XII-1979).

Por eso, *el punk-rock*, o *rock* bronca, macarra y proletario tenía un futuro difícil en España, como reconocería Álvaro Fleito. La violencia y la agresividad, fruto de «sus terribles entornos, fiebre callejera y suburbana», los estaba relegando del centro de atención en favor del «pop-rock ingenuo del momento y la música / imagen futurista» de grupos como Totem, Aviador Dro y sus obreros especializados o Los Nikis. En palabras de Francisco Umbral, estaban siendo sustituidos por un «rock nenuco». Un tipo de música esnob que se hacía en el centro de Madrid por «una basca de oro que, entre la universidad conflictiva y la familia de la sopa unida o divorciada, opta por la tocata y ese atroz sentimentalismo». Ese era el *rock* que estaba sustituyendo al *punk-rock*, salvaje, de clase, macarra. Un punk desarmado que se había ludificado justo cuando se entraba en una «ola fría» de «techno-pop» y «rock futurista» y de desaparición de iconos como *Popgrama* (*Triunfo*, 5-VII-1980: 31; *El País*, 6-VII-1980; *El País*, 8-VII-1980; *El País*, 17-XII-1980).

En 1979, Álvaro Fleito y Diego Manrique ya lo habían vaticinado: el punk estaba muerto. Por un lado, porque el subgénero había comenzado a disolverse durante una segunda oleada que conjugaba agresividad y pop, y, por otro, porque su radio de acción empezaba a limitarse por irrupción de la música disco, que en su opinión dominaría la escena de los ochenta. Los punkis norteamericanos, que ya se habían visto amenazados por esta nueva moda, habían reventado discotecas y declarado a los «travoltas» (escuchantes de música disco) enemigos mortales (*Triunfo*, 19-I-1980: 41; *Triunfo*, 2-II-1980: 45). Ese final no tardaría en llegar a España, cuando en el verano de 1980 la prensa enterrara al punk setentero (*Triunfo*, 9-II-1980: 44; *El Adelantado*, 28-VII-1980; *Aragón Expres*, 5-VIII-1980).

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos hecho un análisis sobre la recepción social del punk en España a través de la crítica musical, fundamentalmente progresista. De hecho, nos hemos centrado en las páginas de periódicos como *El País* y en revistas como *Triunfo*, *Star* y *Disco Exprés*, que concedieron cierto espacio –más del que habitualmente se le atribuye– a la crítica de las transformaciones

socioculturales que se gestaron durante la Transición y que dedicaron progresivamente atención a movimientos y tendencias musicales como el *punk-rock*. A través de estas publicaciones, suficientemente representativas en número de suscriptores/público, se ha podido medir el grado de aceptación y de debate de los géneros, grupos y subculturas que emergieron durante el periodo 1975-1980; es decir, el de la *new wave*.

Hemos visto cómo expertos periodistas musicales como Moncho Alpuente, José Manuel Costa y Diego Manrique e intelectuales como Julio Caro Baroja o Francisco Umbral dedicaron espacio a hablar del punk atendiendo a su lenguaje, estética, discurso y sonoridad, vinculándolo a la marginalidad, la delincuencia, el pasotismo y la droga. Y, asimismo, aun coincidiendo con la tesis de Álvarez (2023), que en su estudio sobre la recepción del punk en la prensa española concluyó que los medios estigmatizaron al punk, hemos profundizado en cómo lo hizo *El País*, que mostró mayor distanciamiento de la cultura popular de la Transición, pero no la omitió. Así, habiendo buceado en este tipo de medios, creemos haber recalibrado y matizado la recepción social del punk en la prensa progresista, cruzándolo, a su vez, con la situación sociopolítica del momento.

Fruto de este análisis podemos establecer las siguientes conclusiones. En primer lugar, la prensa progresista y de izquierda interpretó el punk como un negocio de las discográficas anglosajonas, que se encargaron de adaptar estética y musicalmente el *rock* clásico al gusto de los nuevos tiempos y de las nuevas generaciones de la segunda mitad de la década de 1970; es decir, popularizar un estilo musical con imagen de novedad, rebeldía y contestación para asegurarse la atracción mediática, generar espectacularidad y vender discos de bandas emergentes.

Asimismo, se pasó de la indefinición y la falta de concreción sobre qué era el punk a un inusitado interés por etiquetar de forma distinta a su versión española. Según nuestras pesquisas, esto respondió a un ejercicio propagandístico evidente: demostrar que esa joven y nueva España, que abandonaba la dictadura de Franco, estaba plenamente integrada en la ola musical internacional, y que esto, en definitiva, significaba que era igualmente occidental, europea y democrática. Por consiguiente, según la crítica cultural progresista, la España de la Transición no estuvo tan alejada de la vanguardia musical internacional, aun siendo palpable la pervivencia sociológica de una cultura nacionalcatólica.

Igualmente, como se ha visto en el texto, es importante destacar que la prensa hizo distintas interpretaciones y lecturas del fenómeno punk. Fue visto como una moda juvenil, como la evolución lógica del *rock and roll*, como un estilo radical y contracultural que supuraba la decadencia posmoderna, y, entre otras, como una apuesta de la industria discográfica para fidelizar a una parte de la audiencia y atraer a nuevos consumidores. En verdad, según los protagonistas, el punk fue todo eso y nada de ello a la vez; es decir, el patrón iterativo fue la búsqueda consciente de una falta de concreción como esencia en sí misma de lo punk. Así, se entiende que cada crítico y esfera sociocultural realizara su propia lectura, lo que supuso una amalgama de visiones tan dispares como complementarias.

En líneas generales, la prensa siempre estuvo pendiente de vender noticias sobre tendencias a las que la emergente democracia española pudiera emular. Así alabó el punk, lo criticó y lo enterró tan rápido como observó que ya no era un producto comunicativo novedoso, que se volvía amenazante en su vertiente más radical y politizada, y que era una moda artificial más para encandilar a una parte de la juventud occidental. Por eso, es interesante atender a las distintas miradas de la crítica cultural española en un plano cronológico: apareció temprano, en 1976, y fue enterrado igualmente rápido, en 1979. Por tanto, solo entre 1977 y 1978 el *punk rock* fue periódicamente noticia. En esos dos años se pasó de una gran curiosidad por el movimiento a una relativa desatención en la prensa progresista. Y así lo hemos recogido en este artículo.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR DÍAZ, Francisco (2019): *Pop, contracultura y sociedad en Almería en los años ochenta. Historia de la movida almeriense*. Almería: Universidad de Almería.
- AGUILAR DÍAZ, Francisco (2020): «Ruidos del espacio exterior. Rock, punk y new wave como nuevos referentes culturales durante la Transición española», en Mónica FERNÁNDEZ AMADOR (ed.): *Historia de la Transición en España: la dimensión internacional y otros estudios*. Madrid: Sílex, pp. 567-584
- ALCÁNTARA, Pablo (2022): *La Secreta de Franco. La Brigada Político-social durante la dictadura*. Madrid: Espasa.
- ALFONSO, José A. (2001): *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Madrid: SGAE.
- ÁLVAREZ, David (2021): *Lo que hicimos fue secreto: influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*. Madrid: Universidad Complutense.
- ÁLVAREZ, David (2023): «Análisis de la recepción del punk en la prensa escrita española (1976-1979)», *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 20, pp. 327-352 [DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/ic.2023.120.14>].
- ARCHILÉS, Ferrán (2012): «Sangre española. La movida madrileña y la redefinición de la identidad nacional española», en Ismael SAZ, y Ferrán ARCHILÉS (eds.): *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: PUV, pp. 437-462
- ARENILLAS, Sara (2017): *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del glam rock y sus variantes*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BABY, Sophie (2018): *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Andy (2001): *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- BENNETT, Andy (2006): «Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans», *Sociology*, 40, pp. 219-235 [DOI: <https://doi.org/10.1177/0038038506062030>]
- CANYELLES, Tomeu (2014): *Breu historia del punk a Mallorca*. Palma: Lleonard Muntaner.
- CASANELLAS, Pau (2014): *Morir matando: el franquismo ante la práctica armada, 1968-1977*. Madrid: Catarata.
- CASTELLANOS, José Antonio (2023): *Carrero Blanco. Historia y memoria*. Madrid: Catarata.

- CERVERA, Rafa (2018): «De cuando había censura y pensamos que nunca volvería a haberla», *Valenciaplaza.com*, 2 de diciembre de 2018. Tomado de: <https://valenciaplaza.com/de-cuando-habia-censura-y-pensamos-que-nunca-volveria-a-haberla>. [3 de septiembre de 2024].
- CLEMENTE, Luis (2006): *Rock Andaluz: una discografía*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla.
- CROSSLEY, Nick (2015): *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester: Manchester University Press.
- CRUMBAUGH, Justin (2002): «Spain Is Different»: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar», *Hispanic Research Journal*, III/3, pp. 261-276 [DOI: <https://doi.org/10.1179/hrj.2002.3.3.261>]
- DEL AMO, Ion Andoni (2016): *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*. Tafalla: Txalaparta.
- DEL VAL, Fernan (2017): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: SGAE.
- DÍAZ PÉREZ, Ignacio (2018): *Historia del rock andaluz: retrato de una generación que transformó la música en España*. Madrid: Almuzara.
- DOMÍNGUEZ, Salvador. (2022): *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos*. Madrid: SGAE.
- DUNN, Kevin. (2016): *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Londres: Bloomsbury.
- FEIXA, Carles (2006): *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- FEIXA, Carles y VALLE, Francisco (2022): *Mierdas Punk: el Iti y su banda*. Ciudad Neza: Ned Ediciones.
- FIUZA, Alexandre Felipe (2012): «La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT», en Alejandra AGUIRREGABIRIA (COORD.): *No es país para jóvenes*, Vitoria: UPV-EHU e Instituto Valentín de Foronda, pp. 1-16.
- FOUCÉ, Héctor (2004): «El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida», *Revista de Estudios de la Juventud*, 64, pp. 57-65.
- FOUCÉ, Héctor (2006): *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio Editores.
- FOUCÉ, Héctor y MARTÍNEZ, Silvia (2013): *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge.
- FOUCÉ, Héctor y PECOURT, Juan (2008): «Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición», *Trans: Transcultural Music Review*, 12.
- FRITH, Simon (2004): *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Nueva York: Routledge.
- GALL, Gregor (2022): *La política punk rock de Joe Strummer. Radicalismo, Resistencia y rebellion*. Bilbao: Liburuak.
- GARCÍA LLORET, Pepe (2006): *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza: Zona de Obras.
- GONZÁLEZ, Rubén (2024): *Piedra contra tijera: historia del rock español, 1991-2021*. Madrid: La Oveja Roja.
- GONZALO, Jaime (2013): *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica (1971-1991)*. Barcelona: Munster Books.
- GUERRA, Paula (2014): «Punk, Expectations, Breaches, and Metamorphoses», *Critical Arts*, 28, pp. 195-211 [DOI: <https://doi.org/10.1080/02560046.2014.883697>]

DAVID MOTA ZURDO Y SERGIO CAÑAS DÍEZ
EL MOVIMIENTO PUNK Y LA PRENSA PROGRESISTA EN ESPAÑA:
RECEPCIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE UN FENÓMENO INTERNACIONAL (1975-1980)

- GUERRA, Paula y BENNETT, Andy (2015): «Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal», *Popular Music and Society*, 38, pp. 500-521.
- GUILLLOT, Eduardo (2018): *Miles de muchachos: una crónica oral del punk en València*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- HEBDIGE, Dick (1979): *Subculture: the Meaning of the Style*. Londres y Nueva York: Methuen & Co. Ltd.
- HERAS, Álvaro (2018): *Lluvia, hierro y rock and roll. Historia del rock en el Gran Bilbao (1958-2008)*. Bilbao: Sirimiri.
- HUGUET, Montserrat (2019): *La España del Seiscientos. Memoria de la generación de los sesenta*. Madrid: Catarata.
- IRLES, Gerardo (1997): *Sólo para fans. La música yeyé y pop española de los años 60*. Madrid: Alianza.
- KREIMER, Juan Carlos (1978): *Punk: la muerte joven*. Barcelona: Bruguera.
- LECHADO, José Manuel (2005): *La Movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- LENORE, Víctor (2019): *Espectros de la Movida: por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- LLANSAMÀ, Jordi (2011): *Harto de todo: historia oral del punk en la ciudad de Barcelona, 1979-1987*. Barcelona: Bcore.
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena (2011): *Historia del rock vasco: edozein herriko jaixetan*. Vitoria: Aianai.
- LORENZO, César (2020): «La máquina represiva: la tortura en el Franquismo», en Pedro OLIVER (coord.): *La tortura en la España contemporánea*. Madrid: Catarata, pp. 131-189.
- MANRIQUE, Diego. (1977): *De qué va el Rock Macarra*. Madrid: La Piqueta.
- MANRIQUE, Diego (1987): *Historia de la música Rock*. Madrid: El País-Aguilar.
- MARTÍNEZ VAQUERO, Pablo (2019): *NegrOscuro. Onda siniestra y afterpunk en España*. Lérida: Editorial Milenio.
- MUNIESA, Mariano y ROMERO, Mariskal (2022): *Eso no estaba en mi libro de historia del Heavy Metal*. Madrid: Almuzara.
- McKAY, George (1996): *Senseless Acts of Beauty. Cultures of Resistance since the Sixties*. Londres: Verso.
- MORA, Kiko y VIÑUELA, Eduardo (2013): *Rock around Spain: Historia, industria, escena y medios de comunicación*. Lérida: Edicions Universitat de Lleida.
- MOTA ZURDO, David (2017): *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*. Bilbao: Beta III Milenio.
- MOTA ZURDO, David (2023): «Memoria, historia y música contestataria: el rock vasco y la identidad nacional», *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, Extraordinario II, pp. 861-875.
- MUÑOZ DEL BUSTILLO, Rafael (2008): «La transición político-económica y la construcción del estado de bienestar en España (1975-1986)», *Foro de Educación*, 10, pp. 11-22.
- ORDOVÁS, Jesús (1977): *De qué va el Rrollo*. Madrid: La Piqueta.
- OTAOLA, Paloma (2012): «La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60», *ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 16, pp. 1-15.
- PARRA, Eduardo (2020): «La práctica de la tortura en la Transición y la Democracia», en Pedro OLIVER (coord.). *La tortura en la España contemporánea*. Madrid: Catarata. pp. 199-254.
- PARRA, Ioseba. E. (2017): *Rrollos y movidas: análisis de las carpetas discográficas de sellos independientes españoles (1980-1986)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- PARTY, Daniel (2020): «Raphael es diferente: la canción melódica española en el tardofranquismo», *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 221, pp. 505-526.

DAVID MOTA ZURDO Y SERGIO CAÑAS DÍEZ
EL MOVIMIENTO PUNK Y LA PRENSA PROGRESISTA EN ESPAÑA:
RECEPCIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE UN FENÓMENO INTERNACIONAL (1975-1980)

- PASCUAL, Jakue (2015): *Movimiento de Resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*. Tafalla: Txalaparta.
- PASCUAL, Jakue (2019): *Movimiento de Resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Radios Libres, fanzines y okupaciones*. Tafalla: Txalaparta.
- PEÑA ARDID, Carmen (2019): *Historia cultural de la Transición*. Madrid: Catarata.
- PÉREZ, Eloy (2017): *Rock Progresivo: historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- PORRAH, Huan (2006): *Negación punk en Euskal Herria*. Tafalla: Txalaparta.
- PORTELA, Antonio (2020): «Contra todo: análisis del discurso punk en España», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, Extra (7), pp. 666-679.
- POWELL, Charles (2011): *El amigo americano. España y Estados Unidos: de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- REIG CRUAÑES, José (2007): *Identificación y alienación. La cultura política en el tardofranquismo*. Valencia: PUV.
- REIG TAPIA, Alberto (2005): *Franco: el César superlativo*. Madrid: Tecnos.
- RIVERA, Antonio (2021): *20 diciembre de 1973. El día en que ETA puso en jaque al régimen franquista*. Madrid: Taurus.
- ROJAS, Francisco (2013): *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ROMÁN, Gloria (2020): «Guardianes de la tradición». Resistencias al cambio político y socio-cultural del tardofranquismo y la transición en Andalucía Oriental», *Hispania Nova*, 18, pp. 344-372.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2008): «Las culturas del tardofranquismo», *Ayer*, 68, pp. 89-110.
- SANTAMARÍA, Alberto (2020): *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*. Madrid: Akal.
- SANTAMARÍA, Alberto (2022): *Un lugar sin límites: música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal*. Madrid: Akal.
- SERRANO SANZ, José María (1994): «Crisis económica y transición política», *Ayer*, 15, pp. 135-164.
- SMITH, Gareth D., DINES, Michael y PARKINSON, Tom (2018): *Punk Pedagogies. Music, Culture and Learning*. Nueva York: Routledge.
- TORRES BLANCO, Roberto (2009): La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa, *Historia y Comunicación Social*, 14, pp. 157-176.
- TOWNSON, Nigel (2009): *España en cambio. El Segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI.
- USÓ, Juan Carlos (1996): *Drogas y culturas de masas. España, 1855-1955*. Madrid: Taurus.
- VALENCIA, Louis Dean (2018): *Antiauthoritarian Youth Culture in Francoist Spain: Clashing with Fascism*. Londres: Bloomsbury.
- VALIÑO, Xavier (2012): *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos pop-rock durante el franquismo*. Lérida: Editorial Milenio.
- VOGEL, Adrian (2017): *Bikinis, fútbol y Rock & Roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Madrid: Akal.
- WEBB, Peter (2014): «Crass, subculture and class: The Milieu culture of DIY punk», en SUBCULTURES NETWORK (ed.): *Fight back: Punk, Politics and Resistance*. Manchester: Manchester University Press.
- WORLEY, Matthew (2017): *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YSÀS, Pere (2010): «La Transición española. Luces y Sombras», *Ayer*, 79, pp. 31-57.

DAVID MOTA ZURDO Y SERGIO CAÑAS DÍEZ
EL MOVIMIENTO PUNK Y LA PRENSA PROGRESISTA EN ESPAÑA:
RECEPCIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE UN FENÓMENO INTERNACIONAL (1975-1980)