

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



Llegó rápido, vivió intensamente y murió joven. La primera ola punk en España (1975-1979): recepción social y cultural

It Came Fast, Lived Acutely and Died Young. The First Punk Wave in Spain (1975-1979): Social and Cultural Reception

David Mota Zurdo
Universidad de Valladolid, España

Sergio Cañas Díez
Universidad de Burgos, España

Resumen

Este artículo, que es fruto de una investigación centrada en la historia sociocultural, explora la irrupción y recepción del punk en España desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta el final de la década de 1970; es decir, durante los primeros años de la transición a la democracia. En beneficio del tema tratado, hemos fragmentado artificialmente la cronología, huyendo de los cánones marcados por la historia política española, y, de ese modo, prima una óptica cultural. En este trabajo medimos y analizamos a través de la prensa (*El País*, *ABC*, *Pueblo*, *Mundo Obrero*, *Hoja Oficial del Lunes*) el impacto que tuvo la primera oleada

Recibido: 11/11/2024. Aceptado: 16/12/2024



Artículo vinculado al proyecto PID2022-138385NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

David Mota Zurdo es doctor —mención internacional— en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco y se desempeña como profesor titular de Historia Contemporánea en la Universidad de Valladolid. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9578-8069>

Contacto: david.mota@uva.es

Sergio Cañas Díez es Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de La Rioja y trabaja como Profesor Permanente laboral en la Universidad de Burgos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2789-3315>

Contacto: scdiez@ubu.es

Cómo citar: Mota-Zurdo, D., y Cañas-Díez, S. (2025). Llegó rápido, vivió intensamente y murió joven. La primera ola punk en España (1975-1979): recepción social y cultural. *Revista stultifera*, 8(1), 59-83. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2025.v8n1-03.

punk sobre la sociedad española y explicamos cuál fue su reacción ante un género musical que, pronto, se convirtió en un fenómeno de masas. Reconstruimos, pues, una parte de la denominada España del “Rrollo”, concretamente, la escena contracultural vivida en Madrid, atendiendo a su impacto sobre otros puntos geográficos y a la pugna que esta tuvo con inercias, tradiciones y costumbres impuestas y arraigadas durante el régimen franquista y, asimismo, vigentes en los primeros años de la transición.

Palabras clave: punk, España, transición; prensa

Abstract

This paper, which is the result of research focused on sociocultural history, explores the emergence and reception of punk in Spain from the death of the dictator Francisco Franco until the end of the 1970s, that is, during the early years of the transition to democracy. For the benefit of the subject matter, we have artificially fragmented the chronology, avoiding the canons set by Spanish political history, and, in this way, giving priority to a cultural perspective. In this work we measure and analyze through the press (*El País, ABC, Pueblo, Mundo Obrero, Hoja Oficial del Lunes*) the impact that the first punk wave had on Spanish society and we explain its reaction to a musical genre that soon became a mass phenomenon. Then, we reconstruct a part of the so-called “Rrollo” Spain, specifically, the countercultural scene lived in Madrid, attending to its impact on other geographical points and the struggle it had with inertias and traditions imposed and rooted during the Franco regime and, also, in force in the early years of the transition.

Keywords: punk, Spain, transition; press

A modo de introducción: esto es el punk

En 1976 el punk emergió en Inglaterra como fenómeno musical. Contra pronóstico, la crítica quedó dividida: Por un lado, algunos lo consideraron una vuelta a la pureza del rock por la actitud contestataria e imagen situacionista que transmitían sus grupos, y por el contenido subversivo de sus letras —libres y sin tabúes— que describían la realidad desde la crudeza y buscaban la provocación y la ofensa. Por otro lado, había quienes estimaban que la “nueva ola” simplemente era una afrenta a la música, un mecanismo de confrontación basado en la fealdad, el error, la repulsa y la crítica a la familia, el amor, la educación, el pop, el gobierno, el trabajo y el establishment, que no aportaba ningún giro a la evolución de la cultura

popular; en otras palabras, quienes consideraban al punk el último estadio de la música rock: la banda sonora del no futuro, del apocalipsis. Así, el crítico musical Philippe Manoeuvre (1977, p. 62), que publicó uno de los primeros textos sobre el tema en la revista musical *Rock & Folk*, señaló que el punk se situaba “en una perspectiva de vanguardia pictórica” al ser un experimento musical basado en “acción y reacción”. Según el citado autor, el punk era “arte-instantáneo, arte-instintivo”. En esa misma línea, el cronista de la contracultura Juan Carlos Kreimer (1978, p. 13-15) escribió tempranamente sobre el punk y lo trató como una “nueva revolución musical” producida en el seno del rock: una “moda hecha con las sobras de la sociedad” que había sido popularizada por los medios de comunicación de masas.

Pese a las posiciones enfrentadas, disímiles como mínimo, la eclosión de este fenómeno —que transmutó en subgénero del rock y movimiento social de elevados fines, entre ellos la destrucción de la sociedad tradicional y la construcción de una sociedad alternativa distinta a la de sus padres y erigida sobre el DIY (*Do it yourself*, hazlo tú mismo)— contó con una característica fundamental que lo hizo único: su capacidad para el reproche y el análisis acusador e incisivo de los problemas sociales que azotaron a la sociedad occidental durante las décadas de 1970 y 1980. No en vano, el periodista musical Greil Marcus (1993, p. 79-80) indicó que el punk, pese a sus enormes limitaciones, fue una versión surrealista “de la crítica a la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt”.

La *new wave* subversiva, que trasladó a muchos a la época de los Chuck Berry, Shadows y Billy Fury, emergió en las principales urbes industriales británicas. Sin embargo, no fue parte de ese halo cultural, propio del compromiso antifascista de posguerra que dominó las sociedades occidentales entre 1950 y 1970, ni de la revolución social y sexual que se produjo en el marco de la exitosa edad de oro del capitalismo, sino una de sus múltiples consecuencias, de atroces resultados. Dicho de otro modo, el punk, a diferencia del rock, no fue únicamente fruto de un reto generacional, sino que fue uno de los principales logros de las políticas del desastre y de la miseria practicadas por los gobiernos occidentales en tiempos del despertar neoliberal (Santamaría, 2022).

Precisamente, ese fue uno de los motivos por los que la juventud quedó encandilada por este subgénero musical y por los que también la alta

sociedad, la *gentry*, se escandalizó. Reino Unido, y especialmente Inglaterra, fruto de la depresión económica de la década de 1970 sufrieron una grave crisis política y social, que se saldó con el viraje de su clase política hacia el conservadurismo: un giro “NeoCon” que la otrora primera ministra Margaret Thatcher lideró a nivel internacional de la mano del presidente estadounidense Ronald Reagan. La nueva corriente política llevó a que gobiernos como el estadounidense y el británico —especialmente este último— privatizaran múltiples instituciones del Estado, lo que a la postre desmanteló de súbito la sociedad del bienestar.

A medida que el punk, como música disruptiva, fue ganando adeptos, también las lógicas de mercado fueron apoderándose de su potencialidad. La industria cultural trató de canalizar la utopía del cambio y el desencanto nihilista de una sociedad hastiada. Como ha destacado Santamaría (2022, p. 44), las reivindicaciones y luchas por el cambio presentes en los discursos y mensajes del punk no fueron más que *el paisaje*: se atacó al capitalismo, se teorizó sobre alternativas al sistema, pero no se logró “cambiar el todo”, porque realmente no hubo determinación. En los años de cultura neoliberal se traficó con deseos y necesidades, donde la música punk ocupó un lugar conflictivo hasta que quedó totalmente criogenizada, presta para ser explotada por el mercado; es decir, no se acabó con el sistema, como se aspiraba, sino que se lo desatascó dándole una derivada más de negocio. Esto es visible en el punk británico, a través de Sex Pistols, pero también en el estadounidense con Ramones, o en el español con movimientos como la *movida madrileña* y el *rock radical vasco* (Lenore, 2019; Mota, 2017).

¿Qué se ha publicado sobre el punk en España?

En España, los principales investigadores que han abordado el fenómeno punk como movimiento social y subgénero musical han sido antropólogos, sociólogos y musicólogos. En sus análisis han privilegiado temáticas actuales sobre lo punk y han dedicado menor atención a otro tipo de enfoques basados en la perspectiva histórica. La mayoría de los estudios se han centrado en temas locales y regionales, en disquisiciones teóricas sobre la consideración del punk como subcultura, y en cuál fue su influencia y desarrollo en España conforme a los avances de la industria musical y la emergencia de diferentes escenas con múltiples etiquetas. Por ejemplo, conocemos relativamente bien la escena y antecedentes de la *movida madrileña* gracias a trabajos como los de Foucé (2004 y 2006), Foucé y

Pecourt (2008) o del Val (2017). Lo mismo sucede para la escena vasca, marcada por la política y la identidad nacional, la conocida como *rock radical vasco*, que está bastante estudiada gracias a trabajos como el de Porrah (2006), Sáenz de Viguera (2008), Pascual (2015) y del Amo (2016). Por otro lado, contamos con algunos relatos holísticos sobre las escenas e industrias musicales, así como de las políticas (contra-)culturales habidas en España durante la etapa democrática, en los estudios de Mora y Viñuela (2013) o de Santamaría (2020 y 2022).

Junto a estos trabajos se han publicado crónicas de rock y pop, hechos fundamentalmente por periodistas, críticos y protagonistas. Esto es evidente en los trabajos de Lechado (2005) sobre la movida madrileña, López Aguirre (2011) sobre el rock vasco, Heras (2018) sobre la escena de la música popular en Vizcaya, Vogel (2017) sobre el pop en el tardofranquismo o Clavo (2022) sobre el “Rrollo”.¹ En cambio, carecemos de un estudio holístico sobre la historia del punk y sus distintas escenas desde su emergencia en la década de 1970 hasta su declive en la de 1990. Es cierto que contamos con excepciones como el trabajo de Alfonso (2001), que aborda la historia del punk en la cronología indicada, o el de Guillot (2018), que recoge testimonio oral de los protagonistas; pero no tenemos un estudio que aborde con sus distintas variantes todo el fenómeno.

El breve acopio de obras hecho hasta aquí nos sirve para constatar un hecho: han sido pocos los análisis historiográficos que se han realizado del punk y sus distintas escenas. Desde la década de 2010 los estudios culturales centrados en lo popular han ido generando interés en la historiografía, pero es un tipo de análisis que no es habitual en la academia. De hecho, es visible en el volumen de encuentros científicos y publicaciones realizados, que aún son muy escasos. En este sentido, se puede señalar sin ambages que la historiografía se encuentra a la zaga de la materia si se la compara con la antropología y la sociología y que, por tanto, hay una desatención considerable hacia los estudios sobre cultura popular, y, más concretamente, hacia el movimiento punk. Esto, sin embargo, no significa que no haya trabajos específicos sobre el punk y sus escenas derivadas, como son la historia oral del punk en Barcelona de Llansamà (2011), la breve historia del punk en Mallorca de Canyelles (2014), la historia del rock radical vasco y otras escenas contestatarias de Mota Zurdo (2017), los trabajos de Aguilar (2020) sobre rock, punk y new wave en la Transición, o el estudio de Álvarez (2021) sobre el punk y el hardcore en Madrid.

Todos los trabajos aquí recogidos forman parte de la base teórica y conceptual con la que abordamos el análisis que sigue a este epígrafe. Partimos de un contexto general, como se ve en el siguiente apartado, para, posteriormente, adentrarnos en el detalle de la crítica cultural y el debate habido en la España de la Transición en torno al fenómeno punk.

Fuentes, metodología e hipótesis de partida

Entre 1976 y 1979, el punk fue etiquetado de diferentes maneras por la crítica cultural española, primero, para identificarlo y significarlo frente a otros géneros, y, segundo, para comercializarlo dentro de una sociedad que se sentía más moderna y que quería marcar distancias con los usos y costumbres de la dictadura. España, que en aquellos años asistía al proceso de transición política, económica y social de paso de la dictadura a la democracia, recibió de golpe todos los *inputs* que habían dominado la escena internacional: crisis económica, revolución conservadora, neoliberalismo económico, tensión de la Guerra Fría y miedo al desastre nuclear. Este fue el marco en el que emergió la escena contracultural y musical del “Rrollo”, ya fuera en la capital española o en otros espacios como Barcelona, Zaragoza, Burgos o Santander, donde se emuló la nueva ola musical y, en algunos casos, se adaptó a la identidad del lugar.

Las cabeceras generalistas, especializadas, de provincias y de partido, como *El País*, *ABC*, *Pueblo*, *Mundo Obrero*, *Hoja Oficial del Lunes*, *Libertad: diario nacional-sindicalista* o *Ritmo*, entre otras, dan cuenta de cómo el punk se convirtió en un tema recurrente en poco tiempo. Igualmente, la televisión dedicó espacio en su parrilla al fenómeno, aun contando en aquellos años con dos únicos canales: *La 1* y *La 2*. Ese interés de los medios de comunicación de masas por el punk evidencia que tanto el género musical como el fenómeno social derivado tuvieron un significativo impacto en la España de la Transición. De hecho, la escena emergió con relativa rapidez, en paralelo a la eclosión del punk en Reino Unido y Estados Unidos. Y es que, pese al control cultural del régimen nacionalcatólico y la censura, la sociedad española —sobre todo juvenil— fue capaz de soslayar obstáculos y fijarse en modelos culturales vanguardistas muy alejados de la dictadura, lo que a todas luces indica que su grado de modernidad y, en cierto modo, madurez, era bastante notable.

Precisamente, esta es la principal cuestión que abordamos a continuación al calibrar la llegada del punk a España desde la historia cultural y radiografiar la reacción de la crítica. De hecho, nuestra hipótesis de partida es si parte de la sociedad juvenil española de la década de 1970 abrazó el punk por sus ansias de libertad o si lo hizo por otro tipo de lógicas marcadas por el mercado de la industria musical. Una pregunta a la que tratamos de responder mediante la exégesis del discurso de las firmas y cabeceras progresistas, por su proximidad a la cultura popular y su espíritu crítico con la estructura sociocultural heredada del franquismo.

España, 1975: hora cero

Hasta el fallecimiento del dictador Francisco Franco en noviembre de 1975, la sociedad española vivió durante casi cuatro décadas sumida en un férreo control social, donde vio mermadas sus libertades, estuvo sometida a la censura, al nacionalcatolicismo y al control de la vida cotidiana. Generaciones enteras se educaron y crecieron en una cultura autoritaria en la que la muestra de oposición, disidencia y heterodoxia fue castigada de forma implacable: cárcel, castigo, tortura, destierro y pena capital, entre otras (Oliver Olmo, 2020). Por eso, la muerte del *caudillo* se vio con esperanza, pues sumergió a España en una etapa de profunda transformación, que fue palpable en las calles, donde comenzó a brotar la ilusión por el cambio y se empezó a vislumbrar un futuro diferente.

Sin embargo, cuando Juan Carlos I se convirtió en rey y asumió la jefatura del Estado, todo pareció seguir su curso: el plan previsto por el dictador. Acto seguido, el monarca nombró presidente del gobierno a Carlos Arias Navarro, un miembro del ala dura del franquismo y un inmovilista *de manual*, y anunció su fidelidad a los principios del “movimiento nacional” (Reig Cruaños, 2007, p. 263). De ese modo, a la incertidumbre inicial le siguió la constatación de que el franquismo entraba en la prórroga: la monarquía posfranquista. Ante tal tesitura la sociedad no enmudeció y comenzó a presionar en la calle, como venía haciendo desde mediados de la década de 1960. Durante ese tiempo, la juventud había accedido a ideas y estilos de vida que llegaban de fuera a través del turismo, el contrabando y los inversores extranjeros, y fueron creándose líneas de ruptura que en la clandestinidad soslayaron la prohibición y la censura (Huguet, 2019; Peña Ardid, 2019).

La calle, de hecho, empezó a vibrar. Al calor del Mayo del 68, la sociedad juvenil había comenzado a rebelarse contra los valores tradicionales y a mostrar su descontento a través de la música, la moda o el arte. Ante cambios tan inconvenientes para la dictadura, a principios de la década de 1970, su estructura reaccionó elevando los niveles de violencia y represión; justo cuando la sociedad comprobaba que el régimen estaba agotándose en pleno debate entre aperturismo e inmovilismo, recibía el azote de la crisis económica de 1973 que aumentó los niveles de desempleo y la inflación, y experimentaba la espiral terrorista, cuyas organizaciones actuaban para que se reactivara la maquinaria represiva de la dictadura (Baby, 2018; Casanellas, 2014; Muñoz de Bustillo, 2008, p. 14; Serrano Sanz, 1994, p. 136).

En 1976, la monarquía trató de mantener el orden y la estabilidad en consonancia con los valores del nacionalcatolicismo, hasta que en cuestión de semanas la vía se agotó. El descontento era evidente: protestas, manifestaciones y luchas obreras y vecinales pasaron de la reivindicación de la mejora de las condiciones laborales a la petición de democracia. La sociedad tomó las calles y reclamó cambios como la legalización de los partidos políticos y la eliminación de instituciones y organizaciones como el Tribunal de Orden Público y la Brigada de Investigación Social, ambos arietes de la represión. Este nuevo rumbo contagió a los medios de comunicación, que empezaron a tomar posiciones y generar debate sobre un posible cambio. Por fin, tras años de silencio y miedo, la sociedad despertaba: la semilla de la transición se había sembrado (Alcántara, 2022; Lorenzo, 2020, pp. 131-198; Parra, 2020, pp. 199-254).

Obligado por las circunstancias, Juan Carlos I abrió entonces su proyecto de país para atender a las demandas de libertad, que procedían de la calle, la oposición antifranquista y los gobiernos extranjeros. En julio de 1976, llegó el primer guiño. Tras actuaciones represivas vergonzantes al frente del gobierno, como fueron los sucesos de Vitoria del 3 de marzo de 1976, Arias Navarro fue invitado a dimitir, cediendo el testigo a Adolfo Suárez, quien se hizo con el poder en pleno pico de violencia terrorista procedente de distintos espacios políticos (ultraderecha, extrema izquierda y nacionalismo vasco radical). Su primera decisión fue plantear reformas graduales para legalizar partidos y sindicatos y fijar la celebración de elecciones democráticas para junio de 1977 (Fernández Soldevilla, 2021).

El cambio y el posibilismo contagiaron al resto de la sociedad. En el apartado cultural, se produjo una explosión creativa y un asidero de libertad. El rechazo de los valores tradicionales y la búsqueda de la transgresión convirtieron al pop, al rock y la música yeyé en símbolos de rebeldía contra el sistema, enfrentados a géneros como la copla y el flamenco, que el franquismo había explotado en términos estereotipados como parte fundamental de la identidad nacional española. Así, en el ínterin de 1960 a 1970, se pasó de los Manolo Escobar o Raphael —hasta entonces insignias nacionales— a grupos, bandas y cantantes de música ligera como el Dúo Dinámico y Los Brincos; cantautores como Paco Ibáñez o Imanol Larzábal; artistas de pop melódico como Nino Bravo, Fórmula V y Camilo Sesto; y roqueros como Tapiman, Smash, Burning, Leño, Miguel Ríos o Triana, que eran completamente ajenos a la “cultura oficial” del franquismo (Clement, 2006; Domínguez, 2002; García Lloret, 2006; Gonzalo, 2013; Irles, 1997; Manrique, 1987; Otaola, 2012).

La transición en la música también se activó. Precisamente, a mediados de los años setenta, comenzaron a organizarse festivales de rock y folk, hasta entonces prohibidos, censurados o imposibles de plantear, y se editaron revistas y periódicos (*Triunfo*, *Star*, *Disco Exprés*) que se especializaron en contracultura. La radio y la televisión también dieron voz a muchos de los grupos musicales emergentes de rock, punk y heavy metal, sin olvidar a los cantautores, y, conforme fueron apareciendo en escena, suscitaban mayor interés. Así pues, tanto los medios progresistas como la radio y la televisión públicas capturaron el momento mostrando a través de estos artistas que España también era moderna, que sus jóvenes eran inconformistas y que querían dejar atrás la dictadura, como reflejó el fotoperiodista Tino Calabuig en sus trabajos sobre la ciudad de Madrid (Blázquez, 2023; Crumbaugh, 2002, p. 269; Party, 2020, p. 509; Townson, 2009).

En lo político también se lograron grandes avances. En diciembre de 1978, tras la aprobación de la Constitución, España alcanzó su primer gran hito de consolidación democrática, a los que ya se sumaban la celebración de las primeras elecciones libres en 1977 y el impulso de la ley de amnistía ese mismo año. Sin embargo, en ámbitos como el cultural y el judicial continuaron las inercias del franquismo. Las producciones musicales siguieron sufriendo control, practicando un estricto protocolo de validación para su publicación y emisión, y también de censura en mayor o menor

grado hasta la década de 1980. Igualmente se mantuvieron leyes lacerantes como la de peligrosidad y rehabilitación social, que no se derogó en su totalidad hasta 1989, perjudicando a colectivos como el LGTBI+ (Fiuza, 2012, p. 14; Rojas, 2013; Román, 2020; Sánchez, 2007, p. 94; Torres Blanco, 2009, p. 166)

De las calles de Londres y Nueva York a las de Madrid: la ola punk en España

Habitualmente se considera a Sex Pistols como el símbolo de la etapa iniciática del punk rock. El grupo liderado por John Lydon (*Johnny Rotten*) y Simon John Ritchie (*Sid Vicious*), que se convirtió en un icono de la cultura popular, fue el que más explotó la etiqueta punk, de la mano de Malcolm McLaren, su manager. Este supo convertir a la banda en una marca de lo punk dentro de la industria cultural y musical junto a la diseñadora de moda Vivianne Westwood. Gracias a estos, el punk-rock se identificó inmediatamente con el nombre de la banda londinense, que vendió miles de discos, parches y camisetas. Pero en lo musical no fueron los pioneros. A principios de la década de 1970, el punk rock ya era visible en el Reino Unido y en Estados Unidos con grupos como Damned —el primer grupo en editar un *single* y un disco de punk rock (Corazón, 2022)—, Ramones, Dictators, Television, Cock Sparrer, Stranglers y Sham 69. Una serie de grupos bastante menos mediáticos que Sex Pistols, pero bastante mejores músicos, como los consideró la crítica.²

Aunque Sex Pistols solo fuera imagen, plástico y actitud y, en consecuencia, una empresa que no vendía música, sino rebeldía, tuvo la virtud de utilizar ese impulso para posicionarse en la parte alta del mercado de discos y tener una sobresaliente presencia internacional, incluyendo España, donde la prensa se adelantó a prestarle atención (Potter y Heath, 2004, p. 45). A decir de Grace Morales (2022), lo extraño habría sido que la prensa no se fijara en la banda de *Rotten*, porque *Anarchy in the UK* —el primer *single* de Sex Pistols— fue editado en noviembre de 1976 con una portada negra y los títulos en letras blancas, en clara imitación a los recortes usados para las notas de rescate en los secuestros, e impactó con tanta virulencia sobre la sociedad del espectáculo que sus ecos llegaron hasta la península ibérica.

Así se entiende, por ejemplo, que el semanal español *Disco Exprés* fuera el que por primera vez utilizara el término “punk rock” y que lo hiciera en primera plana en una fecha tan temprana como el 24 de septiembre de 1976. La imagen central de aquel semanario número 393 lo constituyó la banda de *Rotten y Vicious* con el siguiente titular “Invasión de grupos bronca en Inglaterra y USA. Sex Pistols, autores de la anarquía en el Reino Unido. Punk Rock!”. Aquel ejemplar, que realmente se dedicó a bandas como MC5 e Iggy & The Stooges, cuyos trabajos *Back in the USA* (1970) y *Raw Power* (1973) ya habían sido editados en España, contó con un reportaje sobre el punk rock del periodista y crítico musical Jesús Ordovás, que definió su aparición negativamente: el nuevo subgénero rechazaba de plano el virtuosismo del rock progresivo y fomentaba una actitud autodestructiva y excesivamente nihilista, que no beneficiaba en nada a la música popular (*Disco Exprés*, 24 de septiembre de 1976).

Ahora bien, esa madrugadora atención no supuso un seguimiento semanal del género. Salvo el “incidente urinario” de Patti Smith en Barcelona de octubre de 1976, que sí recogió la prensa, tuvieron que pasar varios meses para que el concepto de “punk rock” volviera a aparecer. En febrero de 1977, el *Adelantado de Segovia*, un periódico de provincias, retomó el debate. En un breve reportaje titulado “retorno a las bases esenciales del rock and roll” desligó el punk del “gili-rock” y definió el estilo musical como “intencionadamente burdo, tosco, callejero, carente de intenciones intelectuales, pero, sobre todo, terriblemente natural y juvenil”. Aunque se trataba de una visión más suavizada y condescendiente con su espontaneidad, propia de los más jóvenes, la descripción era igualmente deslegitimadora del género, sobre todo, cuando recordaban que Sex Pistols debía quedar al margen frente a bandas auténticas como Dr. Feelgood, que había sido capaz de reconectar con el “verdadero rock” de Beatles, Bruce Springsteen, Who y Rolling Stones (*El Adelantado de Segovia*, 14 de febrero de 1977, p. 13).³

La atención al punk fue *in crescendo*. Junto a Dr. Feelgood, el citado periódico de Segovia prestó atención a Eddie and the Hot Rods. Para su editor, esta banda era puro “rock macarra”, un rock precario: “el más aplastante rock and roll de hace veinte años, tocado con los medios de hoy” (*El Adelantado de Segovia*, 14 de febrero de 1977, p. 13). Un estilo que trataba de modernizar el viejo rock en “unas circunstancias sociales determinadas” que las discográficas estaban aprovechando para vender más

discos en todos los segmentos de la población; es decir, la instrumentalización de un estilo que desde Inglaterra estaba reaccionando frente al “heavy metal” surgido en Estados Unidos (*Ritmo*, 1 de junio de 1977, p. 63).

Esa búsqueda de diferenciación entre el punk y el heavy-metal también afectó internamente al movimiento, que buscó diferenciar lo auténtico de lo sucedáneo en los distintos debates que aparecieron en la prensa al calor de las oleadas de bandas punk que fueron trufando la escena internacional. Según Gall (2022), el punto de fricción estuvo en las distintas concepciones sobre qué era el punk para ingleses y estadounidenses; es decir, entre el modelo británico de Sex Pistols y el americano de Television. Inicialmente, fueron matices musicales, pero pronto se tornaron en políticos. Por un lado, un punk inglés crudo, irreverente, sin sonido depurado y marcado por un claro componente ideológico radical, de extrema izquierda: jóvenes frustrados de clase obrera que hacían “música de las cosas que ocurren en el tiempo que les ha tocado vivir” para reaccionar contra el elitismo de las grandes estrellas del rock. Y, por otro, una versión norteamericana del género de connotaciones más pop y menos comprometida con el cambio social (*El Adelantado de Segovia*, 7 de noviembre de 1977, p. 12).

Fruto de ese debate, el punk rock, que fue confundido en ocasiones con el rock duro y el ya aludido *rock macarra*, se presentó en España como elemento consustancial a las grandes urbes “con toda su violencia y esquizofrenia”: un rock urbano donde la etiqueta no tenía “ningún contenido real”, político o social. Los episodios de violencia juvenil del Rainbow Theatre de Londres, que se asociaron al género, cambiaron esa visión. En el verano de 1977, el diario *Hoja Oficial del Lunes* (edición de Santander) vinculó el punk rock con los “millares de furiosos y extravagantes adolescentes” autodestructivos que acudían a los conciertos armados con navajas, cadenas y barras de hierro. Según se indicaba, ese tipo de gestos eran, en primer lugar, una reacción musical frente al *star system* y el pop; y, en segundo, una evidencia de que el punk era la radicalización del rock, “el odio necesario para aplastar el sistema” (*Hoja oficial del Lunes*, 4 de julio de 1977, p. 31).⁴

Pero estas lecturas que categorizaban al punk de subversivo y antisistema no fue la imagen que del fenómeno tuvo toda la prensa

española. El periodista José R. Pardo, que, además, ejercía en el citado medio, trató de precisar que el punk era el renacimiento del rock “con toda su violencia”, lo que asustaba a músicos y estilos “acomodaticios”. Desde 1955, en ciclos de seis a siete años, el rock se había reciclado de diversas formas, como ponían de manifiesto los Little Richard, Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones, Zepelin y Humble Pie, que procedían de la misma matriz y eran todos ellos diferentes. Y sentenciaba: el punk de los años setenta era “el viejo rock”, aderezado con suciedad, violencia y una “insolencia insultante” plagada de “aditamentos sociales” (*Hoja Oficial del lunes*, 11 de julio de 1977, p. 33).⁵

El debate se puso sobre la mesa a la par que el interés por el fenómeno siguió creciendo. No en vano, en horario de *prime time*, *Televisión Española* (TVE) emitió en el espacio “Primer Programa” un dossier periodístico sobre el tema, buscando responder a por qué ese género había causado furor en Londres y cómo se había exportado a toda Europa ante la sorpresa y curiosidad la crítica (*Mundo Obrero*, 29 de septiembre de 1977, p. 24).⁶ En esa pieza televisiva entrevistaron al periodista Bill Grundy, el primero en acercarse al fenómeno Sex Pistols, y se emitieron imágenes del Pub Roxy: un lugar de memoria y “antro donde comenzó el movimiento” (*Pueblo*, 5 de octubre de 1977, p. 27). En ese reportaje también se vertieron críticas hacia la conversión del movimiento en moda mercantilizada, donde varios punks discutieron sobre su naturaleza: ¿rebelión política?, ¿movimiento juvenil? ¿subgénero rock?, ¿amalgama de todo ello?, ¿simplemente rebeldía? (*Dossier*, 1978).

El punk estaba en boca de todos. De hecho, el interés periodístico por el tema en España continuó. La crítica se vio interpelada y comenzó a dar su visión sobre el “movimiento juvenil”. Carlos Tena fue incisivo al señalar que eran violencia en estado puro a base de “cuero negro”, imperdibles y canciones plagadas de improperios y desafío. Nada nuevo. En su opinión, el estilo musical anglosajón etiquetado como punk llevaba años en Madrid, Barcelona y Sevilla, especialmente en sus conurbaciones (*Mundo Obrero*, 6 de octubre de 1977, p. 31). En parte, no se equivocaba, pues La Banda Trapera del Río —considerada por la crítica musical especializada y por los propios componentes como la primera banda punk en España⁷— había echado a andar en el cinturón industrial de Barcelona en 1976, y ya entonces representaba aquello que el experto crítico Diego Manrique (1977) denominó “rock macarra”.

El periodista del medio conservador *ABC*, Juan Rof, opinó sobre el género en términos pesimistas. El punk era el claro indicio de que la desesperanza y la autodestrucción se habían apoderado de la época: una de las consecuencias, en clave moderna, de la bohemia literaria que en línea diacrónica iba desde “escritores desesperados” como Burroughs, Handke o Bukowski, hasta la nada nihilista del punk (*ABC*, 20 de octubre de 1977, p. 3). Una perspectiva desilusionante a la que se sumó la del artificio. El crítico cultural José R. Pardo consideró que el punk era simplemente una moda estética más, articulada por las productoras discográficas, que no se fijaban en atraer el talento musical sino en marcar un estilo de vestimenta (*Hoja Oficial del lunes*, 21 de noviembre de 1977, p. 40).

Pese a la crítica, la edición de discos de grupos punks continuó en España con distinto grado de éxito. A finales de 1977 se publicaron sencillos de bandas como Dictators y Vibrators, que eran reflejo de la buena aceptación que el subgénero estaba teniendo a nivel nacional e internacional. No obstante, desde la prensa española se volvió a atacar al subgénero. Partiendo de los trabajos de Vibrators indicaron que la banda hacía lo propio del punk rock: música “vulgar”, de modo “ramplón”, que era más de lo mismo. En su opinión, que así fuera significaba que el punk había entrado en decadencia y que empezaba “a cansar” (*Libertad*, 10 de diciembre de 1977, p. 19). La prensa coincidía en que había que fijarse no tanto en lo que venía de fuera como en lo que aportaban los músicos locales. Este era el caso del grupo madrileño Ramoncín y WC. Según el periódico comunista *Mundo Obrero*, la citada banda representaba al “puro rock castizo”, pero la mayoría de los medios se habían apresurado a colgarle la etiqueta punk “por enganchar al país en el carro de las últimas corrientes *musiqueras* europeas” y dar un aire nuevo a España a través de su conexión con la vanguardia de la cultura popular (*Mundo Obrero*, 22 de diciembre de 1977, p. 16). De hecho, “el rey del pollo frito” y su grupo estaban dentro de la categoría de “punks nacionales” (*Hoja Oficial del lunes*, 10 de abril de 1978, p. 28).

En febrero de 1978, la prensa identificó lo que a su juicio eran síntomas de agotamiento del subgénero. En parte, porque reiteraban que el punk no había comenzado con Sex Pistols en 1976, sino bastante antes. En varios reportajes se indicó que en MC5, una banda que estuvo activa de 1964 a 1972, ya se podía ver una tendencia protopunk, e incluso hubo quien inopinadamente declaró que Status Quo y la monótona “fuerza machacona de su pop” eran una evidencia de que en ellos ya se podía ver la deriva punk

(*Hoja Oficial del lunes*, 6 de febrero de 1978, p. 9). Al mismo tiempo desde *Pueblo*, una de las publicaciones del nacional-sindicalismo que aún pervivió en la Transición, se recalcó la extravagancia del movimiento, al que consideraba peligroso. En su opinión, al margen de la música, lo realmente preocupante para la sociedad eran los horteras atuendos y absurdos maquillajes punk; es decir, la provocación más que la acción, porque el movimiento, en realidad, no tenía capacidad para cambiar demasiado las cosas (*Pueblo*, 17 de marzo de 1978, p. 13).

En paralelo a esta fijación estética se comenzaron a organizar los primeros macroconciertos punks, entre ellos, el Festival Alianza del Poble Nou en Barcelona de 1977, donde actuaron Marxa, Peligro, Mortimer y Ramoncín y WC; el festival de Badalona de 1978, que programó a Ramoncín y WC, La Banda Trapera del Río y Mortimer, y que finalmente fue suspendido; o el Festival Punk Rock de Zaragoza de 1978, en el que actuaron Mortimer, Rock&Roll Dämm y los ingleses French Dogs. Detrás de todos ellos hubo un colectivo catalán, el conocido como Cuc Sonat, que fue pionero en la organización de este tipo de eventos y conciertos en salas, como los de Morgue o Masturbadores Mongólicos. Esta participación de Cuc Sonat y la efervescencia de la escena en Cataluña no es baladí, pues sirve para desmontar la visión monolítica sobre la movida punk madrileña y el “Rrollo”, consideradas como las principales escenas españolas (*Aragón Expres*, 15 de abril de 1978, p. 18 y *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, 17 de abril de 1978, p. 41).

En cualquier caso, la irrupción del punk en España, la organización de los primeros festivales, así como la omnipresente —y especialmente atractiva— figura de Ramoncín en los medios periodísticos y musicales, contribuyeron a que surgieran voces críticas. Los comentarios que se hicieron estuvieron vinculados fundamentalmente con su compromiso político: los músicos de la izquierda española, que habían actuado durante años en la clandestinidad antifranquista, mostraron cierto recelo hacia las bandas punk, y especialmente hacia Ramoncín y WC, porque no se definía política y socialmente, y se conformaba con explotar sus vínculos con barriadas obreras de Madrid. El músico Luis Pastor fue bastante claro al respecto cuando en una entrevista atacó a Ramoncín negando su extracción social proletaria y su pertenencia a barrios obreros como Vallecas (Madrid). Según señalaba, Ramoncín no formaba parte de la corriente punk de vertiente proletaria de estilo inglés, sino que su música procedía de “otro

tipo de alternes o de ambientes” y, de hecho, sus letras no eran una traslación de lo que realmente se vivía en la conurbación madrileña, sino en un Madrid artificial. Más allá de Ramoncín también había punk: Asfalto y Topo, de rock urbano y rock duro, y Kaka de Luxe, un grupo novedoso e inclasificable que se autodefinía “lo más punk” (*El Adelantado de Segovia*, 20 de abril de 1978, p. 9 y *Libertad*, 12 de agosto de 1978, p. 7).

Al mismo tiempo que estas bandas se daban a conocer, se recogieron noticias sobre grupos internacionales con distinto grado de aceptación y crítica. Por ejemplo, mientras la banda punk-rock Cock Sparrer era bien recibida por la prensa, pese a su mensaje violento, próximo al movimiento skinhead, Ramones eran etiquetados de “rudos y anti-intelectuales, recios y nada complicados” (*Libertad*, 27 de mayo de 1978, p. 17 y *El Adelantado de Segovia*, 25 de septiembre de 1978, p. 13). Así, la crítica contundente a la escena y los grupos foráneos —en los que hubo progresiva presencia y edición de discos de discurso radical— tuvo que convivir con la necesidad de fomentar una escena propia. Algunos periodistas de provincias describieron esta situación con bastante tino, al indicar que el punk penetró en España en su etapa de “mayor virulencia” y violencia, porque fue entonces cuando hubo un interés real por desarrollar una escena propia (*El Adelantado de Segovia*, 26 de junio de 1978, p. 13).

Esta circunstancia hizo que cabeceras católicas y conservadoras consideraran al punk un producto de una sociedad delirante, descentrada y neurótica (*El Diario de Ávila*, 28 de junio de 1978, p. 3). Desde las páginas de *Pueblo*, el periodista Raúl del Pozo profundizó en la esencia nihilista y “pasota” de los grupos punks para señalar su nulo compromiso con las luchas sociales clásicas. Eran la banda sonora del ocaso de la sociedad obrera occidental. Desde el movimiento posmoderno de 1968 todo había ido a peor para la clase trabajadora: la lucha de clases y los intereses del proletariado se estaban convirtiendo en una entelequia debido a la mezcla de “pasotería, porro, Goma-2, punk, rock, acracia” y la confusión entre evasión y revolución, compromiso y nihilismo. “Los rojos de antaño” se habían convertido en un simulacro, habían dejado de existir para ser sustituidos por “hijos de papá conformistas y abúlicos” (*Pueblo*, 17 de agosto de 1978, p. 5). Del Pozo fue respondido implícitamente desde *Nuestra Bandera*, el periódico comunista. Desde sus páginas se consideró que el problema no era tan simple, porque el punk era en realidad un síntoma de la crisis vivida por los movimientos sociales clásicos, una respuesta de las

nuevas generaciones a unos nuevos tiempos históricos sobre los que se debía reflexionar (*Nuestra Bandera*, 1 de enero de 1979, p. 41).

Independientemente de cuál fuera la perspectiva e inclinación ideológica, la interpretación esencial que hicieron del punk los medios de comunicación generalistas de la época fue coincidente: era un peligro. Para muestra el siguiente botón. En octubre de 1978 hubo una noticia que hizo correr ríos de tinta en la prensa internacional, incluida la española. El día 12 de ese mismo mes, *Sid Vicious*, bajista de Sex Pistols, fue arrestado tras aparecer el cuerpo sin vida de su pareja Nancy Spungen en el Hotel Chelsea de Nueva York. Aunque inicialmente confesó haberla apuñalado hasta morir, posteriormente cambió su versión. Así, el 1 de febrero de 1979, tras aducir un alto consumo de barbitúricos y pagar una cuantiosa fianza, *Vicious* salió de la cárcel y, acto seguido, se suicidó de sobredosis de heroína. Estos hechos provocaron una reacción de repulsa bastante morbosa. No se atacó al presunto autor del delito por la deleznable acción de violencia, sino por sus vínculos con el punk, por ser un símbolo del movimiento que utilizaba un “lenguaje obsceno”, llevaba una “extravagante vestimenta”, tenía “modales violentos” y consumía droga: una etiqueta que persiguió al subgénero de por vida (*Pueblo*, 13 de octubre de 1978, p. 20 y *Aragón Exprés*, 28 de octubre de 1978, p. 6 y 5 de febrero de 1979, p. 20).

Conforme se fueron dando este tipo de situaciones de violencia de distintos niveles, que rodearon a la música punk, y se la consideraba —como hizo Carmen Portell— una moda juvenil pasajera y transitoria de rebeldía, de comportamiento típico adolescente, la música *disco* comenzó a generar interés en la prensa española. Para principios de 1979, el interés periodístico por la *New Wave* y artistas como Tourist y Blondie fueron sustituyendo a ese primer punk inglés: una nueva ola de pop británico que surgió “de las cenizas del punk” y que fue una vuelta al redil roquero frente a la deriva que había tomado el género. Sin embargo, la influencia de los músicos y el potencial negocio que las discográficas identificaron en el punk impidieron su desaparición y favorecieron su transformación en moda, en estilo, en el maquillaje de jóvenes inconformistas de los años setenta “con un toque de estilo”. La tesis de Portell se confirmó: moda, simple moda (*Libertad*, 22 de diciembre de 1978, p. 27, *El Diario de Ávila*, 10 de febrero de 1979, p. 10 y 22 de marzo de 1980, p. 15; *Hoja Oficial del lunes*, 7 de junio de 1980, p. 36; *Hoja Oficial del lunes*, 11 de junio de 1979, p. 45; *Hoja oficial del lunes*, 31 de diciembre de 1979, p. 38).

En paralelo, bandas que habían nacido en ese contexto emergente del punk fueron distanciándose de la simplicidad y refinando su estilo, aproximándose al rock *avant-garde*, al funk, al jazz, incluso a la música electrónica. Estas bandas etiquetadas como postpunk fueron las primeras interesadas en remachar los clavos del ataúd en que la prensa española buscó enterrar al punk. Y esto fue evidente, por ejemplo, en los Clash. Cuando publicaron *London Calling* (1979) hubo un notable interés por desmarcarles de la etiqueta punk e incidieron en destacar su personalidad, madurez e inclusión de otros estilos en la música rock, como si fueran algo completamente distinto, en lo que no había lenguaje irreverente, ni droga, ni modas extravagantes (*Pueblo*, 11 de junio de 1980, p. 2). Para esta maniobra, la prensa aprovechó las sinergias. Bandas que habían formado parte de “la moda punk” más que del movimiento en sí mismo, como Genesis, Police o Radio Futura, pero que a finales de los setenta eran básicamente pop en sentido restringido, respondían mejor a los gustos musicales de la juventud de la sociedad occidental y, por tanto, era el estilo que había que promocionar (*Baleares*, 22 de junio de 1980, p. 7).

La banda Mortimer, que había compartido cartel con los punks españoles a finales de la década de 1970, fueron presentados al gran público en la década siguiente como una banda surgida “del «boom» de los grupos punk en nuestra región”, “dentro del rock and roll” pero, al margen de “los grupos de esa etiqueta”. El punk había muerto y Mortimer era un ejemplo de que se había repuesto frente a la ausencia de representantes de los punks (*Hoja Oficial de la provincia de Barcelona*, 30 de junio de 1980, p. 41). La prensa barcelonesa, también la madrileña, enterró al punk, no sin antes dejar una puerta abierta: el rock, que era la matriz, seguía vivo y eso era lo importante. Mientras, aplaudía la “revitalización” del pop surgido “tras la fase de depuración [...] punk” (*El Adelantado de Segovia*, 28 de julio de 1980, p. 10). De ahí que todo lo que emergió más tarde en la década de 1980, desde la *movida madrileña* al *rock radical vasco*, deba considerarse segunda ola; es decir, la resurrección del punk: un periodo totalmente distinto del fenómeno, en el que jugaron un papel clave otros elementos, desde la política a la identidad, pasando por los intereses comerciales (*Aragón Exprés*, 5 de agosto de 1980, p. 27).

Conclusiones

Como hemos visto, la primera ola del punk se desarrolló en España durante el periodo que va de 1976 a 1979. Durante esta etapa, la prensa y la televisión, que han sido las principales fuentes utilizadas en nuestro estudio, le prestaron mayor atención y dieron gran difusión mediática. A finales de la década de 1970, el punk dejó de estar a la vanguardia y quedó en un segundo plano ante la emergencia de nuevos estilos musicales que se convirtieron en la banda sonora de la juventud española. No obstante, el punk ni murió ni desapareció. Una parte considerable de la sociedad juvenil continuó fijándose en este subgénero, mucho más compartimentado a partir de la década de 1980, como demuestran las “otras olas” punk de rock radical vasco y el punk ibérico. Estas fueron relecturas y actualizaciones del punk original, y etiquetas aglutinadoras que invisibilizaron otros subgéneros como el postpunk.

Por otro lado, ha quedado demostrada la importancia que tuvieron las distintas recepciones e interpretaciones del fenómeno punk en la cronología estudiada, y se ha visto que la prensa española estuvo condicionada por diferentes enfoques ideológicos y perspectivas culturales, lo que a la postre ofreció diferentes lecturas sobre el punk; a veces complementarias, otras contradictorias. La inconcreción e indefinición del punk por parte de los colectivos que formaron parte del fenómeno —fruto de la propia naturaleza juvenil, revolucionaria, multifacética, compleja y trasgresora— también contribuyó a que el punk fuese muchas cosas y nada a la vez: género musical, movimiento contracultural, actitud subversiva, moda pasajera. En definitiva, una amalgama de definiciones y etiquetas que aún hoy pervive. Los críticos más avezados lo interpretaron como un retorno a la esencia del rock and roll: la música para una generación joven contestataria que quería poner ritmo y mensajes críticos a su realidad social y política con crudeza, nihilismo y violencia.

En conclusión, de acuerdo con el análisis realizado y por todo lo apuntado, podemos asegurar que el punk vino rápido, vivió intensamente y murió joven en la España de la Transición. Esto es así porque la prensa española desempeñó un papel fundamental en la construcción de la imagen del fenómeno juvenil, ya fuera presentándolo, criticándolo, ponderándolo o considerándolo acabado. Hubo, pues, una fascinación inicial que pronto se tornó en rechazo y desmitificación. Y es que el interés general por el punk

disminuyó en 1979: la prensa generalista dejó de considerarlo una novedad y sus grupos no recibieron la misma atención, salvo casos concretos como Dead Kennedys y grupos similares ligados a la polémica. La prensa criticó siempre los grupos que salieron a escena a partir de 1980 considerándolos “copia de la copia”, alejados del punk original. Pero, a pesar de los entierros periodísticos, el punk fue un género muy influyente sobre la escena musical española posterior. Esto es innegable. Es más, la industria musical española reconoció el enorme potencial del movimiento y fomentó el desarrollo de una escena propia, una etiqueta, como fue la de la *movida madrileña*, que ligó convenientemente su música a la democratización de España. Ello no satisfizo a los grupos, que buscaron desvincularse. Pero esta cuestión forma parte de otro debate.

Notas

¹ El trabajo de Clavo (2022) define el “Rrollo” como la cultura alternativa española castiza; es decir, la cultura musical que surge en España a finales y tras los sixties (Sánchez Biosca, 2007, p. 107-109) y es anterior al punk rock. En otras palabras, puede ser el equivalente al rock de finales de los años sesenta y principios de los setenta sin ser rock duro. Para otros autores, el concepto de “Rrollo” hace referencia en la jerga juvenil de la época al “chaval español enrollado” que viaja a ciudades europeas (Londres, Berlín o Ámsterdam) e importan a España el rock psicodélico (Domínguez, 2002, p. 522).

² En ese sentido, siguiendo a Cuevas (2019), cabe recordar que en el proceso de conformación de Sex Pistols influyó más la estética que la música. Así, en 1977 el bajista original, Glen Matlock, fue expulsado porque “no tenía pinta de Sex Pistol y le gustaban The Beatles”, y fue sustituido por Sid Vicious, a pesar de sus evidentes y conocidas carencias musicales, porque encajaba estéticamente con el producto comercial y tendía a provocar altercados públicos que daban notoriedad a la banda. Por otro lado, esta tendencia de punk destructivo y salvaje chocó con “sus rivales”, los británicos The Clash, “mejor dirigidos y con más respaldo social y financiero”, y con mejores aptitudes musicales, que terminó abanderando el punk más reivindicativo (Morales, 2022, s/p.).

³ Desde las páginas de la revista musical *Star*, el periodista cultural Diego Manrique también hizo lo propio con bandas como Ramones, que en su opinión practicaban un “rock esquelético” con letras que eran “parodias” (*Star*, marzo de 1977).

⁴ Edición de Santander.

⁵ Edición de Madrid.

⁶ Otros periódicos informaron de que el programa se llamaba Dossier y que el nombre del programa era Fenómeno Punk o cómo colgarse un imperdible en la nariz. *Cfr. Pueblo*, 4 de octubre de 1977 y *El Diario de Ávila*, 4 de octubre de 1977. Información verificada por nuestra parte tras visualizar el documento. *Cfr.* <https://www.youtube.com/watch?v=jQxnkJI3Xe8>. (Consultado el 15 de noviembre de 2024).

⁷ En palabras de su vocalista y miembro fundador más activo, Miguel Ángel Sánchez, conocido en la escena punk como Morfi Grei: “En Londres fueron los Sex Pistols, en Nueva York Los Ramones y en Barcelona, la Trapera”. *Cfr.* Corazón y Foguet (2015, s/p.).

Referencias

- Aguilar Díaz, F. (2020). Ruidos del espacio exterior. Rock, punk y new wave como nuevos referentes culturales durante la Transición española. En M. Fernández Amador (ed.), *Historia de la Transición en España: la dimensión internacional y otros estudios* (pp. 567-584). Sílex.
- Alcántara, P. (2022). *La Secreta de Franco. La Brigada Político-social durante la dictadura*. Espasa.
- Alfonso, J. A. (2001). *Hasta el final. 20 años de punk en España*. SGAE.
- Álvarez, D. (2021). *Lo que hicimos fue secreto: influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*. Universidad Complutense.
- Baby, S. (2018). *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Akal.
- Blázquez, E. (2023). Una visión de Madrid y sus barrios a través del documental La Ciudad es Nuestra de Tino Calabuig. *L'Atalante*, 36, 95-106. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1078>
- Canyelles, T. (2014). *Breu historia del punk a Mallorca*. Leonard Muntaner.
- Casanellas, P. (2014). *Morir matando: el franquismo ante la práctica armada, 1968-1977*. Catarata.
- Clavo, E. (2022). *Viva el Rollo! Una crónica de Rock & Rollo en la España de 1975*. Sílex.

- Corazón, A. (mayo de 2022). The Damned: no es punk, es caos de guardería. *Jotdown*. <https://www.jotdown.es/2022/05/the-damned-no-es-punk-es-caos-de-guarderia/>
- Corazón, A., y Foguet, C. A. (mayo de 2015). Morfi Grei. <https://www.jotdown.es/2015/05/morfi-grei-en-londres-fueron-los-sex-pistols-en-nueva-york-los-ramones-y-en-barcelona-la-trapera/>
- Crumbaugh, J. (2002). "Spain Is Different": Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, 3(3), 261-276. <https://doi.org/10.1179/hrj.2002.3.3.261>
- Cuevas, D. (enero de 2019). No sabían tocar y conquistaron el mundo. *Jotdown*. <https://www.jotdown.es/2019/01/no-sabian-tocar-y-conquistaron-el-mundo/>
- Del Amo, I. A. (2016). *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*. Txalaparta.
- Del Val, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. SGAE.
- Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos*. SGAE.
- Fernández Soldevilla, G. (2021). *El terrorismo en España. De ETA al Dáesh*. Cátedra.
- Fiuza, A.F. (2012). La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT. En A. Aguirregabiria (coord.), *No es país para jóvenes* (pp. 1-16). UPV-EHU.
- Foucé, H. (2004). El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida. *Revista de Estudios de la Juventud*, 64, 57-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3255598>
- Foucé, H. (2006). *El futuro ya está aquí*. Velecio Editores.
- Foucé, H. y Pecourt, J. (2008). Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans: Transcultural Music Review*, 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>

- Gall, G. (2022). *La política punk rock de Joe Strummer. Radicalismo, Resistencia y rebellion*. Liburuak.
- García Lloret, P. (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zona de Obras.
- Gonzalo, J. (2013). *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica (1971-1991)*. Munster Books.
- Guillot, E. (2018). *Miles de muchachos: una crónica oral del punk en València*. Generalitat Valenciana.
- Heras, A. (2018). *Lluvia, hierro y rock and roll. Historia del rock en el Gran Bilbao (1958-2008)*. Sirimiri.
- Huguet, M. (2019). *La España del Seiscientos. Memoria de la generación de los sesenta*. Catarata.
- Irles, G. (1997). *Sólo para fans. La música yeyé y pop española de los años 60*. Alianza.
- Kreimer, J. C. (1978). *Punk: la muerte joven*. Bruguera.
- Lechado, J. M. (2005). *La Movida: una crónica de los 80*. Algaba.
- Lenore, V. (2019). *Espectros de la Movida: por qué odiar los años 80*. Akal.
- Llansamà, J. (2011). *Harto de todo: historia oral del punk en la ciudad de Barcelona, 1979-1987*. BCore.
- López Aguirre, E. (2011). *Historia del rock vasco: edoxein herriko jaixetan*. Aianai.
- Lorenzo, C. (2020). La máquina represiva: la tortura en el Franquismo. En P. Oliver (coord.), *La tortura en la España contemporánea* (pp. 131-198). Catarata
- Manrique, D. (1977). *De qué va el Rock Macarra*. La Piqueta.
- Manrique, D. (1987). *Historia de la música Rock*. El País-Aguilar.
- Manoeuvre, P. (1977). Dossier Punk. *Rock & Folk*, 1977, 62-78.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.

- Morales, G. (2022). El ruido y la furia: Never Mind the Bollocks. *Jotdown*, febrero. <https://www.jotdown.es/2021/02/el-ruido-y-la-furia-never-mind-the-bollocks/>.
- Mora, K. y Viñuela, E. (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escena y medios de comunicación*. Edicions Universitat de Lleida.
- Mota Zurdo, D. (2017). *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*. Beta III Milenio.
- Muñoz del Bustillo, R. (2008). La transición político-económica y la construcción del estado de bienestar en España (1975-1986). *Foro de Educación*, 10, 11-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2906819>
- Oliver Olmo, P. (ed.). (2020). *La tortura en la España contemporánea*. Catarata.
- Ordovás, J. (1977). *De qué va el Rrollo*. La Piqueta.
- Otaola, P. (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'Europa, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 16, 1-15. <https://doi.org/10.4000/ilcea.1421>
- Parra, E. (2020). La práctica de la tortura en la Transición y la Democracia. En Oliver, P. (coord.). *La tortura en la España contemporánea* (pp. 199-254). Catarata.
- Party, D. (2020). Raphael es diferente: la canción melódica española en el tardofranquismo. *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 221, 505-526. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7865633>
- Pascual, J. (2015). *Movimiento de Resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*. Txalaparta.
- Peña Ardid, C. (2019). *Historia cultural de la Transición*. Catarata.
- Porrah, H. (2006). *Negación punk en Euskal Herria*. Txalaparta.
- Potter, A. y Heath, J. (2004). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Taurus.
- Reig Cruaños, J. (2007). *Identificación y alienación. La cultura política en el tardofranquismo*. PUV.

- Rojas, F. (2013). *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Universidad de Alicante.
- Román, G. (2020). “Guardianes de la tradición”. Resistencias al cambio político y socio-cultural del tardofranquismo y la transición en Andalucía Oriental. *Hispania Nova*, 18, 344-372. <http://dx.doi.org/10.20318/hn.2020.5108>
- Sáenz de Viguera, L. (2008). *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del Estado democrático (1978-...)*. Duke University.
- Sánchez Biosca, V. (2008). Las culturas del tardofranquismo. *Ayer*, 68, 89-110.
- Santamaría, A. (2020). *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*. Akal.
- Santamaría, A. (2022). *Un lugar sin límites: música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal*. Akal.
- Serrano Sanz, J. M. (1994). Crisis económica y transición política. *Ayer*, 15, 135-164.
- Torres Blanco, R. (2009). La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa. *Historia y Comunicación Social*, 14, 157-176. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110157A>
- Townson, N. (2009). *España en cambio. El Segundo franquismo, 1959-1975*. Siglo XXI.
- Vogel, A. (2017). *Bikinis, fútbol y Rock & Roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Akal.

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 8, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2025
ISSN 0719-983X

Editorial: *Libertas venditur*

Juan Antonio González de Requena Farré

Reflexiones sobre el populismo historiográfico en España. Un ejercicio de historiografía del presente

Edgar Straehle Porras

Llegó rápido, vivió intensamente y murió joven. La primera ola punk en España (1975-1979): recepción social y cultural

David Mota Zurdo y Sergio Cañas Díez

Contramemoria y resistencia subcultural en la exposición *Ander: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19*

José Cabrera Sánchez y Daniel Jofré Astudillo

El empoderamiento a través de la sexualización. Una perspectiva crítica

Érika Soto Moreno

Una reflexión epistemológica sobre la generalización interna de la etnografía antropológica

Óscar Adrián López Flores

Poesía de Chiloé del siglo XXI: producción editorial y escritura poética

Jannette González Pulgar y Simón Villalobos

Reseña de Levy, N. (2023). *Philosophy, Bullshit, and Peer Review*

Yerko Fernando Gómez Vargas