

# La representación audiovisual de la música punk: un estudio ideológico y contextual

*Punk musikaren ikus-entzunezko irudikapena:  
azterketa ideologiko eta testuingurua*

The audiovisual representation of punk music:  
an ideological and contextual study

Sara Rebollo-Bueno\*

Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** En la década de 1980 se originó el punk debido a un contexto social, político y económico característico, marcado por el desasosiego y la desesperanza. Esto llevó a que parte de la juventud vasca de los ochenta se reconociese con la identidad punk y todo lo que ella conllevaba como, por ejemplo, la ideología anarquista.

Este estudio se plantea si los textos audiovisuales dedicados al punk han reflejado de forma fiel lo que significó esta música a nivel político, ideológico, social y cultural. Para esto, se aplica un análisis ideológico y un análisis crítico del discurso a la primera trilogía sobre el punk de Kikol Grau.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura; Punk; Rock; Ideología; Anarquismo.

**ABSTRACT:** *Punk originated in the 1980s due to a characteristic social, political and economic context, marked by unrest and hopelessness. This led the Basque youth of the eighties to recognise themselves with the punk identity and all that it entailed, such as, for example, anarchist ideology.*

*This study asks whether audiovisual texts dedicated to punk have faithfully reflected what this music meant on a political, ideological, social and cultural level. For this purpose, an ideological analysis and a critical discourse analysis are applied to Kikol Grau's first trilogy on punk.*

**KEYWORDS:** *Culture; Punk; Rock; Ideology; Anarchism.*

\* **Correspondencia a / Corresponding author:** Sara Rebollo-Bueno. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. Av. Américo Vespucio, s/n (41092 Sevilla) – [srebollo@us.es](mailto:srebollo@us.es) – <https://orcid.org/0000-0001-8179-6562>

**Cómo citar / How to cite:** Rebollo-Bueno, Sara (2022). «La representación audiovisual de la música punk: un estudio ideológico y contextual», *Zer*, 27(52), 199-216. (<https://doi.org/10.1387/zer.23264>).

Recibido: 14 diciembre, 2021; aceptado: 21 marzo, 2022.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2022 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

## Introducción

El anarquismo es una ideología detractora del sistema imperante, pues, entre otras razones, rechaza cualquier organización jerárquica, es decir, la autoridad en cualquiera de sus formas, incluso aquellas que nazcan del sufragio universal (Bakunin, 2004; Tolstoi, 2004; Gordon, 2007; Goldman, 2008; Cappelletti, 2010; Heywood, 2017): «Toda autoridad [...] al convertirse pronto en una opresión y en una mentira, nos impondría infaliblemente [...] la esclavitud y el absurdo» (2004: 48). Ante esto, se da como respuesta una organización social basada en la cooperación y la organización entre iguales que emana de la responsabilidad individual con el grupo (Godwin, 1976; Bakunin, 2004; Giner, 2007; Gordon, 2007; Goldman, 2008; Cappelletti, 2010; Heywood, 2017; Pineda, 2017).

Asimismo, el anarquismo se caracteriza por la oposición al sistema capitalista y religioso, posicionando la autogestión como alternativa plausible. Esto conlleva abogar por la libertad económica, basada en: (1) la inexistencia de clases sociales, (2) el rechazo a la propiedad privada y (3) la administración autónoma (Bakunin, 2004; Giner, 2007; Gordon, 2007; Goldman, 2008; Cappelletti, 2010; Heywood, 2017). La conquista de esto difiere entre teóricos, pues algunos consideran que la única vía es la revolución (Bakunin, 2004, Kropotkin, 1995), mientras que otros, como Proudhon (1947; 1890), prefieren el mutualismo. Por ejemplo, Tolstoi (2004) asegura que eliminar el Estado y los gobiernos con violencia solo conlleva que estos sean sustituidos por organizaciones de igual calado.

Del mismo modo, el anarquismo considera que el ser humano es bueno por naturaleza. De ahí su tendencia a la colectividad y a la organización armoniosa, señalando a las jerarquías como corruptoras de los individuos (Bakunin, 2004, Kropotkin, 1995; Goldman, 2008). Respecto a toda esta teoría, Heywood (2017) sintetiza los principios anteriores en cuatro ideogemas o marcadores nucleares de la ideología anarquista: (1) anti-estatismo, (2) orden natural (bondad atribuida al ser humano), (3) anticlericalismo y (4) libertad económica.

Gracias a este breve recorrido por las bases del anarquismo, se vislumbra que, efectivamente, se trata de una ideología detractora del sistema, lo cual lleva a plantearse cómo los productos culturales reflejan este tipo de ideologías, las cuales encuentran su espacio dentro de la oferta cultural (Pineda, Fernández Gómez y Huici, 2018); un ejemplo de esto es la música punk.

### 1. La crisis de la década de 1980 como detonante del punk

Los orígenes del punk en distintos puntos del mundo han estado vinculados a crisis económicas, sociales, culturales y políticas. De hecho, el punk nace en

Gran Bretaña en la década de 1970 con grupos como The Sex Pistols bajo una atmósfera de desasosiego (Guerra, 2014) que llega a España. En este texto nos centramos en el País Vasco, pues la década de los ochenta del siglo pasado marcó su contexto, caracterizado por el paro juvenil, la violencia, Euskadi Ta Askatasuna (ETA), etc., lo que va a generar una toma de conciencia política y social centrada en destacar un futuro fatídico (Román Etxebarrieta 2018). El ejemplo más característico es el paro, el cual se convierte en un problema estructural que afecta a la juventud (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003). El desasosiego y la insatisfacción marcan esta década y, en especial, a los jóvenes (Román Etxebarrieta, 2018), los cuales se sienten abandonados y marginados por la sociedad, considerándolos mano de obra barata. Asimismo, la represión policial comienza a estar a la orden del día, por lo que las instituciones intentan eliminar y evitar las ideas de asociación y/o auto-organización de los jóvenes (Pascual, 2015: 50; Mota Zurdo, 2017). La organización colectiva en los ochenta era un tema troncal en el País Vasco, pues no hay que olvidar que los jóvenes del momento pertenecen a la generación *baby boom* de los sesenta, es decir, vivieron la segunda parte del franquismo y, posteriormente, la Transición, épocas marcadas tanto por el cambio, como por una política ideada y planeada desde la calle. Además, el País Vasco cuenta con un fuerte sentimiento nacionalista independentista y una gran oposición a la autoridad (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003; Pascual, 2015; Madueño Álvarez, 2021):

uno de los rasgos básicos de la juventud es el de no establecer una nítida dicotomía entre el ser y el deber ser. Y es precisamente desde aquí, desde donde la cultura juvenil comienza a disociarse de las esferas políticas de decisión, ya que estas imponen tácticas de moldeado de conducta que inducen a considerar la crisis como una posibilidad de ajuste permanentemente en una coyuntura de inseguridad económica general. (Pascual, 2015: 60)

Por todo esto y en tanto que el ocio de los jóvenes en los ochenta estaba vinculado a la política y a la música, en concreto, al rock radical vasco (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003), el punk se erige como un movimiento musical que termina por convertirse en una subcultura derivada del contexto en el que se desarrolla y, además, auspiciada por no encontrar una solución a los problemas mencionados (Greil, 2005; Guerra, 2014; Mota Zurdo, 2017; Etxebarrieta, 2018).

## 2. Anti todo: el punk rock vasco

La etiqueta de Rock Radical Vasco (RRV) comienza a ser utilizada por los medios de comunicación en 1983, englobando en ella distintos géneros y subgéneros musicales considerados *underground* y caracterizados por unas letras contestatarias y combativas que se vinculaban a la izquierda abertzale (Mota Zurdo, 2017; 2018; Del Amo Castro, 2019). Esta relación deja patente el apoyo mutuo dado entre los

grupos del RRV y algunos partidos políticos, en concreto, Herri Batasuna, pues, por un lado, el partido conseguía llegar al sector juvenil y, por otro, los grupos conseguían mayor presencia y repercusión. Este vínculo fue propiciado por puntos de coincidencia entre la carga ideológica que se identificaba en la música del RRV y las bases políticas e ideológicas del partido mencionado, si bien no todos los grupos fueron partícipes (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003; Pascual, 2015; Mota Zurdo, 2018). La mayoría de los grupos que rechazaban dicha etiqueta abogaban por movimientos antisistema: «El movimiento punk [...] nació como un ariete contra todo lo establecido» (Madueño Álvarez, 2021: 313). La juventud vasca amparada por este movimiento consigue que se cree un sentimiento de pertenencia —un «nosotros»— a través de la identificación y el reconocimiento (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003; Pascual, 2015; Mota Zurdo, 2018). De hecho, el punk ha sido clasificado como una subcultura que intenta originar una forma de expresión propia (Hebdige, 1979; Greil, 2005; Madueño Álvarez, 2021).

La primera época del punk en el País Vasco se centra en el *-anti*. Bandas como *Eskorbuto* o *Cicatriz* (Mota Zurdo, 2018) reflejan esa oposición al sistema imperante, adquiriendo las letras y las temáticas una importancia nuclear. Según Dávila Balsera y Amezaga Albizu (2003) existen cuatro grupos de temáticas dentro del punk. La primera de ellas es la frustración derivada del desasosiego de la juventud, que se hacía patente en la idea del «no futuro» (2003: 226; Madueño Álvarez, 2021: 325), idea esencial del punk: «Driven by an apocalyptic appetite for destruction and collapse, its visión was literally hope-less. Hence the vindictive glee with which Johnny Rotten promised “no future” in “God Save the Queen”» (Reynolds, 2011: 240). La segunda se centra en temas generales del RRV (críticas políticas, religiosas, etc.). La tercera se resume en el mítico «sexo, drogas y rock&roll». Por último, se identifican temas referentes a asuntos locales. Junto a las letras y temáticas contestatarias, se utilizaban elementos culturales y lingüísticos que ayudaban a su difusión entre los jóvenes, es decir, se empleaba un lenguaje coloquial y, en muchas ocasiones, considerado como vulgar. De hecho, la premisa del punk era que cualquiera podía tocarlo y cantarlo, aclarando que el objetivo no era solo musical, sino social y cultural (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003). En definitiva, se trataba de una subcultura con estilo propio: «Todo se convertía en elementos de contestación: la cresta [...] la ropa [...] y el lenguaje directo y sin tapujos combatía una sociedad dominada por los tabús» (Madueño Álvarez, 2021: 321).

Este *anti-todo* y su estética consiguieron aportar al mundo musical una fuerte representación ideológica vinculada al anarquismo (Madueño Álvarez, 2021), gracias a grupos como La Polla Records, entre otros. El mensaje político del punk es uno de los aspectos más interesantes, pues las letras tienen un contenido político muy elevado, fijando la lucha callejera, en euskera *kale borroka* (Avilés Farré, 2010), como solución y la calle como epicentro político: el punk tiene una clara «naturaleza de contracultura» (2021: 317). Como se explicó, el anarquismo aspira a la liberación

completa, tanto individual como social, el punk rock refleja ese carácter combativo. Por tanto, no es extraño que en el punk se identifiquen los marcadores ideológicos anarquistas (Fernández Gómez y Pineda, 2018).

En línea con lo expuesto, este estudio tiene como objetivo analizar si el punk llevado a otros círculos de distribución, como el cine, consigue transmitir la ideología y el contexto de este movimiento. Esto se plantea porque, teniendo el punk una ideología y una idiosincrasia tan opuesta a lo que impera en el sistema, cabe conocer si los directores de cine consiguen reflejar de forma fiel lo que este movimiento supone, pues sin esa información perdería su particularidad e interés como subcultura. Asimismo, este objetivo se traduce en dos preguntas de investigación (PI):

- PI1: ¿Los productos audiovisuales derivados del punk trasladan la ideología que caracteriza a este subgénero musical?
- PI2: ¿Los textos audiovisuales que tratan el punk reflejan la relación entre el desasosiego de los jóvenes y este estilo musical?

### 3. Metodología

Para responder al objetivo y a las preguntas de investigación se aplicó una metodología cualitativa compuesta de dos técnicas: un análisis ideológico y un análisis crítico del discurso (ACD). Ambas se aplicaron a la primera trilogía de películas documentales de Kikol Grau sobre el punk rock vasco. Grau, como director de cine, se caracteriza por tratar la historia televisiva, política y musical de España desde los ochenta hasta la actualidad. La trilogía seleccionada es una de sus obras más conocidas, compuesta por tres documentales dedicados a grupos diferentes: *Las más macabras de la vida* (Grau, 2014) sobre Eskorbuto, *Inadaptados* (Grau, 2015) sobre Cicatriz y *No somos nada* (Grau, 2016) sobre La Polla Records. Esta elección para la metodología se debió a que estos tres grupos se han convertido en hitos del punk. De hecho, La Polla Records sigue ocupando un lugar importante en el panorama musical español y latinoamericano; Eskorbuto es referente a nivel nacional e internacional del punk (Mota Zurdo, 2016) y Cicatriz creó uno de los discos de punk más importantes en España: *Inadaptados*. En definitiva, la trilogía de Kikol Grau recoge a tres de los grupos que, como expone González de Uriarte (2019), más influencia social, cultural y política tuvieron en los inicios del punk.

Por un lado, se realizó un análisis ideológico gracias a Heywood (2017), pues al recoger todos los ideogramas del anarquismo se pudo sistematizar la búsqueda, centrándose en: (1) anti-estatismo, (2) orden natural, (3) anticlericalismo y (4) libertad económica. Este método ya había sido utilizado en otras obras dedicadas a la música punk como en Fernández Gómez y Pineda (2018). Por otro lado, se aplicó el ACD a partir del enfoque de Fairclough (1992), quien pone en relación el texto

con su contexto (Schröder, 2002), así como los canales de distribución, los cuales será esenciales conocer para poder llegar al objetivo planteado. Los niveles de análisis del ACD son:

1. Texto: dedicado a cuestiones puramente estilísticas y formales, como la forma-contenido o el léxico utilizado (Fairclough, 1992; 1995). Al tratarse de textos audiovisuales y sobre contenido musical, se dividió este primer nivel en tres aspectos: (a) la imagen, (b) el texto escrito y hablado y (c) la música. La imagen fue analizada teniendo en cuenta el contenido al que hace referencia y a la estructura y orden en el que se concatenan. De ambos tipos de texto, escrito y hablado, se analizan contenido, léxico y registro (e.g. coloquial o vulgar). Por último, para la música se ha seguido el mismo tipo de análisis que para lo textual.
2. Práctica discursiva: se analizó la producción, distribución e interpretación de las piezas (Fairclough, 1993). No obstante, la interpretación del texto no fue aplicada, pues el foco del estudio se situó en todo aquello que deriva de la creación y producción de las obras (la emisión).
3. Práctica social: se utilizó para poner en relación el texto con el contexto económico, político (poder e ideología) y cultural (valores e identidad) (Fairclough, 1995: 62). Esto se consiguió analizando las referencias al contexto que aparecen en los documentales y poniéndolos en relación con la música, los títulos o los personajes que aparecen.

#### 4. Resultados

Los tres documentales de Kikol Grau presentan rasgos ideológicos y contextuales que vinculan el punk con los sucesos políticos, sociales, culturales y económicos que vivió la generación. No obstante, esto se deja patente de forma más clara en el primero y en el tercero: *Las más macabras de las vidas* (2014) y *No somos nada* (2016). En cambio, *Inadaptados* (2015) está dedicado a la trayectoria de Cicatriz, provocando que las marcas identitarias sean menos frecuentes, pues la narrativa versa sobre el grupo en sí y no tanto en su contexto. Estas dos formas narrativas se reflejan en la construcción estilística de cada uno, pues aquellos que contienen más marcas son en los que el director ha seleccionado y editado imágenes no solo de conciertos, sino también de sucesos políticos y/o sociales del momento, consiguiendo que el espectador comprenda el contexto de las letras. En el segundo documental, todas las imágenes pertenecen únicamente a conciertos y a videos grabados por los propios componentes del grupo sobre momentos concretos de su vida. Esto ha creado diferencias sustanciales entre los documentales. A continuación, se exponen los resultados de cada uno de los análisis.

#### 4.1. ANÁLISIS IDEOLÓGICO

Los tres documentales de Kikol Grau reflejan ideologemas del anarquismo. No obstante, dependiendo de las temáticas que abarcaban los grupos, Grau ha reflejado unas u otras marcas ideológicas. En *Las más macabras de las vidas* (2014) se han identificado los cuatro ideologemas, destacando el anti-estatismo. Un ejemplo de este rechazo al Estado y, en general, al sistema político se localiza entre el minuto 17:41 y el 19:45, pues se observa en pantalla un fragmento de un discurso de campaña de Felipe González en el que afirma que será momento de paz, pero, a continuación, este mismo político en el Congreso de los Diputados justifica que se viven tiempos excepcionales y, por ello, se requieren medidas extraordinarias. Una vez finalizan estas imágenes, comienza a sonar la canción de *Es un crimen* de Eskorbuto: «El partido que gobierna este país y toda su oposición parlamentaria, las patronales, los sindicatos, todos contribuyen a nuestro fracaso. Es un crimen...». De hecho, este antiestatismo lo refleja el director desde el inicio del documental con una pantalla en negro y el título: «En colaboración con el Gobierno del Asco» (Grau, 2014). En *Inadaptados* (Grau, 2015) también se vislumbra el antiestatismo, gracias a la música del propio grupo, como con *Cuidado burócratas*. Por último, *No somos nada* (Grau, 2016) es el documental en el que más se ha encontrado este ideologema: un ejemplo es la selección que realiza Grau de imágenes de Aznar y de la manifestación contra la entrada en la Guerra de Irak, mientras se escucha:

Putos políticos del mundo entero, siempre a la orden del puto dinero. No nos dejáis ninguna otra salida que hacer del miedo nuestra forma de vida. Putos imbéciles, correvediles, [...] siempre trapicheando con los votos para cagaros en nuestra miseria, viviendo alegremente de nosotros [...] siempre a nuestro servicio ¡vaya jeta!... (2016: 04:24-05:16)

Otro ejemplo es «Camuflando de democracia este fascismo porque aquí siempre mandan los mismos. Un congreso de ratones podríais formar. No representáis a nadie...» (2016: 30:25), letra que va acompañada de imágenes de políticos nacionales e internacionales. Cabe mencionar que en el caso del punk rock vasco, el antiestatismo puede darse como rechazo al Estado español, por la problemática ya mencionada, o bien como rechazo a cualquier tipo de jerarquía, los límites entre uno y otro pueden ser confusos y no fácilmente identificables (Lahusen, 1993). No obstante, entendemos que se trata de antiestatismo hacia cualquier tipo de jerarquía y representación, pues los tres grupos que aparecen en los documentales de Grau se encuentran clasificados en ese peculiar *-anti* todo ya comentado.

El tercer documental también incide en el rechazo a la monarquía, pues se observan imágenes de los antepasados de los Borbones y se escucha: «Un rey no es rey por voluntad divina, sino porque sus antepasados se lo montaron divinamente...» (2016: 28:23-28:36). Este rechazo a la monarquía también se realiza en el primer

documental, pues aparecen en pantalla imágenes del Rey Juan Carlos, así como de Franco y Hitler saludándose, todo esto mientras el espectador puede escuchar la voz en *off* del rey mencionado diciendo: «Nunca permito que hablen mal de Franco en mi presencia porque uno tiene que aceptar de donde viene y ese fue el que me puso en el trono» (Grau, 2014: 37:48-38:05).

En esta línea y siguiendo con el antiestatismo, el rechazo a las banderas se refleja en todos los documentales. En la primera pieza, el espectador puede ver las banderas española, estadounidense y francesa ardiendo, acompañado de la canción *Escupe en las banderas* de Eskorbuto (Grau, 2014: 24:53-24:51). En *Indaptados* (Grau, 2015) es el propio Natxo Etxebarrieta, líder y vocalista de Cicatriz, el que afirma en un concierto «Hay que quemar todas esas banderas. Las banderas a tomar por culo y las ideas también» (2015: 18:52-19:03). Por último, en *No somos nada* (Grau, 2016) se escucha «Odio los partidos, fuego a las banderas» (2016: 28:37-28:42). Es importante destacar que también existe un posicionamiento en contra de la ikurriña —bandera oficial del País Vasco— y, por tanto, del que sería el estado vasco. Esto se deja patente en *Las más macabras de las vidas* (2014) cuando entre el minuto 23:54 y 24:30 se escuchan cánticos en euskera sobre la lucha por la ikurriña, a continuación, coincide, de nuevo, con *Escupe en las banderas*. Otro dato relevante es que tanto en el primer documental como en el tercero el director utiliza un mismo recurso: colocar la bandera franquista en pantalla diluyéndose y dando forma a la española actual (Grau, 2014: 12:06-12:08; 2016, 29:27-29:30). Gracias a este recurso visual, el director deja patente que el poder actual es el mismo que el de la época franquista.

Dentro de esta categoría de antiestatismo se incluye el rechazo a las fuerzas de seguridad del estado, como la Policía Nacional o la Guardia Civil, el cual aparece en los tres documentales: (1) «Policía nacional, picoletos de mierda, capitanes generales. Este maldito país es una gran pocilga. Ministros, gobernadores, presidentes que tocan los cojones...» (Grau, 2014: 25:31-25:54); (2) «Tiene Vitoria mil estupas [policía de estupefacientes, aclara Grau] que contar, monos [policía nacional], picolos y secretas que nos vienen a cortar. Vienen de todos sitios y nos quieren vacilar. Y entre la estupa que viene está la municipal...» (Grau, 2015: 16:31-16:38); y (3) «Eras hombre y ahora poli. Has vendido tu dignidad, eres una pieza más, eres mi enemigo [...] vas a comer por dar hostias a la gente» (Grau, 2016: 31:32-32:16). Cuando en los documentales suenan las canciones de los grupos contra las fuerzas de seguridad del estado, Kikol Grau las acompaña con imágenes de abusos policiales. Esto sucede tanto en el primero como en el último, sin embargo, en *Inadaptados* (Grau, 2015) solo se ven imágenes de conciertos.

El segundo marcador nuclear del anarquismo es la referencia al orden natural. No obstante, cuando aparece no se refleja la apuesta por la autogestión y/o la cooperación basada en la bondad del ser humano, sino que se centra en el rechazo al orden existente, es decir, a la industrialización y su alienación. En algunas ocasio-



nes se deja patente la necesidad de una revolución para conseguir el cambio, como cuando se observa en pantalla imágenes de lucha callejera mientras suena: «Cuando el día anterior te sea exactamente igual al nuevo día. No esperes a que las cosas cambien sin ti. No cambiarán. Ven y únete al desorden...» (Grau, 2014: 44:40-44:49) o, también, en el caso de *No somos nada* (Grau, 2016) «Llegará, llegará cada burgués recibirá su broma, su broma, se vengará la humillación...» (2016: 33:58-34:01), al parar la canción se observa una guillotina cayendo.

Respecto al anticlericalismo, de nuevo, *Inadaptados* (Grau, 2015) no lo refleja, pero en *Las más macabras de las vidas* (Grau, 2014) se identifica en el 40:26 gracias a: «Tanta religión, tanto hijo bastardo. La madre que los parió. Iros a la mierda, iros a la mierda...». Por su parte, en *No somos nada* (Grau, 2016) se identifica este ideograma en varias ocasiones, pues La Polla Records lo usa como temática recurrente, como por ejemplo con «Salve» uno de sus discos más conocidos. La canción *Salve* es seleccionada por Grau para *No somos nada* y la representa con imágenes de demonios e ilustraciones de guerras cristianas en nombre de la religión (2016: 34:42-35:15). Otro ejemplo se encuentra entre los minutos 30:54 y 31:31, donde se ve a gente realizando el saludo fascista mientras suena: «Ya que sois tan religiosos. Cara al culo, ¿por qué no le dais la paliza a Dios? Cara al culo [...] La madre Teresa no nos interesa [...] las jerarquías son una porquería...».

Por último, la libertad económica se refleja en numerosas ocasiones, pero, también, por oposición, como sucedía con el segundo ideograma, es decir, las críticas a la división por clases, al capitalismo y a la distribución del dinero son frecuentes, así como las consecuencias que tienen estas para la clase obrera, pero sin aportar una idea de organización concreta: «Estamos insultando a la ley, estamos en su truco del dinero. Como perdedores, entramos en su juego...» (Grau, 2014: 12:08-12:30); «Y ahora todo el dinero está muy bien protegido, en la misma casa putas» (Grau, 2015: 10:55-10:57); y «Todos obedecemos al gran capital. Todo el dinero al gran capital. Los grandes negocios, saqueo legal [...] Búscate un trabajo, déjate explotar, muérete de rodillas por tu libertad...» (Grau, 2016: 04:04-04:09). Conociendo este posicionamiento contra el capital, no es de extrañar que las alusiones en contra de la publicidad sean numerosas. De hecho, Grau juega con esto desde el inicio del primer documental en el que, de forma irónica, utiliza logos de distintas marcas como UNICEF, Médicos Sin Fronteras y DIA, como si estuvieran financiando la pieza. En *Las más macabras de las vidas*, el director pone anuncios uno detrás de otros al ritmo de *Anuncios publicitarios* de Eskorbuto: «Anuncios publicitarios que prometen felicidad, de algún productos de moda que te hará cambiar [...] Oh, sí, sí, os engañan, os engañan así,....» (2014: 11:00-11:10). El director también utiliza el recurso visual de los anuncios en *No somos nada* (Grau, 2016) mientras suena: «Hace ya tiempo que se acabó el necio sueño de una vida feliz. Nunca tendremos un salvador que nos regale otra oportunidad. La culpable de mi ruina es la sociedad que cuando mejor estoy se acaba el material» (2016: 12:09-12:38).

En definitiva, en *Las más macabras de las vidas* (Grau, 2014) y en *No somos nada* (Grau, 2016) se identifican los cuatro ideogramas. No obstante, en *Inadaptados* (Grau, 2015) solo encontramos referencias al antiestatismo y a la libertad económica, probablemente por la diferencia de estilo que utiliza Grau. Del mismo modo, el segundo y el cuarto ideograma se presentan por oposición. Para terminar, cabe apuntar que en *No somos nada* el símbolo de la A anarquista sale en dos ocasiones (2016: 03:26 y 20:58), mostrándola al lado de personas que reflejan la estética y el estilo punk, considerándose esto una vinculación concreta entre la ideología y el punk realizada por el director.

## 4.2. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO (ACD)

*Las más macabras de las vidas* (2014) y *No somos nada* (2016), como ya se mencionó, son los documentales en los que Kikol Grau se ha encargado de ir reconstruyendo el contexto social, político y económico en el que ambos grupos se originaron y desarrollaron a través de las imágenes. Sin embargo, entre ellos también existen interesantes diferencias: por ejemplo, en el caso del primero, se realiza en orden cronológico, desde que Eskorbuto saca su primer disco hasta el último, orden que se invierte en el caso del documental sobre La Polla Records. En cambio, *Inadaptados* (2015) muestra al grupo Cicatriz como el epicentro de la historia, de modo que el contexto es algo secundario. No obstante, Kikol Grau sí intenta conectar la historia de Natxo Etxebarrieta, vocalista y líder de Cicatriz, con su contexto personal. A continuación, se recoge el análisis realizado en tres apartados: (1) texto, (2) práctica discursiva y (3) práctica social. Esta estructura ayuda a analizar los documentales en tres niveles distintos de profundidad y, así, se han obtenido resultados sobre el reflejo de la identidad y el contexto del punk en dicho material audiovisual.

### 4.2.1. Texto

El texto se ha dividido en imagen, música, texto hablado y escrito. No obstante, en general, es interesante señalar que los tres documentales guardan una misma estética decadente y desenfadada. Asimismo, en *Las más macabras de las vidas* (Grau, 2014) se incluyen fragmentos de un video que recoge una entrevista a Eskorbuto y se van intercalando con el resto de las imágenes, de hecho, en *Inadaptados* (Grau, 2015) sucede lo mismo con una entrevista radiofónica, por lo que en ambos se pueden escuchar declaraciones realizadas por los propios componentes. Esto no sucede con La Polla Records (Grau, 2016), sin embargo, en este caso el director utiliza como apoyo visual escenas de películas como *El nacimiento de una nación* (2016: 20:37-30:53) o *La Purga* (2016: 32:16-32:37), entre otras.

Asimismo, a nivel formal lo más relevante es el binomio que ofrece Grau a través de la complementariedad entre las imágenes y la música, pues, como se verá

en el apartado de práctica social, gracias a esto se va contextualizando la música de los grupos. De hecho, las imágenes ayudan al receptor a poder integrar las letras en una atmósfera política en concreto, identificando el posicionamiento del grupo. Un ejemplo es el uso de imágenes de Hitler y Franco saludándose, mostrando felicidad y, en contraste, civiles portando ataúdes mientras son agredidos por la policía; en esta escena suena la canción *Historia Triste* de Eskorbuto (Grau, 2014: 16:04-17:02).

El lenguaje utilizado por el director durante los tres documentales, entendiendo este como el texto escrito que él mismo realiza, es coloquial. De hecho, se permite licencias que se pueden considerar como «vulgares» pero que, realmente, confluyen con el utilizado en la música punk, como el letrero ya mencionado de «En colaboración con el Gobierno del Asco», con el que comienza el primer documental (2014). En los fragmentos musicales seleccionados sí se incluyen múltiples vulgarismos, como, por ejemplo, «Dios sí que escupió, cayó sobre la tierra, creando pol' tol' morro la jodida raza nueva...» (Grau, 2015: 19:24-20:32) o la inclusión de *Cara al culo* (Grau, 2016: 30:54-31:31).

#### 4.2.2. *Práctica discursiva*

Tanto la edición como la dirección y la producción son realizadas por el propio Kikol Grau con el apoyo de la productora Made in Hell, la cual está especializada en el género documental. Cabe mencionar que Grau utiliza imágenes de otros autores, haciendo una especie de *collage*. Asimismo, la distribución de los documentales se ha realizado en plataformas como Vimeo o Filmin. Clares-Gavilán y Medina-Cambrón (2018) explican que Filmin no pretende ser competencia de otras grandes plataformas como Netflix, HBO o Movistar, sino que «nació en el seno de la industria cinematográfica, teniendo como objetivo la distribución de cine independiente o de autor bajo demanda» (2018: 911). Estos mismos autores desarrollan el valor que aporta Filmin como plataforma audiovisual gracias a su catálogo centrado en cine independiente, por lo que su público objetivo es más específico. De hecho, los documentales han sido presentados a distintos festivales, como IN-EDIT Film Festival, Dock of the Bay de San Sebastián (donde *Las más macabras de las vidas* consiguió el primer premio), Festival L'Alternativa, Atlántida Mallorca Film Fest, DocsLisboa 2016 o el Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2016. No obstante, hay que puntualizar que la subcultura punk siempre ha abogado por una distribución libre de la cultura, lo cual puede vincularse con ese apropiacionismo que hace Grau para montar estos documentales.

#### 4.2.3. *Práctica social*

El montaje de Grau es esencial, pues representa visualmente las letras de los grupos, como en *No somos nada* (2016) donde según va sonando *Qué turututú* de

La Polla Records se intercalan imágenes de distintas autoridades: «Aquí el que roba más es el que se hace respetar [imagen de Henry Kissinger dándose la mano con Augusto José Ramón Pinochet]. El que más mata [Kissinger abrazando a George W. Bush] es Premio Nobel de la Paz [Barack Obama]. El buen intelectual no da la cara ni por Dios [Putin] y hay tanta libertad que no se puede respirar» (2016: 08:58-09:14). Gracias a este recurso, son distintas las marcas identitarias del punk en referencia al contexto que han sido identificadas.

En primer lugar, se aprecia la importancia que tiene el desempleo en los relatos, reflejándose de múltiples formas, una de ellas es a través de los fragmentos seleccionados de entrevistas a los grupos: «Si la gente no comprende por qué vivimos así es porque es idiota [...] Tiene un padre en el paro, una madre borracha y todo así por el estilo...» (Grau, 2014: 21:55-23:25). El paro es un problema estructural, pues está en la realidad de las familias: «el 50% de la gente que conozco está en paro» (2014: 41:16-41:28), afirma Iosu. La temática del desempleo también aparece en canciones, por ejemplo, en *No somos nada* (Grau, 2016: 25:16-35:26): «No disfrutamos en el paro, ni disfrutamos en el campo...».

En segundo lugar, otra marca identitaria que Grau representa, siguiendo las temáticas de los grupos, es la amenaza constante de una guerra nuclear. Esta aparece en múltiples canciones, sobre todo, de Eskorbuto y La Polla Records, a las cuales Grau ofrece representación visual, utilizando imágenes de destrucción de ciudades: «Hablan de desarme pero nadie se desarma [...]. El planeta es ahora un gigantesco ataúd [...] es el fin no hay solución [...] Armas y más armas, será nuestro final» (2014: 03:27-04:59). A esta escena le siguen imágenes en las que se ve a familias corriendo hacia sus refugios porque la radio afirma que Estados Unidos está bajo un ataque nuclear, mientras se escucha: «Destrucción, exterminio y muerte. No se pudo remediar [...] La gente compra armas para defenderse de gente que compra armas para defenderse». En *No somos nada* suena: «Harto de tanta lotería nuclear. Conservadores en conserva caducados...» (Grau, 2016: 07:23-08:21).

No obstante, el director no refleja solo la oposición de estos grupos a las guerras nucleares, sino a cualquier tipo de guerra, considerándolas como un lastre social derivado de cuestiones existentes entre las élites. Por ejemplo, Grau contextualiza canciones de La Polla Records con la entrada de España en la guerra de Irak y su relación con los atentados en Atocha, Madrid, del 11 de marzo de 2004 (11-M). Para esto, en *No somos nada* (Grau, 2016), utiliza un video de los atentados que transmite, a través de los gritos de una mujer, la angustia y el miedo del momento, acompañado de unos letreros:

Los atentados del 11-M 2004 cometidos en la estación de Atocha de Madrid. Muertos 193. Heridos 1858. Fueron llevados a cabo por una célula terrorista de Al Qaeda por la intervención de España en la guerra de Irak tal

como reveló la investigación policial y judicial. El Partido Popular acusó a la banda terrorista ETA. (2016: 05:16-05:56)

Tras esta explicación, Grau enlaza con un video de Ángel Acebes, ministro del interior del Partido Popular (PP), declarando ante la prensa que ETA era la culpable. Para completar esta narrativa, el director añade que, tras ser ministro, Acebes comenzó a trabajar para Iberdrola y, además, está imputado en el caso Bárcenas. Antes de esto, Grau pone imágenes de José María Aznar, tanto en solitario como en compañía de George W. Bush al ritmo de *Iros todos a la mierda* de La Polla Records.

Asimismo, en *Las más macabras de las vidas* (Grau, 2014) aparece *Antes de las guerras* de Eskorbuto y, de hecho, el director añade el videoclip completo (2014: 07:09-11:50). Esta canción expone la complejidad que supone restaurar las vidas de los ciudadanos tras una guerra: «Antes de las guerras podrían regresar, volver a sus casas, volver a empezar. Una vida nueva todo quedó atrás, ...» El videoclip muestra a un soldado que vuelve de su servicio y se encuentra a su madre ahorcada. Cabe mencionar que este videoclip contiene violencia explícita, dejando patente el desasosiego y la desesperanza, no solo por la escena de la madre del soldado sino también porque termina con uno de los componentes del grupo tocando en la calle mientras otros le escupen y, finalmente, un francotirador le dispara en la cabeza. Estas características reflejan la estética punk decadente por el estilo utilizado en el videoclip. Asimismo, el director se encarga de que quede reflejado el rechazo a ETA y el Grupo Antiterrorista de Liberación (GAL), considerados como herramientas contra la población. En el primer documental se ve el símbolo de ETA e imágenes de atentados terroristas mientras se escucha a Eskorbuto cantando: «Vivir con miedo eso es torbar [...] yo no aguanto la paz de los cobardes» (2014: 28:27-29:38). Cicatriz tiene una relación estrecha con ETA, pues, como explica el propio Natxo Etxebarrieta en una entrevista, él tenía aspiración a ser parte de la banda: «siempre a la ikurriña. Etxebarrieta, el primer muerto de ETA era tío mío [...] Yo pensaba morir por ETA ¡Vamos! Mi máxima ilusión era ser etarra y cargarme algún picoletto, pero vamos ¡cómo fuera!» (Grau, 2015: 06:47-07:41). Durante esta entrevista, el director añade con títulos que Etxebarrieta, el tío de Natxo era dirigente de ETA y fue autor material del primer asesinato de la banda, muriendo en un enfrentamiento con la guardia civil. Sin embargo, Natxo Etxebarrieta explica cómo todo eso se acabó gracias a la música y se desvinculó de cualquier bandera y cualquier estatismo.

Kikol Grau muestra en varias ocasiones la estética de la juventud vasca que se sentía identificada con este subgénero musical a través de dos recursos. Por un lado, gracias a las imágenes de conciertos y de los propios componentes del grupo. Por otro lado, la música es esencial, pues el contexto provocó que los jóvenes se sintieran marginados, fuera de los límites considerados como buenos por la sociedad: «Buscas comida en el hogar, tu viejo de mala hostia, tienes que currar. Hace un día chungo, ¡vaya mierda! Tomamos cerveza con unos colegas, somos zombies mutan-

tes inadaptados, automarginados [...] seres en un mundo de retrasados... ¡Viva el punk!» (Grau, 2015: 05:28-06:44).

Los documentales reflejan la problemática política y social existente con el independentismo vasco y, en concreto, la relación entre Herri Batasuna y el Rock Radical Vasco (RRV). Estos grupos se posicionaban en contra de la etiqueta RRV, precisamente, por su vinculación política. Natxo Etxebarrieta afirma:

El rock radical vasco es una mentira [...] las letras pueden ser más que de un sevillano que de uno de Barcelona que de uno de Holanda que uno de cualquier sitio, ¡vamos! Mis letras son de la calle no son políticas. (Grau, 2015: 13:48-14:10)

En *Las más macabras de la vida* (Grau, 2014) suena la canción *Haciendo bobadas* de Eskorbuto mientras se ve en pantalla un cartel propagandístico de Herri Batasuna (2014: 19:53-20:24). De esta forma, Grau deja claro el posicionamiento de los grupos respecto a la apropiación que hizo el partido.

Por último, aunque en relación con todo lo visto hasta ahora, la idea generacional del «no-futuro» está muy presente. En *Las más macabras de las vidas* (2014) se hace llegar esta marca identitaria gracias a la selección de canciones, como «Pérdida de esperanza, pérdida de ilusión, los problemas continúan sin hallarse solución. Nuestras vidas se consumen, nuestros cuerpos caen rendidos como una maldición [...] El presente es un fracaso y el futuro no se ve...» (2014: 20:31-21:50). En *Inadaptados* (Grau, 2015): «Esperando que crezcamos para hablarnos del futuro, yo no creo en el futuro. ¡Vete a tomar por culo!» (2015: 08:22-08:54). Lo mismo sucede en *No somos nada* (Grau, 2016) con La Polla Records, esta vez con imágenes de actos delictivos, como robos, acompañando la canción: «¡Viva la mala hostia de mi generación! Fuimos como cohetes y más de uno se estrelló. Aunque no había futuro y aquello se acabó. Y Dios siguió en el cielo y yo me cago en Dios...» (2016: 09:14-09:33). Más adelante, y relacionando este «no-futuro» con las circunstancias que se estaban viviendo a nivel político, social y económico, se escucha: «Triste futuro, triste lugar. Testigo mudo de una guerra sin final. Tras la crisis industrial tienes que sobrevivir...» (2016: 20:08-20:19). Justo al finalizar este fragmento, vuelve a aparecer el símbolo de una bandera anarquista en pantalla, pues esta es la forma que tiene el director de hacer que el espectador relacione la idea de desesperanza con todas las circunstancias por las que está pasando la generación, aportando la considerada como solución: el anarquismo.

## 5. Discusión y conclusiones

Según Pineda, Fernández Gómez y Huici (2018) los productos culturales reflejan distintas ideologías, incluso, las que son consideradas como disidentes del sistema.

Tras el análisis ideológico realizado se afirma que los documentales de Kikol Grau entran dentro de este grupo de textos culturales, pues la ideología anarquista es considerada como detractora del sistema (Giner, 2007). Esto se ha obtenido gracias a la identificación de los cuatro ideogramas en el audiovisual: (1) anti-estatismo, (2) orden natural, (3) libertad económica y (4) anticlericalismo (Heywood, 2017). En los resultados, se ha podido observar el desarrollo de estos ideogramas en los documentales, pues dejan patente el rechazo a cualquier forma de jerarquía (Godwin, 1976; Bakunin, 2004; Tolstoi, 2004; Gordon, 2007; Goldman, 2008; Cappelletti, 2010). Sin embargo, son el primer y el cuarto ideograma los más identificados, como sucede en *No somos nada*. De esta forma, la primera pregunta de investigación —¿Los productos culturales audiovisuales derivados del punk trasladan la ideología que caracteriza a este subgénero musical?— es respondida de forma afirmativa. De hecho, se incide en la idea de revolución como forma de conseguir el cambio de sistema (Bakunin, 2004, Kropotkin, 1995): «Cuando el día anterior te sea exactamente igual al nuevo día. No esperes a que las cosas cambien sin ti. No cambiarán. Ven y únete al desorden...» (Grau, 2014: 44:40-44:49).

Respecto al reflejo del contexto político, social y cultural, el cual es un factor esencial para comprender la identidad derivada del punk, los documentales de Grau consiguen exponer fielmente las distintas características y peculiaridades. El director consigue mostrar al espectador los sentimientos de desasosiego y desesperanza que marcan la generación, gracias a exponer distintas temáticas, como la lucha contra las guerras a través de las letras de las canciones de los grupos y, en concreto, la guerra nuclear, o el desempleo como problema estructural que atañe a los jóvenes, el cual se vislumbra tanto por las letras como por los fragmentos de entrevistas que Grau recoge. No obstante, todas las temáticas reflejadas llevan a esa idea del no-futuro, la cual también se erige como marca identitaria del punk (Dávila Balsera y Amezága Albizu, 2003; Reynolds, 2011; Román Etxebarrieta, 2018; Madueño Álvarez, 2021): «Esperando que crezcamos para hablarnos del futuro, yo no creo en el futuro. ¡Vete a tomar por culo!» (Grau, 2015: 08:22-08:54). Esta idea de desesperanza respecto al futuro, junto a la consideración por parte de toda la generación de que son personas marginadas por la sociedad, lleva al reconocimiento mutuo como grupo, el «nosotros» (Dávila Balsera y Amezága Albizu, 2003; Pascual, 2015: 50; Mota Zurdo, 2017 y 2018): «somos zombies mutantes inadaptados, automarginados [...] seres en un mundo de retrasados... ¡Viva el punk!» (Grau, 2015: 05:28-06:44). Grau muestra en el audiovisual la subcultura que supuso, la cual nace del movimiento punk y se erige como contracultural (Madueño Álvarez, 2021).

En el ámbito político se vislumbra la violencia y el rechazo de estos grupos a organizaciones como ETA o GAL o a las fuerzas de seguridad (Román Etxebarrieta, 2018). Esto lleva a que Kikol Grau no se deje atrás la importancia del conflicto político con respecto al fuerte sentimiento independentista existente en el territorio vasco, el cual conduce a que Herri Batasuna se aproveche del punk bajo la etiqueta

de rock radical vasco, trayendo consigo la oposición de muchos grupos, entre ellos los propios Eskorbuto, Cicatriz y La Polla Records (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2003; Pascual, 2015; Mota Zurdo, 2018). Gracias al director queda patente el rechazo a esta etiqueta y al uso partidista del punk que realizaba este partido político, desvinculándose así de cualquier atisbo de afiliación política de los mismos.

Asimismo, Grau respeta la estética, el estilo y la identidad del punk, llevándola, no solo al léxico o el contenido, sino también a las plataformas de difusión y distribución que se han utilizado para estos documentales, como Filmin, que cuenta en su catálogo con títulos próximos al cine independiente y de autor y que se aleja de los estándares más comerciales de otras plataformas de video bajo demanda (Clares-Gavilán y Medina-Cambrón, 2018). No obstante, y como se comentó anteriormente, la subcultura punk aboga por la libre distribución de los textos culturales, por lo que Filmin podría resultar ser la opción más cercana, pero no la más correcta en línea con los valores ideológicos e identitarios del punk. De hecho, el estilo del director, Grau, sí podría estar más cercano a la idiosincrasia del punk, pues hace uso de material de otros autores.

En resumen, los tres documentales dejan ver tanto el contexto en el que se desarrolla el punk *-anti* y muestran de forma fiel la identidad del movimiento y la subcultura. Sin embargo, es en el primero y en el tercero en los que más puede verse dicha identificación, lo cual se debe al estilo diferente que utiliza el director. Por tanto, la respuesta a la segunda pregunta de investigación —¿Los textos audiovisuales que tratan el punk reflejan la relación entre el desasosiego de los jóvenes y este estilo musical?— también es afirmativa, pues Grau consigue reflejar todo lo que la generación vivió y a cuyos problemas reaccionó dando origen a todo un movimiento.

En definitiva, y a modo de conclusión, los documentales de la trilogía del punk de Kikol Grau reflejan tanto la ideología anarquista como el contexto en el que nace el punk en el País Vasco, el cual marca las letras, la estética y la conciencia del «nosotros» de una generación. De hecho, en el caso de las películas de Grau, el cambio de círculo de distribución dado en el punk ha conseguido mantener la idiosincrasia del subgénero, construyendo un reflejo no solo musical sino, también, político y social. Como futuras líneas de investigación destaca el análisis de otros textos audiovisuales que hayan sido realizados en plataformas o por directores/productores considerados como *mainstream*. Todo esto con el objetivo de conocer si la identidad del punk sigue reflejándose de forma fiel, tal y como sucede en los documentales aquí estudiados o, por el contrario, tiene una representación más sesgada y acorde con el sistema imperante, absorbiendo y haciendo suyo, precisamente, aquello que se le posiciona en contra. En otras palabras, conocer si el sistema ha conseguido desposeer al punk de su verdadera peculiaridad.



## Agradecimientos

Agradecimientos especiales a Jesús Rebollo Gil por enseñarme todo lo que sé de punk y transmitirme su pasión por la música.

## Referencias

- Avilés Farré, J. (2010). Política antiterrorista y debate público, 1996-2009. Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, (9), 149-174.
- Bakunin, M. (2004). *Dios y Estado*. Santa Fe: El Cid Editor.
- Cappelletti, Á. J. (2010). *La ideología anarquista*. Barcelona: El grillo Libertario.
- Clares-Gavilán, J. y Medina-Cambrón, A. (2018). Desarrollo del video bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin. *El profesional de la información*, 27(4), 909-920.
- Dávila Balsera, P y Amezaga Albizu, j. (2003). Juventud, identidad y cultura. *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, (22-23), 213-231.
- Del Amo Castro, I. A. (2019). Lo que suena en Gaztea Irratia. Origen, evolución e influencia social de la emisora musical pública vasca. *Zer*, 25(47), 13-32. <https://doi.org/10.1387/zer.20619>.
- Román Etxebarrieta, G. (2018). El rock radical vasco, la constitución de los sujetos políticos a través de la música. *Inguruak*, 64, (1996).
- Fairclough, N. (1993). Critical discourse analysis and the marketization of public. *Discourse the Universities. Discourse & Society*, 4(2), 133-168.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. Londres: Redwood Books.
- Fernández Gómez, J., y Pineda, A. (2018). Discurso anarquista y música pop española: Los casos de aviador Dro y Eskorbuto. En A. Pineda, J. Fernández Gómez y A. Huici (coords.), *Ideologías políticas en la cultura de masas* (pp. 201-227). Madrid: Editorial Tecnos.
- Giner, S. (2007). *Historia del pensamiento social*. Barcelona: Ariel.
- Godwin, W. (1976). *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Modern Morals and Happiness*. Londres: impreso por G.G y J. Robinson.
- Goldman, E. (2008). *La palabra como arma*. Islas Canarias: Tierra de Fuego.
- González de Uriarte, N. (2019). El punk rock vasco, un legado musical de nota. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/norte/euskadi/punk-rock-vasco-legado-nota\\_0\\_497650385.html](https://www.eldiario.es/norte/euskadi/punk-rock-vasco-legado-nota_0_497650385.html).
- Gordon, U. (2007). Anarchism reloaded. *Journal of Political Ideologies*, 12(1), 29-48. DOI: 10.1080/13569310601095598.
- Grau, K. (Director). (2014). *Las más macabras de las vidas* [Película]. Made in Hell.

- Grau, K. (Director). (2015). *Inadaptados* [Película]. Made in Hell.
- Grau, K. (Director). (2016). *No somos nada* [Película]. Made in Hell.
- Greil, M. (2005). *Rastros de carnín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977-2012. *Critical Arts*, 28(1), 111-122.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of Style*. Londres: Routledge.
- Heywood, A. (2017). *Political ideologies*. Londres: Palgrave.
- Kropotkin, P. (1995). *The Conquest of Bread and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lahusen, C. (1993). The Aesthetic of Radicalism: The relationship between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country. *Popular Music*, 12(3), 263-280.
- Madueño Álvarez, M. (2021). El movimiento punk: de contracultural a amenaza menor. En José Manuel Azcona, Majlinda Abdiu y Manuel Burón, *De la beat generation al movimiento punk. Vástagos culturales de la Sociedad de la abundancia*. Madrid: Silex.
- Mota Zurdo, D. (2016). ¿Fuimos ratas en Bizkaia?: Las letras de Eskorbuto y su crítica socio-política (1983-1988). En C. Collado, *Himnos y canciones: imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (pp. 313-330). Granada: Comares.
- Mota Zurdo, D. (2017). La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales. *Vegueta*, 17, 515-543.
- Mota Zurdo, D. (2018). He visto las calles ardiendo otra vez. La estabilización de la escena músico-política en el País Vasco durante la década de 1990. Del caso de Eskorbuto al de Negu Gorriak. *Historia Contemporánea*, 58, 413-451.
- Pineda, A. (2017). Hijos de la... ¿anarquía? *Sons of Anarchy* y la representación del anarquismo en la cultura de masas. En V. Hernández-Santaolalla y S. Cobo Durán (coords.), *Sons of anarchy. Estudio ideológico, narrativo y mitológico de la serie de televisión* (pp. 77-92). Barcelona: Laertes.
- Proudhon, P. J. (1847). *System of Economic Contradictions: Or, the Philosophy of Poverty*. Manchester: Readers Against DRM.
- Proudhon, P. J. (1890). *What Is Property? An Inquiry Into The Principle of Right and of Government*. Virginia: Readers Against DRM.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber&Faber.
- Schröder, K. C. (2002). Discourses of fact. En K. B. Jenson (editor), *A Handbook of Media and Communication Research. Qualitative and quantitative methodologies* (pp. 98-116). Londres: Routledge.
- Tolstoi, L. (2004). *The slavery of our times*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.