



**la independencia imaginada
Una sociología del indie en España**

TESIS DOCTORAL

ESTER HERNÁNDEZ BEJARANO

DIRECCIÓN

DR. KERMAN CALVO BOROBIA

**Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología y Comunicación**



**VNIVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

*Tú, que has hecho tanto por la independencia
y hablas un idioma casi extinguido
que parece aturdido
cuando estás con mucha gente
Ánimo, valiente*

León Benavente
“Ánimo, valiente”
(Marxophone, 2013)

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN	10
CAPITULO 1. EL INTERÉS SOCIOLOGICO POR EL <i>INDIE</i>	13
1.1. LA MUSICA DE LA POSMODERNIDAD	14
1.2. HABLAR DE <i>INDIE</i> : LA ETERNA DISCUSIÓN	19
1.3. EL <i>INDIE</i> . ¿GÉNERO, ESCENA, SUBCULTURA?... CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	25
1.3.1. EL <i>INDIE</i> COMO SUBCULTURA O CONTRACULTURA. HEGEMONÍA E IDEOLOGÍA	26
1.3.2. EL <i>INDIE</i> : MUCHO MÁS ALLÁ DEL SONIDO	30
1.3.3. LA ESCENA Y LA TRIBU <i>INDIE</i>	34
1.3.4. CULTURAS ESTÉTICAS	36
1.3.5. RESUMIENDO: EL <i>INDIE</i> COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	37
1.4. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y ESTRUCTURA	40
1.5. METODOLOGÍA	44
1.5.1. LA TEORIA FUNDAMENTADA	44
1.5.2. LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD	52
1.5.3. MUESTREO. SELECCIÓN DE LOS ENTREVISTADOS	58
CAPÍTULO 2. LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL Y LA MÚSICA	66
2.1. PIERRE BOURDIEU Y LA TEORIA GENERAL DE LOS CAMPOS	68
2.1.1. ESPACIO SOCIAL ESTRUCTURADO	69
2.1.2. SISTEMA DE RELACIONES DE FUERZA	71
2.1.3. LA AUTONOMÍA DEL CAMPO	72
2.1.4. LOS CAPITALES Y EL CAMPO	74
2.1.5. EL HABITUS	77
2.2. BOURDIEU Y EL ARTE. CONCEPTO DE CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	80
2.2.1. CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL (CPC)	80
2.2.2. EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL CAMPO DEL PODER	82
2.2.3. SUBCAMPO DE LA GRAN PRODUCCIÓN VS. SUBCAMPO DE LA PRODUCCIÓN RESTRINGIDA	83
2.2.4. CONSTITUCIÓN Y AUTONOMÍA DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	88
2.2.5. COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE	91

CAPÍTULO 3. APLICACIONES DE LA TEORIA DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA MÚSICA POPULAR: EL ROCK Y EL <i>INDIE</i>	95
3.1. LA TEORIA DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL APLICADA AL POP ROCK	97
3.1.1. ESTRUCTURA DEL CAMPO	98
3.1.2. IDEOLOGÍA DEL ARTE	101
3.1.3. EL ROCK Y SU PROPIA IDEOLOGÍA DEL ARTE AUTÓNOMO	102
3.2. ELEMENTOS BOURDIANOS EN EL ANALISIS DEL ROCK	105
3.2.1. “INSTITUCIONALIZACIÓN” DE LA JUVENTUD	106
3.2.2. AVANCES TECNOLÓGICOS: CAMBIOS EN LA PRODUCCIÓN Y GRABACIÓN MUSICAL Y NUEVOS FORMATOS DE LOS DISCOS	108
3.2.3. ESCUELAS DE ARTE Y LA CREACIÓN DE LA BOHEMIA DEL ROCK	111
3.2.4. EL ROCK Y LA PRENSA MUSICAL	112
3.3. EL <i>INDIE</i> Y LA CURIOSIDAD SOCIOLOGICA	115
ELEMENTO 1: LA AUTONOMÍA	115
ELEMENTO 2. EL ELITISMO	118
ELEMENTO 3. LA ESTÉTICA	127
CAPÍTULO 4. ARQUEOLOGÍA DEL <i>INDIE</i>	134
4.1. CRONOLOGÍA <i>INDIE</i>	136
4.1.1. GÉNESIS Y AUTONOMÍA DEL <i>INDIE</i> EN ESPAÑA.	138
▪ ALGO SE MUEVE... COMIENZOS DEL <i>INDIE</i> EN ESPAÑA	138
▪ LEGITIMACIÓN DE LO ALTERNATIVO	140
• LA CRÍTICA MUSICAL EN LA CONSOLIDACIÓN DEL <i>INDIE</i> COMO CAMPO ARTÍSTICO	142
• CONCURSOS DE MAQUETAS Y FANZINES	146
• INDUSTRIA INDEPENDIENTE EN ESPAÑA	149
• FESTIVALES Y SALAS DE CONCIERTOS	154
4.1.2. EL FIN DE UNA ÉPOCA	156
4.2. EL ESPÍRITU DEL <i>INDIE</i> ORIGINAL. CARACTERÍSTICAS	160

4.2.1. LA “BOHEMIA” <i>INDIE</i>	160
4.2.2 EL RUIDO. MELODÍAS ENTRE LA HERRUMBRE.	163
4.2.3 EL INGLÉS, EL GUACHIGUÁ Y LAS LENGUAS INVENTADAS	165
4.2.4 “YO Y MIS CIRCUNSTANCIAS”, O LOS PASEOS SIDERALES. EL INTIMISMO Y LA EVASIÓN EN EL <i>INDIE</i> :	168
4.2.5 AQUÍ, “NO SE PUEDE” (NO SE PODÍA):	172
4.2.6 AMATEURISMO Y SENCILLEZ. PINTA DE <i>INDIE</i> .	177
4.3. EL <i>INDIE</i> Y LA MOVIDA	180
CAPÍTULO 5. EL CAMPO DEL <i>INDIE</i>	189
5.1. LA INDEPENDENCIA COMO UNA “CRIATURA” CONTRACULTURAL	190
5.1.1. LA INDEPENDENCIA TRADICIONAL: LA DE LOS GRANDES SELLOS.	192
▪ LA CONTRACULTURA. (LOS 60). INDEPENDENCIA ROMÁNTICA. MITOLOGIZACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES	193
▪ PUNK Y POST-PUNK. (AÑOS 70-MEDIADOS DE LOS 80). INDEPENDENCIA MILITANTE. LA NUEVA GENERACIÓN DE SELLOS ACTIVISTAS Y POLÍTICOS.	194
▪ EL <i>INDIE</i> . (MEDIADOS DE LOS AÑOS 80 Y 90). EL DECLIVE DE LA INDEPENDENCIA INSTITUCIONAL	199
5.1.2. LA (IN)DEPENDENCIA CONTEMPORÁNEA: EL OPTIMISMO DIGITAL. LA WEB Y LAS MARCAS.	202
5.2. LA INDUSTRIA DEL <i>INDIE</i> . EL QUEHACER ALTERNATIVO.	208
5.2.1. COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES: ESPECIALIZADAS, AMIGAS Y SIN RESTRICCIONES	209
5.2.2. Y ¿QUÉ PASA CON LAS MAJORS?	219
5.2.3. EL DO IT YOURSELF <i>INDIE</i> : CIRCUNSTANCIAL, RESTRICTIVO Y PEDAGÓGICO	222
LA INDEPENDENCIA EN EL DISCURSO <i>INDIE</i> : EL CONTROL SOBRE EL PROCESO CREATIVO	224
5.3. EL CAPITAL <i>INDIE</i> : EL VALOR DE LA AUTENTICIDAD	238
5.3.1. AUTENTICIDAD <i>INDIE</i>	241

5.3.2 LA CONSTRUCCION DE LA AUTENTICIDAD <i>INDIE</i> : EL CAPITAL <i>INDIE</i>	244
▪ EL QUE INVESTIGA, GANA...	248
▪ EL CANON <i>INDIE</i> : TÚ SÍ, TÚ NO...	258
▪ “VAMOS AL FESTIVAL”: ESPACIOS <i>INDIES</i> DE SIGNIFICACIÓN	270
• DE LA MUSICA COMO OBJETO A LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA	273
• EL PODER DE CONVOCATORIA DE LO <i>INDIE</i>	278
CAPÍTULO 6. ETNOGRAFÍAS <i>INDIE</i>	293
6.1. ¿QUIÉNES SON? POSICIONES DE PARTIDA DE LOS MÚSICOS <i>INDIE</i>	296
6.1.1. RADIOGRAFÍA <i>INDIE</i> : ¿Y TÚ, DE QUIÉN ERES?	296
6.1.2. EL ENTORNO CULTURAL <i>INDIE</i>	306
CAPITAL MUSICAL	307
• “LO MUSICAL”: CAPITAL MUSICAL INCORPORADO	308
• VINILOS, GUITARRAS Y TECLADOS: CAPITAL MUSICAL OBJETIVADO	314
• EL <i>INDIE</i> AUTODIDACTA: CAPITAL MUSICAL INSTITUCIONALIZADO	316
6.1.3. LOS MÚSICOS TOMAN LA PALABRA	323
6.2. TOMAS DE POSICIÓN EN EL CAMPO: LAS CANCIONES <i>INDIE</i> Y EL COMPROMISO ALTERNATIVO	326
¿DE UN <i>INDIE</i> INDOLENTE A UN <i>INDIE</i> MILITANTE?	329
LAS LETRAS <i>INDIE</i>	331
PAPEL TRANSFORMADOR DE LA MUSICA	335
LA POLÍTICA, PARA LOS POLÍTICOS	339
POLÍTICA “DE MIMOS O ENTRE ALGODONES”	342
CONCLUSIONES	352
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	361

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis me ha costado cinco años de trabajo, acompañados de mucha música y de un grupo de gente a la que le debo, al menos, una línea aquí. A mi núcleo duro: a los que de alguna manera y de formas diferentes me habéis apoyado y hecho llegar a este momento, preguntando por la tesis, pero sin preguntar, aguantándome y queriéndome. Sunny, Chema, Chuchi, Ani, Felipe, Fran, Javi, Víctor, Maribel, Penadés, David. Gracias, por estar. A Pablo, porque estuvo. A mi director de tesis, Kerman Calvo, que le incluyo en el apartado de amigos, casi familia, porque sin su aliento, su apoyo y, sobre todo, su paciencia, hoy no estaría aquí. Ha sido un director magnífico, dejando que tomara mis propias decisiones, que me arriesgara en los caminos elegidos, teniendo siempre la palabra adecuada para que mi estado de ánimo nunca decayera. Sin ti, jamás lo hubiera hecho. K, no tengo palabras para expresar toda la ayuda que me has proporcionado, con tanto cariño y con tantas risas, porque esta tesis también nos las ha regalado. Siempre podremos contar que nuestra amistad sobrevivió a, quizás, el periodo más crítico para cualquier investigador (y a un confinamiento, en el que Chema y tú me recogisteis en medio del apocalipsis, gracias amigos). A mi familia, a mis padres, Mariví y Gregorio, en especial, no hay manera de explicar todo lo que me han apoyado, de todas las maneras posibles sin ningún tipo de reproche ni condición. También a mis hermanos y a Afri, que siempre han estado ahí y sé del orgullo por estas páginas. Y esa, es, en verdad, la gran satisfacción de todo esto. Sin vosotros, sí que no hubiera sido posible.

Al Departamento de Sociología y Comunicación de la USAL, porque en este mundo, a veces muy duro, me siento especialmente querida y arropada por todos mis compañeros. No han faltado las palabras de ánimo, ni la ayuda desinteresada. Gracias, de corazón. Especialmente a dos directores del Departamento. A Jesús Rivera, por animarme a iniciar este trabajo y por esas conversaciones sobre música que nos acompañan permanentemente y a Mili Riesco, por su cariño y su apoyo para que esta tesis haya llegado a su fin. Un especial reconocimiento a Carlos TMori, profesor de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, que me abrió redes en la escena *indie* para contactar con músicos de más difícil acceso por su trayectoria y recorrido. Al sello Subterfuge por ayudarme en la interacción con algunos artistas y, especialmente, al músico Joaquín Pascual (Surfin Bichos, Mercromina), que ejerció de nexo fundamental para la relación con otros componentes de la escena. Fue

mi particular músico cero en el proceso “bola de nieve” que ha formado parte del muestreo de esta tesis.

Y a dos personas que hoy no están y que allá donde se encuentren las imagino sonriendo en este momento, mi abuela Martina, la mujer mas buena del mundo, y mi amigo y compañero Salva Santiuste, que estará orgulloísimo de mí. Y a los músicos, los entrevistados aquí, por cederme su tiempo y su saber, y, en general, a todos los que se dedican a este arte, a los que admiro. Amo la música, me acompaña siempre, me reconcilia con el mundo. No sabría vivir sin ella. Porque esto, en el fondo, es el humilde homenaje que le rindo a esta gran compañera de vida.

Canciones para terminar una tesis¹:

<https://open.spotify.com/playlist/43yFrlSntsChWnc6KATzdO?si=T9pHMmADTSuBkE0Fh98qxQ>

¹ Esta lista de Spotify es una selección de canciones que me ha acompañado durante el transcurso de esta tesis.

*Estas últimas palabras han sido escritas en mayo de 2020, en pleno confinamiento a causa del COVID-19. El mundo de la música tal y como lo conocemos hasta ahora dará un vuelco enorme, se abre un periodo de crisis encabezado por el desplazamiento de la música en directo, factor clave y de desarrollo de la industria musical contemporánea y el futuro para los artistas se presenta sombrío. Será interesante ver cómo se reconfigura la cultura a partir de ahora. Si las artes han sido la tabla de salvación de muchos durante este periodo, cabe esperar y desear un futuro en el que se cuide a los creadores. Gracias por hacernos la vida más fácil durante este tiempo. Larga vida a la música y a los músicos.

Salamanca, 10 de mayo de 2020

INTRODUCCIÓN

Esta tesis aúna dos de los ejes que vertebran mi vida. Por un lado, mi faceta formativa y laboral, soy socióloga y ejerzo como tal en las aulas de la Universidad y, por otro, la música, mi gran afición, la que completa una gran parte de mi cotidianeidad. Yo soy de esas personas a las que un antiguo anuncio de la cadena de radio “Los 40 Principales” (1997) impactaba cuando una voz en off sentenciaba: “Sería terrible vivir sin música”, mientras sonaba de fondo el Wonderwall de Oasis². Porque la música, ya sabemos, es más que sonido; conforma identidades, nos sitúa en el tiempo y en el espacio, expresa valores e ideología. En definitiva, “acompaña” el devenir de la sociedad, nos explica (y, en muchas ocasiones, nos canta) quiénes somos, a qué aspiramos y qué queremos.

Ante la disyuntiva de escoger un tema a investigar, decidí vincular estos dos ejes para mí vitales: el análisis social y la música. Y ¿qué música? No tuve que pensarlo mucho, podría parecer que elegí la que me gusta, mi banda sonora, la que me enganchó hace años escuchando a La Buena Vida. Evidente, quería acercarme a una escena conocida, navegar por terreno “amigo”, pero no por simple capricho, ya que esa música que yo considero “mía” está en continua discusión. El *indie* es una escena controvertida que se ha convertido en “un gran cajón de sastre” (Ziriza, 2017: 11), modificando su esencia con el paso del tiempo y transformando su código de valores. El *indie* actual es sumamente difícil de definir por la conjunción de músicos, estilos y relaciones con la industria, está segregado en su interior y es permanentemente cuestionado, como constatan las reacciones al libro “*Indies, hípsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*”, una crítica a la escena realizada por el periodista Víctor Lenore que la denomina: “la banda sonora de la clase dominante” (2014: 28). El planteamiento de esta obra y las airadas reacciones a la misma en una y otra dirección

² *Wonderwall* es una canción de la banda inglesa Oasis incluida en su segundo álbum “(What's the Story) Morning Glory?”. Fue compuesta por Noel Gallagher y grabada en 1995.

*Because maybe you're gonna be
The one who saves me.
And after all
You're my wonderwall...*

acabaron por disipar mis dudas y me situaron el *indie* como un objeto de estudio sobre el que profundizar. Se colocó a la escena en el centro de la polémica, un escenario aseptado por valores en confrontación: ideológicos, económicos y sociales que trascendía las meras cuestiones estéticas para convertirse en objeto pertinente para el análisis sociológico. Y más cuando las críticas y debates suscitados se han extendido por las redes y en la prensa, siendo básicamente aproximaciones de tipo divulgativo, con escaso reflejo en el ámbito académico. De esta manera, la escena que escucho, a la que sigo en conciertos y festivales, se convertía en un objetivo válido y más que adecuado de investigación.

El *indie*, un género musical, una escena creativa, pero también un espacio industrial y productivo (Hesmondhalgh y Meier, 2015), se establece en nuestro país en los años 90 y como señala Nando Cruz: “admitiendo las discrepancias con respecto a su mutación ética (más que estética), el *indie* es también el género que mejor se ha aclimatado al paso del tiempo” (Cruz, 2015: 14). Está constituido por músicos que comparten rasgos estilísticos característicos, en muchos casos una biografía común (y, por lo tanto, una misma posición en la estructura social), y definen su relación con el entorno, con la independencia como valor referencial. Independencia marcada por un carácter flexible e inconcreto, acorde con las circunstancias sociales, económicas y culturales propias de la posmodernidad (Klein et al., 2017).

Por lo tanto, a través de esta investigación he tratado de acercar dos ámbitos que han vivido distanciados demasiado tiempo (Hormigos, 2008). Para la sociología, el estudio de la música ha sido menos común que otras esferas del arte debido a su carácter intangible e incorpóreo, lo que ha propiciado su “mistificación” y distanciamiento del análisis social, planteando importantes retos para esquemas que prefieren lo sólido y material (Noya et al., 2014). Esta vinculación con lo emocional ha generado fronteras que esta tesis trata de salvar a través de una aproximación empírica a un ámbito más proclive a la teoría que a la investigación. Y, adicionalmente, en la práctica sociológica reciente ha habido una supremacía de los acercamientos más centrados en el consumo cultural, mientras que el análisis de la creación “está en pañales”, aunque en la actualidad, se empieza a desarrollar de manera creciente (Noya et al, 2014: 545). Esta ausencia de interpretaciones sobre la creación cultural hace que “siga siendo un misterio” (Noya et al, 2010: 14). Completar ese vacío se plantea como tarea de esta investigación: poner el foco en la música, con una fuerte base empírica y centrada en la producción, tratando de enriquecer el análisis sociológico de lo sonoro a partir del estudio de los músicos del *indie* en España y su acción creativa.

En definitiva, analizo la configuración de valores sociales relevantes, desde una posición crítica y empíricamente rica dando voz a los propios creadores (Noya, 2017; Noya et al., 2014; Prior, 2011). Su estudio nos permite ir más allá del análisis de unos músicos en concreto para vislumbrar las posibles transformaciones en el sistema de valores de la sociedad en la que vivimos. ¿Qué ocurre con la rebeldía que encarnan (o deberían encarnar) estos creadores?, y la autonomía, la independencia y la creatividad, ¿qué sentido tienen?, ¿se han convertido en meras etiquetas o se han resignificado al albor de los tiempos?, ¿es el *indie* la música prototipo de una posmodernidad regida por el relativismo, el individualismo y la tibieza e inconcreción de conceptos antes fijos y delimitados? Trataré de escarbar en cómo construyen su identidad y cómo asumen y viven todos estos valores que, en principio, les caracterizan. Hacerlo, nos va a permitir conocer el mundo que nos rodea, la capacidad de disenso en las sociedades neoliberales y la transformación de la esfera pública.

CAPITULO 1. EL INTERÉS SOCIOLOGICO POR EL *INDIE*

1. 1. LA MUSICA DE LA POSMODERNIDAD	14
1.2. HABLAR DE <i>INDIE</i> : LA ETERNA DISCUSIÓN	19
1. 3. EL <i>INDIE</i> . ¿GÉNERO, ESCENA, SUBCULTURA?... CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	25
1.3.1. EL <i>INDIE</i> COMO SUBCULTURA O CONTRACULTURA. HEGEMONÍA E IDEOLOGÍA	26
1.3.2. EL <i>INDIE</i> : MUCHO MÁS ALLÁ DEL SONIDO.....	30
1.3.3. LA ESCENA Y LA TRIBU <i>INDIE</i>	34
1.3.4. CULTURAS ESTÉTICAS	36
1.3.5. RESUMIENDO: EL <i>INDIE</i> COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	37
1.4. ARGUMENTO, HIPÓTESIS, CONTRIBUCIÓN Y ESTRUCTURA	40
1.5. METODOLOGÍA.....	44
1.5.1. LA TEORIA FUNDAMENTADA.....	44
1.5.2. LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD.....	52
1.5.3. MUESTREO: SELECCIÓN DE LOS ENTREVISTADOS	58

Todos tenemos clara la presencia de la música en nuestra vida. Aún sin percatarnos, pasamos mucho de nuestro tiempo conviviendo con ella; escuchamos música mientras trabajamos, cuando compramos, en nuestros momentos de ocio, al estudiar, bailar, relajarnos... La gran mayoría tenemos una relación con la música de un modo periférico, de una manera externa. Esa relación sería una aproximación pasiva a la música (Hormigos, 2010). Pero en este trabajo vamos a acercarnos a ese otro círculo de individuos cuya relación con el hecho musical es directa, activa e intensa. Vamos a explorar al músico, analizar los rasgos más característicos que definen en las sociedades actuales al creador musical, pero

delimitando el estudio al análisis del músico popular y, dentro de esta caracterización, a los profesionales del *indie* en España. Y ¿quiénes son los artistas *indie* en nuestro país? En esta investigación, he optado por una acotación muy flexible por la misma imprecisión del concepto. He tratado de alejarme de definiciones unidireccionales, del tipo vinculación exclusiva con sellos independientes (debido a las transformaciones acaecidas en la industria musical contemporánea) para desarrollar una acotación amplia y laxa, que combino con la presencia en los festivales *indie* y la definición como tales por parte del público o el mercado. En un mundo posmoderno las definiciones son también maleables, de ahí la categorización extensa que adopto del artista *indie*.

El objetivo es realizar un examen del discurso de los músicos independientes, con vistas a comprender las particularidades y las dinámicas sociales que funcionan en su universo. No se trata de analizarlos simplemente como artistas de un determinado campo musical, el *indie*, sino ir más allá, y entender el alcance de la independencia y la alternatividad creativa en unos músicos denominados como tales. ¿Qué es ser independiente hoy día? ¿Tiene sentido hablar de música y músicos independientes? ¿Frente a qué y de qué manera lo son (si es que lo son)? ¿Cómo reconfiguran, traducen y entienden la independencia este grupo de artistas? A través de los músicos del *indie* trato de comprender y analizar las sociedades neoliberales contemporáneas, los valores que se priorizan dentro del sistema establecido, la capacidad de resistencia y las alternativas planteadas al mismo. Por lo tanto, esta no es una tesis sobre el *indie* en sí como espacio musical sin más, si no sobre unos artistas que considerados independientes nos van a dar pistas para conocer la sociedad en la que vivimos a través de su particular idea de entender el arte, su visión de lo que es alternativo o su capacidad y potencial de cambio.

1. 1. LA MUSICA DE LA POSMODERNIDAD

Hablamos de posmodernidad para referirnos a “la sensibilidad cultural dominante” (Alonso, 2012: 8), que renueva el pensamiento occidental en los años 80 y 90 del siglo

pasado³. Se presenta como el cruce histórico de tres dimensiones: “un orden dominante desclasado, una política neoliberal y una tecnología masivamente mediatizada” (Méndez Rubio, 2004: 136). El debate sobre la misma se inicia a partir del fin del industrialismo o el post-industrialismo y la consolidación de una sociedad apartada de los modelos culturales previos basada ahora en el cuestionamiento de los planteamientos centrales de la Modernidad, que entendía la razón como el instrumento que explicaba lo social (Cabello y Hormigos, 2004). La posmodernidad, en cambio, se va a plantear como oposición a la creencia en el progreso y el pensamiento lineal, el racionalismo y el funcionalismo propios del pensamiento moderno. Escapa de las narraciones y verdades unitarias y nos conduce a un mundo heterogéneo y a una cultura multifacética de ahí que huya de “toda pretensión de encontrar una razón que pueda ser definida fuera del relativismo más extremo” (Alonso, 2012: 8). Se fundamenta en el nihilismo, en la ausencia de un gran principio rector de la sociedad, frente a la Modernidad y su fe absoluta en la Razón (Hormigos, 2008). En la sociedad posmoderna no hay una verdad que sirva de eje aglutinador de la sociedad: “la cultura postmoderna, por tanto, es eminentemente relativista, con una coexistencia y mezcla de religiones y diferentes valores culturales” (Cabello y Hormigos, 2004: 1). Si la modernidad se basaba en la diferenciación, ya sea de campos, de actividades, etc. la posmodernidad incide en todo lo contrario, en una “*desdiferenciación*”; en una fusión de unos con otros. Es una nueva sensibilidad que se caracteriza por la pluralidad, el individualismo y la subjetividad (Jameson y Usanos, 2012), o, como señala Luis Enrique Alonso, se basa en “el eclecticismo, la ironía, lo ameno, lo débil, lo hipercomplejo, lo mínimo” (Alonso, 2012: 8), en el que las diferentes categorías de análisis “fijas” hasta el momento empiezan a ser discutidas, como, por ejemplo, el género, con menos capacidad explicativa respecto a los asuntos sociales. Todo se cuestiona, todo es relativo, todo se diluye en diferentes cauces, miradas y perspectivas, “líquidas” y difíciles de aprehender. Todo se

³ Aunque podemos hablar de un posmodernismo arcaico, en los años 10 y 20 del siglo pasado en la literatura hispana, en una mezcla de diferentes movimientos de vanguardia como el ultraísmo, el futurismo y el creacionismo simbolista que se oponían al humanismo extremo de la generación del 98 y el primer modernismo social (Alonso, 2012).

establece según criterios de gusto y se desarrolla como acto de consumo. Y es, además, una sociedad fundamentada en el individualismo y el aislamiento “materializado en un progresivo vaciamiento de las relaciones personales y una creciente privatización del consumo, con la consiguiente hegemonía de un sistema de dominación y la erosión de toda resistencia colectiva eficaz” (Hormigos, 2008: 156). Un modelo social en el que “el placer y la libertad individual se erigen como valores culturales primordiales” (Hormigos, 2008: 156).

Esta tesis propone una lectura sociológica de la música y los músicos, en asociación con los dictados de la Posmodernidad ¿Qué ocurre con la independencia y la alternatividad? ¿son conceptos válidos en las sociedades contemporáneas? ¿han cambiado? Y si es así ¿de qué manera? Trataré de dilucidar la visión posmoderna de estos conceptos a través de la música y específicamente, de los músicos del *indie*, viendo cómo se traduce en el mundo de la música. De ahí que nos preguntemos, ¿cómo es la música contemporánea? Cabello y Hormigos (2004) señalan las características específicas de la música actual acordes con la sensibilidad posmoderna y que señalo en las siguientes líneas. En paralelo a lo señalado en párrafos anteriores, es una música caracterizada por la temporalidad, alejada de las grandes narrativas estéticas de antaño mucho más fijas:

implica una sucesión de estéticas musicales fugaces, siendo imposible hablar ya de grandes formaciones estético-culturales alrededor de la música. Podemos decir que la música que se crea en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas (Cabello y Hormigos, 2004: 6).

Se habla de una música que presenta un carácter heterogéneo debido al cambio constante en los gustos, impulsado por la sociedad de consumo y alentada por los medios de comunicación. Como también señala Hormigos: “la música posmoderna no es el resultado de un agotamiento estético, sino la combinación evidente de fragmentos encontrados a lo largo de la evolución musical de otras épocas. La posmodernidad supone la revitalización de lo ya dicho” (Hormigos, 2008: 161). La música de la posmodernidad puede entenderse no como una música, si no como varias, apartada de etiquetas, de encasillamientos claros, y que, además, encarna múltiples funciones (publicidad, ruido, espectáculo, etc.) que modifican el fin primigenio con que se creó, de ahí la enorme variedad y diversidad de la

misma (Hormigos, 2008). Se entiende como una conjunción de estilos, gustos y tendencias en constante evolución, que sigue manteniendo un elemento social esencial en cuanto a su capacidad de distinción y como factor de prestigio y diferenciación.

A raíz de la democratización de la cultura se populariza la música lo que, además, provoca la separación entre la música culta y la popular, en lo que se puede denominar como “caída del elitismo hegemónico moderno” (Hormigos, 2008: 158). La música popular se ha convertido en objeto de consumo, por lo que ha relegado a un segundo plano a la culta. Se ha convertido en una mercancía más donde todo el mundo cree ser capaz de valorarla, conocerla y apreciarla, por lo que la propia concepción del arte es confusa, “el problema se plantea a la hora de determinar qué tipo de música se considera arte y qué música queda lejos de los patrones artísticos determinados culturalmente por nuestra sociedad” (Cabello y Hormigos, 2004: 6). El arte, como todos los conceptos centrales de la sociedad, se encuentra desdibujado en su definición, haciendo complicado discernir qué entendemos por arte y qué no, quién es artista y quién no. El relativismo posmoderno cubre todas las dimensiones sociales y la música no se queda atrás en esta ausencia de unicidad y de “fijeza” conceptual; la música de la posmodernidad se define por su multidimensionalidad, por:

un pluralismo de estilos y lenguajes tendentes a la complejización y relativización de sus contenidos. La actual variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas, provocada por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, implica una sucesión de estéticas musicales fugaces (Hormigos, 2008: 165-166)

La música refleja la sociedad que la sostiene, de tal manera que “queda comprometida en un proceso económico – industrial – técnico – comercial” (Morin, 1994: 265 citado por Cabello y Hormigos, 2004: 6). Música que al relacionarse tan íntimamente con el mercado tiende a la estandarización y a una saturación de creadores debido a las nuevas innovaciones tecnológicas que acompañan a la industria cultural y que no aportan ideas nuevas. Lo que hay es una tendencia a la imitación en los sonidos de la posmodernidad y a la saturación del mercado musical. Desde esta perspectiva, Cabello y Hormigos (2004) plantean el declive de la música artística por la relevancia actual de la venta y de la novedad como consecuencia de las transformaciones en la industria cultural, centrada en el consumo y la lógica comercial por encima de las posibilidades sociales y comunicativas de la música. Ésta se focaliza en su carácter lúdico, en ser un producto de consumo cuya finalidad es el

comercio seleccionando y apartando aquello que carece de valor económico. Ante una música absorbida por criterios mercantiles habría que ver el papel de los estilos minoritarios, si se pueden convertir en ejes de identidad, fundamentalmente entre los jóvenes, fluctuando entre la creatividad y el mercado de consumo. Si sirven para remarcar espacios ajenos fuera de lo masivo evitando el encasillamiento y encontrando en ellos una seguridad integradora (Cabello y Hormigos, 2004). En definitiva, si “la celebración de lo marginal supone una salida al modelo establecido” (Hormigos, 2008: 170). Estos autores analizan los estilos minoritarios como subculturas incidiendo en su capacidad de forjar identidades sin tener por qué ser reivindicativas ni combatir la cultura dominante. Por ejemplo, las subculturas *rastafari* o *hippie* sí mostraban vías alternativas en sus creaciones, algo que no ocurría en otros grupos como los *mod* que no tenían un especial interés en las letras y lo que éstas contaban (Cabello y Hormigos, 2004).

En esta acepción general de músicas minoritarias voy a englobar el campo del *indie* con su marcada tendencia a autoreferenciarse como música más allá de las modas y cercana a los parámetros del “arte por el arte”. En un espacio cultural posmoderno, marcado por la falta de grandes referencias estéticas y la conjunción de estilos y géneros alejados de parámetros artísticos en el que, incluso, el mismo concepto de arte y lo artístico es cuestionado y de difícil categorización, determinados campos musicales se posicionan como universos diferentes y especiales con sus propias particularidades y su especial relación con el mercado. Veremos de qué manera el *indie* integra la alternatividad ¿Será oposición y confrontación, o cómplice y acompañante de la sensibilidad posmoderna? ¿de qué modo afronta la música alternativa su condición de música minoritaria, si es que lo sigue siendo? Esta investigación nos permitirá observar un reducto cultural ajeno, en principio, a los dictados dominantes de la cultura posmoderna para tratar de vislumbrar la manera en que se planta ante la masividad, la heterogeneidad y el relativismo contemporáneos. Veremos si es oposición o una expresión más de la cultura posmoderna, elitista por marcar diferencias, pero relegada meramente a cuestiones formales y estéticas. Si hay espacio para culturas “que se escapan” de los dictados del sistema imperante o no, si solo lo hacen mediante cuestiones puramente estéticas y esa es, al fin y al cabo, la independencia que nos acompaña. En el escenario musical de la posmodernidad en el que los géneros “han volado por los aires”, donde hay una confluencia de estilos y sonidos, donde el *streaming* es el principal medio de consumo musical cabe preguntarse si hay opción de que un campo como el del *indie* sea alternativo a algo, y si lo es ¿a qué?, ¿frente a qué se posiciona en un mundo artístico sin

identidades centrales que lo conformen? ¿qué valores atraviesa el campo del *indie* en la actualidad?

Lo que propongo en esta tesis es indagar en los valores de un espacio cultural, el *indie*, como estrategia para estudiar, en definitiva, quiénes somos. Como señala Hormigos:

la música es un hecho social, refleja las características de la sociedad que la ha creado, canta la memoria y el presente de los pueblos. Es un arte cuyo desarrollo va unido a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad (Hormigos, 2008: 22)

Por ello, trato de analizar si las sociedades actuales al igual que la cultura y, más específicamente la música, están marcadas por principios volátiles, por la falta de referencias fijas o si, por el contrario, perviven conceptos autónomos e independientes. Ver si el *indie*, en definitiva, es la banda sonora de la posmodernidad, o, por el contrario, resuenan en él notas de discordancia al modelo establecido.

1.2. HABLAR DE *INDIE*: LA ETERNA DISCUSIÓN

Hablar de *indie* en España significa recaer en una discusión que se resume en los siguientes interrogantes surgidos de manera reiterada al analizar dicha escena:

¿*Indie?*, pero ¿qué es el *indie?*; el *indie* ya no existe; Vetusta Morla⁴ no es *indie* ¿o sí?, pero si se han auto editado lo son ¿no?; Los Planetas⁵ sí son *indie*, ¿aunque hayan trabajado con *majors?*; el *indie* auténtico no es el de ahora, el *indie* de verdad era el de los 90; los festivales *indie* no lo son (bueno, algunos sí); la industria *indie*; el *indie mainstream*; la autogestión y la autonomía; el auténtico sonido del *indie*, etc.

⁴ Vetusta Morla es una banda española de Tres Cantos, Madrid, surgida en 1998. En febrero de 2008 publicaron su primer largo, *Un día en el mundo*. Desde entonces, han obtenido numerosos premios y es una de las bandas con mayor reconocimiento del panorama musical español.

⁵ Los Planetas es una banda granadina surgida en 1993. Desde entonces hasta ahora, ha sido considerada la banda *indie* por excelencia del panorama alternativo español, con numerosos discos, conciertos y premios en su trayectoria.

A mi alrededor se suceden múltiples definiciones, adeptos que no se pierden un festival independiente, “abandonos” de un movimiento que para algunos ya no es lo que era, categorizaciones enfrentadas, cuestionamientos sobre la pervivencia o no de lo alternativo, etc. Acerca de esta música se abre un debate interminable que ha generado en mí un intento por desentrañar o, al menos, ahondar en el conflicto que sobre el espacio alternativo se ha creado a través de sus protagonistas centrales: los músicos, y cómo afrontan ellos esa etiqueta de independientes, la manera de entenderla, gestionarla y, en definitiva, crear en base a ella.

El *indie* surgió en España a finales de los 80, lo que contextualizaré en el capítulo 4 de esta tesis y, en la actualidad, pervive inmerso en “un momento de transformación y de polémica” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 58). Se trata de una escena marcada por:

los sonidos clásicos de las guitarras eléctricas y por un discurso que celebra la independencia y lo alternativo. Independencia con respecto a los grandes actores de la industria, alternativo a los sonidos que pueblan las radio fórmulas y las listas de éxitos (Val Ripollés y Fouce, 2016: 59).

Siguiendo esta visión, las preguntas acerca del *indie* se multiplican. En la actualidad, grupos del campo alternativo han cosechado enormes éxitos, por ejemplo, Vetusta Morla ha sido número uno en ventas y en escuchas de las plataformas de *streaming*, con su LP: “*Mismo sitio, distinto lugar*” (2017, Pequeño Salto Mortal/Sony), como se muestra en el listado Top 100 de ventas de *Promusicae* (Productores de Música de España), en la semana del 10 al 16 de noviembre de 2017 (Tabla 1):

Tabla 1.1: Lista de ventas de álbumes en España en la semana del 10/11/2017 al 16/11/2017



TOP 100 ALBUMES
(Las ventas totales corresponden a los datos enviados por los colaboradores habituales de venta física y tiendas digitales)
(ALBUMES CON "PRECIO DE LISTA" SUPERIOR A € 4,50)

SEMANA 46: del 10.11.2017 al 16.11.2017

Sem. Actual	Sem. Ant.	Pos. Max.	Sem. Lista	Artista	Título	Sello	Cert. Promus.
1	E		1	VETUSTA MORLA	MISMO SITIO, DISTINTO LUGAR	PEQUEÑO SALTO MORTAL/SONY	
2	E		1	FITO Y FITIPALDIS	FITOGRAFIA	WARNER MUSIC	
3	E		1	TAYLOR SWIFT	REPUTATION	UNIVERSAL	
4	▼	2	1	EL BARRIO	LAS COSTURAS DEL ALMA	CONCERT MUSIC ENTERTAINMENT	**
5	▼	1	1	ANTONIO JOSE	A UN MILIMETRO DE TI	UNIVERSAL	*
6	E		1	DANI MARTIN	GRANDES EXITOS Y PEQUEÑOS DESASTRES	SONY MUSIC	
7	▼	4	1	BUNBURY	EXPECTATIVAS	WARNER MUSIC	
8	E		1	JOSE MARIA RUIZ	CAMINANDO JUNTOS	UNIVERSAL / PEP'S MUSIC	
9	▼	5	5	36	DEMARCO FLAMENCO	UNO	

Fuente: Promusicae, 2017

Para ese mismo año, el disco del grupo de Tres Cantos se situó en el puesto 12 en la lista anual de ventas (Productores de Música de España, 2017). Además, han llenado grandes recintos en sus conciertos en directo, 38.000 personas asistieron a la Caja Mágica de Madrid en junio de 2018 (Neira, 2018). Con la irrupción de bandas que tienen una buena acogida de público y una inmersión en las listas de ventas se da una reestructuración de una escena que, en sus inicios, se recluía en “lo mínimo”, por lo que parece necesario que debemos replantearnos la acepción de independiente. Si la independencia es posible en un entorno de éxito y alejada de las minorías; es decir, “¿qué valor tiene en este contexto cuando no va a ligada a propuestas musicales o discursivas con vocación minoritaria?” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 59). Cabe preguntarse, ¿independiente, respecto a qué? Me planteo, por ello, indagar y extraer conclusiones sobre el concepto de independencia en esta escena compleja. Ver cómo se ha reconfigurado en la música popular de nuestros días siguiendo la estela de lo marcado en algunas investigaciones (Galuszka y Wyrzykowska, 2018; Meier y Hesmondhalgh, 2014) y específicamente, la particular manera de cómo lo ha hecho encarnada en los músicos del *indie* de nuestro país.

El *indie* es el primer género musical que toma su nombre de su relación con la industria porque su producción ha sido desarrollada por los sellos independientes (Hesmondhalgh, 1999). Así es en el caso español, cuyas bandas se han vinculado, principalmente, a las pequeñas compañías:

el nudo gordiano del discurso del *indie* es, por tanto, la cuestión de la independencia (...) mantenerse al margen de las grandes discográficas y apostar por la autonomía es entendido desde el *indie* como una forma de resistencia con un contenido político (Val Ripollés y Fouce, 2016: 63).

El *indie* supuso una reacción a la industria musical que estaba basada, según el músico Abel Hernández, en: “tener un *mánager*, saber tocar, tener un sello fuerte que te respalde y una buena campaña de marketing” (Cruz, 2015: 913). Frente a esa estructura tradicional, el *indie* mostró otros caminos; significó un momento de ruptura con la recurrencia a otros canales y situó en el centro del campo a los sellos alternativos surgidos de manera *amateur*, que editaron *singles* y discos apoyados por numerosos *fanzines* y determinados medios de comunicación, acompañado del establecimiento y desarrollo de los primeros festivales. Se planteó un espíritu rupturista y de resistencia que propició un circuito alternativo, como se muestra en las declaraciones de agentes involucrados en la escena de la época y reflejado en la recopilación que el periodista Nando Cruz realiza en su libro “Pequeño circo. Historia oral del *indie* en España” (2015). Se describe una industria alternativa y un circuito opuesto al existente que, incluso, si no brillaba por su calidad, expresaba una lucha contra lo establecido, es decir, contra la música “retocada” y excesivamente pulcra de grupos precedentes comandados por las *majors*. Para el músico Fran Fernández era “una diminuta industria al margen de los grandes grupos de comunicación. Que los grupos fueran malos es lo de menos. Tenían que serlo porque lo que se buscaba era la confrontación” (Cruz, 2015: 919). Según Joaquín Pascual, componente de diversas bandas *indie*, era una manera alternativa de hacer las cosas: “una escena y un movimiento musical más rico. Fue una apertura de ojos y una bofetada para el negocio musical” (Cruz, 2015: 919). O como señala Jota (Juan Ramón Rodríguez Cervilla) líder de Los Planetas, que “toda la forma de organizarse al margen de la industria es supercrítica con el sistema: el capitalismo no sirve y vamos a organizar nuestro sistema de distribución de productos culturales. Eso es el *indie*” (Cruz, 2015: 920). Ante esta visión alternativa frente a la industria y el sistema establecido, se plantean otras reflexiones más “cautas” en cuanto a esta mirada “rupturista”, y señalan a los sellos independientes como micro empresas no excesivamente dispares de las *majors* o grandes multinacionales. Así, el músico Nacho Vegas declara que “no surgió una conciencia cuyo fin fuera crear canales alternativos y vehicular la música de una forma diferente” (Cruz, 2015: 916). O el periodista Luis Landeira,

para el que “los sellos independientes de los 90 eran pequeñas empresas neoliberales con disfraz pseudoalternativo” (Cruz, 2015: 914). Aun así, sí se reconoce en el *indie* con su vinculación a los sellos alternativos un poso de cambio, de hacer las cosas de otra manera, de generar una estructura alternativa a la dominante, de ahí el carácter de independiente que le categoriza. Se desarrolla, en definitiva, oposición en la música como muestra también Pablo Gil en su definición de la escena, que prima la autonomía y el control de la obra: “música independiente es toda aquella que se hace al margen de intereses comerciales o de cualquier otro tipo, tal y como el grupo quiere hacerla, de manera creativa y sin ninguna intromisión” (Gil, 1998: 15). Blánquez et al. (2004) también apuntalan esta visión y caracterizan el campo alternativo por:

la autonomía, el rechazo al canon establecido, la libertad para construir nuevos marcos en los que desarrollar formas de expresión todavía desconocidas... el inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura (Blánquez et al., 2004: 11).

En un entorno nuevo en la industria musical, en el que los sellos dejan de ser los ejes básicos de la creación musical y las nuevas tecnologías permiten a los músicos desarrollar maneras auto gestionadas de trabajar y de poseer el control y la autonomía sobre el quehacer artístico, cabe replantearse esos actos de vinculación con los sellos *indie*. Ahora que los músicos en el mundo digital tienen altos niveles de autonomía y control artístico (Meier y Hesmondhalgh, 2014) y “la cuestión crucial a la hora de entender el significado político de las discográficas independientes es precisamente la autonomía de los músicos a nivel creativo, es necesario cuestionarse el alcance de estos gestos pretendidamente políticos dentro de la música” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 63). ¿Qué ocurre cuando ya no son el eje único sobre el que gira el trabajo de las bandas *indie* y, además, se da una confluencia entre grandes y pequeños sellos?, ¿serán las prácticas auto gestionadas el motor del campo? ¿recaerá en el trabajo autónomo la independencia del *indie*? Indagar en los cambios acaecidos en esta escena va a servirnos para ir mucho más allá de una explicación meramente musical, trascendiendo su significado.

Analizando el *indie* y sus prácticas creativas trataremos de explorar el modelo social y económico actual. A partir de sus transformaciones intentaremos descubrir nuevas dinámicas en las industrias culturales que puedan ser importadas al análisis de la sociedad

en general. Cobran especial atención las recientes formas de relación en las industrias culturales con la figura del emprendedor como eje central del modelo creativo neoliberal, muy relacionado con las reivindicaciones que la crítica artística llevó a cabo en busca de autonomía, libertad y creatividad en los 60 y a las que se dio respuesta y aceptación por parte del capitalismo en oposición a otras reclamaciones de tipo social, más difíciles de otorgar, como eran las basadas en la injusticia y la desigualdad (Boltanski y Chiapello, 2002). Esta asunción de lo individual por el sistema ha potenciado el papel del emprendedor, relegando lo comunitario, el establecimiento de lazos y vínculos en todas las esferas sociales y, especialmente en los mundos del arte (Val Ripollés y Fouce, 2016). Trataré de analizar si esta autonomía en el quehacer musical ha reconfigurado la independencia de unos músicos que señalan la libertad creativa como el elemento relevante que les define. Aunque veremos el rechazo del *indie* a este modelo “más libre” del quehacer cultural pues le carga de tareas ajenas a las propias de las meramente creativas. De esta manera:

para buena parte de los músicos independientes el éxito ya no pasa por vender muchos discos y ser famosos, sino por llegar a un estatus que permita que otros se hagan cargo de parte de la ingente cantidad de trabajos auxiliares que el músico, a la manera de hombre orquesta, se ve obligado a desempeñar: promotor, agente, *community manager*, productor, ingeniero de sonido, diseñador, *manager* (Val Ripollés y Fouce, 2016: 68)

Cuestión exportable a otras profesiones contemporáneas basadas en el individualismo, la competitividad y el “hacerse a sí mismo” que necesitan de grandes dosis de esfuerzo, tiempo e innovación en trayectorias laborales caracterizadas por la transitoriedad y la inseguridad. De ahí, que el estudio del *indie* en esta tesis nos de pistas sobre el funcionamiento de la sociedad en la que vivimos y no quede relegada, meramente, al estudio de un campo musical específico.

Ante este panorama, que separa el *indie* de la independencia institucional, cabe preguntarse qué sentido tiene lo *indie* en la actualidad y como lo reinterpretan y construyen los propios músicos. Veremos que remiten a cuestiones estéticas, formales, de reivindicación de autenticidad, del dominio en el campo ante otros que con su éxito rompen el *statu quo* del campo. ¿Es una independencia de confrontación y activa, o formal y estética?, ¿hay espacio para la alternatividad en las sociedades neoliberales? Analizaremos cómo afrontan la reivindicación y si son o no, complacientes con su actual lugar en el mundo.

1. 3. EL *INDIE*. ¿GÉNERO, ESCENA, SUBCULTURA?...

CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

Una de las principales discusiones que se desarrollan en el estudio de las músicas populares es el uso de los términos escena, género o subcultura. En este apartado de la tesis muestro sus principales características y mi elección final, ajena a estas tres categorías que no encajan en mi visión del objeto de estudio. Mi decisión, veremos, remite a la acepción del *indie* como un campo de producción cultural (un subcampo, en realidad, del más amplio del *pop rock*). Pero antes voy a hacer un resumen de las clasificaciones tradicionales en las que se han integrado, mayoritariamente, los movimientos musicales. Partiendo de estudios en nuestro país sobre distintas parcelas de la música popular desde disciplinas como la Historia, Ciencias de la Música o Sociología, se ha analizado la *Movida* como una subcultura (Naharro, 2012), el *rock* progresivo como una contracultura (Delis, 2016), el *rock* como un campo y, dentro de él: la *Movida*, el *rock* urbano y el *heavy*, como escenas (Val Ripollés, 2014) o, el propio *indie*, como una escena (Barrera-Ramírez, 2017; Fellone, 2018; Val Ripollés y Fouce, 2016). Del mismo modo, Gracia (2002) analiza el flamenco como un campo de producción cultural para abordarlo como objeto de estudio sociológico. Este será mi enfoque, ya que enfatizo la relevancia en mi análisis de los productores musicales de lo alternativo, más que el consumo o la recepción. Dentro de este crisol de acepciones en este apartado realizaré un recorrido por los diferentes conceptos (género, escena, tribu o subcultura) que han prevalecido como centrales en la conceptualización de las distintas músicas populares y explicaré el distanciamiento respecto a los mismos y la adopción final del campo como eje general de estudio del *indie* en España.

También es relevante destacar que esta tesis se construye a partir de algunos conceptos relacionados con las diferentes categorías clásicas de definición de las músicas populares relatadas en este epígrafe, por lo que considero importante su descripción más básica. Así adoptaré y reinterpretaré, por ejemplo, de una manera muy flexible, la idea de capital subcultural o el uso de escena translocal en mi investigación. De ahí, la explicación de los diferentes acercamientos que las ciencias sociales han utilizado a la hora de estudiar la música y sus dimensiones.

1.3.1. EL INDIE COMO SUBCULTURA O CONTRACULTURA. HEGEMONÍA E IDEOLOGÍA

El concepto de subcultura tiene una larga tradición sociológica desde sus inicios en la Escuela de Chicago en los años cuarenta del siglo pasado cuando se empezó a utilizar para analizar las bandas de delincuencia de la época. Se intensificó su estudio a partir de los años setenta con la Escuela de Birmingham, que formaba parte del *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), haciendo hincapié en el análisis de bandas como los *mods*, *rockers*, *teddy boys*, *skins* y *punkies* aparecidas después de la II Guerra Mundial. El contexto en el que se produce el surgimiento de éstas es básico en su formación y viene marcado por dos aspectos que señala Fouce (2003): el crecimiento económico; del que deviene un desarrollo de las industrias del ocio para los jóvenes, y el auge del consumo de masas y las nuevas tecnologías. Además, basándose en Stuart Hall, Fouce incide en el afianzamiento del Estado del Bienestar, con la disminución de los conflictos de clase y una pérdida de fuerza del movimiento obrero y la consiguiente tendencia al aburguesamiento de éste. En dicho contexto se afianzan dos grupos sociales dentro de la estructura de clases: “el trabajador burgués, centrado en la familia y el hogar, preocupado y consciente de su seguridad económica, geográficamente móvil, y el “nuevo adolescente”, cuyos intereses están centrados en el estilo, la música, el tiempo libre y el consumo” (Fouce, 2003: 136). Se presenta una juventud radicalmente diferente que se guía por el mercado, el consumo y la cultura de masas y que se opone a la frugalidad y la sobriedad de la generación adulta. Como indica Fouce, los jóvenes en este momento se encuentran:

atrapados entre un callejón sin salida -una experiencia familiar y de clase que ya no era la que habían conocido sus padres- y los cantos de sirena de la sociedad de consumo, a la que tanto por edad como por posición económica no podían integrarse del todo, las subculturas aparecen como respuestas a una situación de clase que, por un lado, sitúa a los jóvenes en un entorno material y cultural particular y, por otro, limita sus opciones vitales (Fouce, 2003: 137).

Para la Escuela de Birmingham las subculturas tienen un fuerte componente de clase y nacen como una respuesta a la cultura hegemónica por parte de la clase obrera que así se rebela contra lo establecido. Se parte de un alejamiento de la cultura paterna (o hegemónica), pero sin apartarse de la misma. Un autor relevante en el estudio de las subculturas es

Hebdige (2004) con su análisis ya clásico del *punk*, en el que habla de las subculturas como estilos juveniles atravesados por formas de resistencias simbólicas.

El concepto de subcultura, remite, por tanto, a los conceptos de hegemonía e ideología. Si partimos de la definición de Hall de la cultura como “mapa de significados” que se manifiestan en las formas de relación y unión entre lo individual y lo social (Naharro, 2012: 302), las subculturas suponen que esos mapas de significados vienen impuestos desde las facciones dominantes de la sociedad. Desde una versión claramente marxista, la clase de poder, posee “la fuerza material dominante”, así como “la fuerza intelectual dominante”, llegándose así al concepto de cultura hegemónica de Gramsci (Delis, 2016: 141). Los grupos con poder imponen una cultura hegemónica pero como señalan desde la Escuela de Birmingham esta imposición conlleva un mantenimiento de la misma, no se perpetua indefinidamente, sino que debe ser conseguida y sostenida. En este espacio o estos márgenes es donde las subculturas y contraculturas juegan un papel relevante, ya que siempre hay espacio para la réplica y la confrontación. Este será el papel de las culturas juveniles: erigirse como formas simbólicas de resistencia en los márgenes alrededor de la cultura central y parental. Así:

la subcultura se caracteriza por apropiarse de los elementos propios de la cultura parental; es un resultado, en cierto modo, de esta cultura hegemónica, pero el desafío surge por medio de la negociación y manipulación del significado original de los objetos y discursos provenientes de la propia cultura parental. Las subculturas se apropiarán de los objetos significantes cambiándolos de lugar, colocándolos dentro de una posición distinta, creando así un nuevo discurso para ese objeto, eliminando o subvirtiendo el significado convencional de éste (Delis, 2016: 142).

Las subculturas parten de las culturas hegemónicas y se muestran alternativas a las mismas, pero sin enfrentarlas de una manera transformadora, no se oponen ni pretenden sustituir la cultura dominante. Son oposición a la ideología dominante, una “forma de resistencia”. Para Hebdige, en su análisis del *punk*, son claves el estilo, el consumo y el modo en que las mercancías son utilizadas como elemento distintivo respecto a la cultura imperante. En las actuales sociedades de consumo, en las que los objetos son signos culturales, las subculturas van a centrar su trabajo semiótico en “redefinir los significados” (Foucault, 2003: 138), a través de lo que Hebdige califica con el término *bricolage*, adoptándolo de la teoría de Levi Strauss. Concepto que remite al proceso por el cual ciertos

objetos son reordenados y recontextualizados para comunicar significados nuevos y frescos (Bennet, 1982: 42 citado por Fouce, 2003: 138). Serán maneras de confrontar la hegemonía cultural, con el uso alternativo de distintos elementos otorgándoles sentidos diferentes y opuestos al uso y sentido original. La subcultura se apropia de objetos diversos y los coloca en una posición distinta, creando para ellos un nuevo discurso, subvirtiendo el sentido original de los mismos. Este proceso de *bricolage* cultural provoca una disrupción de lo establecido. Hedbigge habla de elementos que entorpecen el sistema hegemónico de representación por lo que siempre son llamativos y espectaculares para poder tener presencia en ese sistema de representación. Llegar a los medios se convierte en su culminación, pero también en el inicio de su decadencia, ya que se produce la incorporación a la cultura hegemónica (Fouce, 2003). Es lo que Hedbigge denomina como “incorporación ideológica”, que se observa cuando determinados signos de la subcultura empiezan a ser asumidos por la cultura parental y lo extraño deja de ser disruptivo para integrarse en la “normalidad”.

Desde esta perspectiva, en el contexto cultural español se han analizado ámbitos como la Movida: “una cultura subjuvenil, que, sin poner en cuestión la realidad normativa establecida y desde un ámbito musical, cultural y social, participó activamente en los procesos de cambio que tuvieron lugar en España durante los años de la Transición” (Naharro, 2012: 305). Como también señala Fouce:

la Movida no se presenta como discurso oposicional, aceptó el discurso de normalidad institucional, pero se apartó de él, pretende ignorarlo a pesar de tener la necesidad de interactuar con él. Por el contrario, hay que considerarlo como una lectura negociada (Fouce, 2000: 268)

Y la Movida sigue la estructura marcada por Hedbigge para la subcultura punk. Así, como señala Fouce (2000) su ciclo vital es similar: se inicia como movimiento *underground* para luego ser incorporado en el sistema dominante. El capital cultural y simbólico generado por la Movida fue captado por el modelo hegemónico, principalmente por un partido político, el PSOE, que capitalizó de una manera muy señalada este movimiento como un producto de *marketing* con capacidad de ser utilizado de manera comercial y política (Naharro, 2012).

La acepción de subcultura ha recibido críticas importantes respecto a determinados aspectos que voy a señalar a continuación, de ahí mi renuncia a utilizarlo como dimensión

conceptual. Desde los Estudios Culturales las analizan con una visión homogénea y rígida, como entes compactos, sin fisuras internas y escasamente estratificadas cuando la realidad no indica eso. Como señala Val Ripollés, los análisis de los estudiosos de la escuela de Birmingham se hacían: “dando a entender también que la participación de los miembros de una subcultura es similar, cuando puede haber compromisos diferentes, formas diversas de entender los ideales de esa subcultura, luchas por imponer determinados significados, etc.” (Val Ripollés, 2015: 42). Este aspecto es sumamente relevante en el análisis de un campo como el de la actual investigación. El *indie* contemporáneo, si por algo se caracteriza, es por no poseer un corpus unitario. Hablamos de un movimiento flexible, conformado por una amalgama de músicos, estructuras y valores nada homogéneos, que integran un movimiento carente de unidad. De ahí que se aleje de los principios conceptuales de esta tesis. Se habla de un “*indie* que ahora circula a dos velocidades” (Ziriza de, 2017: 209), como veremos en el capítulo 5. En el ámbito alternativo se dan diferentes sensibilidades, relaciones con la industria, interacciones entre los propios músicos, con contextos y escenarios muy diferentes, etc. Este factor nos hace alejarnos de la definición del *indie* como subcultura, aunque hay más elementos que afianzan esta decisión.

Como señala del Val Ripollés (2015) en las subculturas se desarrolla una idealización de la resistencia (frente al Estado, al sistema económico, etc.). Se las considera estructuras de confrontación y oposición a la cultura hegemónica, lo que aleja la reflexión acerca de la apropiación de elementos y signos de las subculturas por el sistema imperante y la cultura paterna. Se perciben como “espacios comunales y puros frente a la corrupción del sistema, lo que nos lleva a un debate clásico sobre la relación entre la cultura y el capitalismo: ¿qué ocurre cuando se comercia con elementos de esas subculturas?” (Val Ripollés, 2015: 42). Y en el análisis del *indie* esto va a ser un elemento a cuestionarse: la relación del *indie* con el capitalismo, con los valores culturales del neoliberalismo. Si el *indie* es “la banda sonora” del sistema dominante, como señala Víctor Lenore (2015), si es música complaciente con el poder, si no fue así en sus inicios y se ha ido transformando desde sus orígenes hasta la actualidad (o no). Y si esto es así, ¿cómo, por qué y de qué manera? Por lo tanto, no voy a analizar el *indie* como una subcultura unitaria y total, que se ofrece como resistencia cultural anti hegemónica, lo que me conduce a cambiar el prisma en la narrativa del campo de investigación y buscar otras alternativas.

1.3.2. EL *INDIE*: MUCHO MÁS ALLÁ DEL SONIDO

El concepto de género ha pasado a ser relevante en el análisis social de la música. Si en el pasado lo sonoro parecía exclusivo de disciplinas como la Musicología y la esfera social de la música quedaba relegada a la Sociología, la situación ha variado notablemente: “si la musicología clásica centraba sus estudios en la forma musical, eran muchas las voces que protestaban ante una situación opuesta en la que el estudio de lo sonoro había sido abandonado para centrarse en el funcionamiento social” (Foucault, 2006: 199). De ahí, que lo sonoro y lo social se conjuguen a la hora de analizar la música popular contemporánea y pase a ser objeto de análisis de las ciencias sociales. La categoría “género” ha dejado de ser relegada en los estudios sociológicos para ser asumida con toda normalidad al análisis social del arte.

Al remitirnos al concepto de género musical debemos tomar como referencia fundamental a Franco Fabbri. El musicólogo italiano engloba distintas dimensiones tanto musicales como extramusicales para hacer una categorización extensa del género musical. Esta amplia conceptualización también la plantean otros estudiosos como Frith (1998) y Negus (1992), para los cuales el género comprende elementos que van más allá de la dimensión sónica incluyendo también la percepción de los sujetos, así como el papel clave de la industria musical en la construcción de esas percepciones. Esta será la tendencia central en el uso del género desde las ciencias sociales; la de una definición que trascienda las características formales de las distintas tipologías de músicas.

Fabbri se aleja de las definiciones musicológicas clásicas y hace referencia a los “géneros del sentido cotidiano” (Fabbri, 2006: 6): es decir, cómo las diferentes agrupaciones sociales categorizan la música a sabiendas de que su definición, que él mismo señala como “semiótica y antropológico-etnográfica de los géneros” (Fabbri, 2006: 7), choca con las conceptualizaciones musicológicas más clásicas. Es un cambio de perspectiva; mientras la corriente tradicional de la musicología busca acotar para llegar a una definición clásica y formal, de tipo normativa; Fabbri se encuentra más interesado en desarrollar una categorización basada en los procesos de conceptualización de la música por las diferentes comunidades. Entiende el género musical como “un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas” (Fabbri, 1982: 52). Por lo que destaca y es relevante esta definición es porque va más allá de la acostumbrada delimitación formal y técnica y hace hincapié, por primera vez

y de manera expresa, en los elementos sociales y de tipo etnográfico que encierra el concepto de género musical. Más adelante reformulará la definición de género entendiéndolo como:

unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos, por tanto, son el objeto “natural”, por decirlo así, del estudio de la semiótica musical; pero las unidades culturales y los códigos se definen dentro de comunidades, en una incesante negociación (Fabbri, 2006: 12).

Por tanto, remite a una concepción del género musical de tipo socio musicológico e histórico. El género se definirá por medio de códigos (o normas socialmente aceptadas), con raigambre histórica, reconocidos y reconocibles aún antes que la génesis del propio género se estableciese (Fabbri, 2006). Esta red de códigos es volátil porque cambia y se reconfigura en el tiempo por lo que no serán categorías cerradas y estancas sino complejas y dinámicas. De ahí la importancia del contexto socio histórico en el establecimiento de los géneros musicales, que se establecen como reconocimiento y codificación de prácticas existentes (caso del *ragtime* o el *blues*) o como oposición a géneros ya establecidos, el *punk*, así como el desarrollo de éstos en subgéneros.

Fabbri enumera una serie de reglas que ponen de manifiesto la complejidad implícita de la definición de género. No solo se hará referencia a cuestiones “musicales” o sónicas y a una conceptualización “más científica” del concepto, sino que se incorporan dimensiones sociales relacionadas con el género en cuestión. Los diferentes ejes sobre los que articula Fabbri su definición son: reglas formales y técnicas (visión puramente musicológica), semióticas (el texto), de comportamiento (actitudes del músico), sociales (imagen social y contexto) y, por último, económicas y jurídicas (el comercio de la música). Esta categorización es tachada de poco flexible y excesivamente canónica:

plantea problemas por la rigidez de la misma; da una imagen de los géneros como elementos estancos, con unas reglas fijas compartidas por músicos y audiencias. Y, aunque estas reglas y normas puedan existir, ¿podríamos encontrar en los discos actuales (y pretéritos) grupos que sigan al pie de la letra esas reglas y normas? Quizás desde esa perspectiva se puedan entender los géneros como tipos ideales (Val Ripollés, 2015: 41).

En esta investigación no voy a recurrir al concepto de género para categorizar el *indie*. Fundamentalmente porque, aunque las definiciones “mas sociológicas” del género van

más allá de lo sónico, este factor no deja de ser eje central y relevante en la definición del concepto. Y el hecho es que las reglas estéticas de este espacio alternativo no son fijas ya que posee rasgos muy diferentes e incluso contrapuestos. A nivel general, desde la definición anglosajona de *indie*, Ryan Moore (2005) señala como dimensión estilística fundamental la utilización de densos acordes de guitarra en lugar de riffs. Esto quiere decir, de una manera más extensa, en palabras de Barrera-Ramírez que:

en las composiciones primaban las armonías y el tratamiento de las texturas por encima de la creación melódica, a diferencia de lo que habitualmente se observa en aquellas producciones que persiguen como objetivo principal ocupar los primeros puestos de las listas de éxito y su difusión a través de radio fórmulas (Barrera-Ramírez, 2017: 170).

Pero estas escasas indicaciones estilísticas se acoplan al sonido de algunas bandas, caso de Los Planetas o Sr Chinarro, con el uso de guitarras eléctricas, batería y bajo, a veces añadiendo el uso del teclado, conformando, de esta manera, una acústica muy densa, propiciando un “muro de sonido compacto similar al de bandas de *shoegaze* o *indie rock* como *My Bloody Valentine*, en el que es complicado discernir mediante una simple escucha los instrumentos que lo configuran” (Barrera-Ramírez, 2017: 173). Aunque el sonido *indie* guarda rasgos comunes con el *rock*, sí que subyacen una serie de especificidades como son la escasa proyección vocal, una voz que además se mantiene en el mismo plano que los instrumentos (o, incluso, por debajo de éstos), la falta de interés en buscar una melodía pegadiza o primar la armonía y un tratamiento de las texturas con escaso virtuosismo instrumental (Barrera-Ramírez, 2017). Pero el uso de estos recursos sonoros, siguiendo las indicaciones señaladas para el *indie* británico por Moore no son tan frecuentes en el *indie* de nuestro país donde la diversidad es muy marcada, la variedad estilística es grande y en él se conjugan numerosos recursos y referentes sonoros que marcan un panorama heterogéneo, como podemos observar en los análisis que sobre el sonido *indie* en España se han desarrollado.

Entre los autores que en nuestro país señalan rasgos estéticos que definen el *indie*, Gil (1998) enmarca a estos grupos dentro del *noise-pop*: un pop de guitarras fuertes, influido por Sonic Youth, Dinosaur Jr o The Jesus & Mary Chain, si bien hace una distinción temporal en la primera época del *indie*, que se caracterizaría estéticamente por una mezcla de géneros: desde el garaje de Sex Museum y otros grupos de Madrid, al rocanrol con ecos

post-punk de Surfín Bichos, la onda *noise* de Penélope Trip o el *power pop* de Australian Blonde (Gil, 1998). Expertos como Agustín Fuentes (director del festival Contempopranea), habla de “un estilo caracterizado por voces dulces y celestiales, guitarras melódicas con influencia de los Beach Boys, The Byrds y del Bubblegum pop” (en comunicación personal). Estas definiciones de tipo musicológico muestran una clara heterogeneidad a la hora de delimitar el *indie*. Marcan posiciones incluso confrontadas, de “guitarras fuertes” a “guitarras melódicas”, del “*noise pop*” o *garaje* a “voces dulces y celestiales”.

Resumiendo, el *indie* es una amalgama de estilos musicales que hacen difícil su clasificación, aunque para autores como Quiña estaría orientado o vertebrado por el *rock*, pero no se puede reducir “a géneros o compartimientos estéticos estancos, sino que se caracteriza por la necesidad de no detenerse en ellos en la medida en que se busca dar cauce a la libertad creativa del músico” (Quiña, 2014b: 157). Las reglas formales del *indie* no se circunscriben a una única parcela estética, sino que “la característica más reveladora de esta clase de música era su carácter ecléctico y su incorporación de diversos sonidos de distintos géneros musicales que en algún momento resultaron provocadores, como punk, hip-hop, blues, folk, experimental, art rock” (Agúndez, 2011: 23). Por lo tanto, las características estéticas no están diferenciadas y los géneros parecen entremezclarse entre distintos ámbitos musicales. Siguiendo la explicación de Val Ripollés:

aunque el concepto de género nos aporta algunas distinciones, por ejemplo, estéticas, que ayudan a caracterizar al rock, vemos que esas características se han expandido por otros géneros, por lo que no son tan definitorias. Establecer fronteras entre géneros de manera apriorística tampoco tiene mucho sentido ya que en muchas ocasiones encontramos grupos musicales que se mueven entre géneros o subculturas y escenas musicales en las que conviven géneros diversos (Val Ripollés, 2015: 42).

Así lo refleja también Regev, que señala los diferentes modos en que puede existir un género musical, así como la fuerte connotación a convenciones puramente musicales que tiene el término (Regev, 2013). El *indie* no está exento de ello, y acumula en su interior estilos diferentes. De ahí que rechace el uso de esta categoría como delimitadora del *indie*, partiendo de que, en lo sónico, no cumple una cierta unicidad que me parece clave en la determinación de un género musical. Heterogeneidad que se extiende también a otras dimensiones señaladas por Fabbri en su acotación del género musical, así en cuanto al

comercio de la música y la vinculación con la industria en el *indie* actual se da una confluencia de posiciones diferentes que van desde alianzas con las *majors* hasta las prácticas auto gestionadas lo que nos da pistas de su variabilidad interna.

1.3.3. LA ESCENA Y LA TRIBU *INDIE*

Bennett adapta el término de tribu y las define como "afiliaciones culturales inestables y cambiantes que caracterizan a las identidades basadas en el consumidor" (Bennett, 1999: 605 citado por Hesmondhalgh, 2005: 24). Encuentra la inspiración en el concepto de tribu de Michel Maffesoli en *El tiempo de las tribus* (2004). Para Maffesoli, la tribu es una forma de organización poco rígida, un cierto ambiente o un estado de ánimo que se expresa preferiblemente a través de estilos de vida basados en la naturaleza temporal de la identidad grupal contemporánea. Lo que hace Bennett es resaltar la inestabilidad y el carácter temporal de la afiliación grupal frente a la rigidez que asocia con el antiguo lenguaje del marxismo estructural y su excesiva preocupación por la clase de las subculturas. David Hesmondhalgh (2005) es crítico con esta categoría de tribu que, aunque trata de posicionarse frente a la fijeza de los análisis subculturales, no deja de ser un término imbuido de esos mismos rasgos que rechaza; nada hay más cerrado y estanco que una tribu, representando una proyección de lo premoderno sobre fenómenos culturales nuevos (Hesmondhalgh, 2005). Es un concepto marcado por una fuerte carga semántica que puede "inducir al error de proyectar símbolos y connotaciones pre-modernos a un contexto histórico completamente distinto" (Abeillé, 2015: 86).

Por otro lado, escena es un término que se ha hecho cada vez más frecuente en los estudios de música popular en los últimos años. De hecho, es común que se haga referencia entre los académicos como el concepto que ha reemplazado al de subcultura y la forma clave en que se conciben las colectividades musicales en la actualidad (Hesmondhalgh, 2005; Pedro et al., 2018). El concepto de escena empezó a convertirse en primordial a partir de la obra de Will Straw: "*Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*" (1991). Frente a los estudios anteriores, donde prevalecía la estabilidad de las comunidades con formas geográficamente arraigadas, Straw introduce la escena como: "procesos de cambio histórico que ocurren dentro de una cultura musical internacional más grande" (Straw, 1991: 373). Es un concepto amplio y mucho más flexible que el de subcultura, contra el que se posiciona: "el concepto de subcultura enfatiza una composición más estable y públicamente identificable de los grupos participantes, mientras que las

relaciones de las escenas son entendidas de una forma más dinámica e incluso laxa” (Bennett y Peterson 2004: 3 citado por Pedro et al., 2018: 66). Además, mientras las subculturas se determinan, fundamentalmente, por cuestiones de clase, en la categoría de escena esa relación no tiene por qué estar “dirigida” por dicha presunción. En la escena las identidades son volátiles, permeables e intercambiables dentro y fuera de la misma. Y, aunque en su análisis aparece la conformación de identidades, los teóricos de la escena, señala Val Ripollés (2015), han priorizado la interacción con el gusto musical y la incidencia de lo local en el desarrollo de las identidades por encima de la clase social.

Básicamente, las escenas hacen referencia a personas que interaccionan, que tienen algo en común y se diferencian de otros, además de enfatizar la geografía cultural reciente en las complejidades del espacio y el lugar, de lo local y lo global. Las escenas asumen una incidencia relevante de lo geográfico, hay que tener en cuenta no sólo a los sujetos presentes en la misma sino “las infraestructuras que se crean, los lugares en los que se interactúa, las formas en que distribuyen y comparten su música, los medios para distribuirla...” (Val Ripollés, 2015: 69).

El término se ha utilizado de maneras diferentes e imprecisas para resaltar las ambivalencias de la actividad musical (Hesmondhalgh, 2005). Esa “etiqueta predeterminada para unidades culturales cuyos límites precisos son invisibles y elásticos” (Straw, 2001: 248) confiere unas barreras confusas que hacen difícil la categorización, abierta en demasía. Una excesiva elasticidad como resultado de la imprecisión del concepto mismo, en palabras de Hesmondhalgh. Y una crítica relevante y que afecta al objeto de esta tesis es la de Trotta, que “afirma e interroga la distancia entre las escenas *underground* y la esfera más comercial de las músicas *mainstream*, donde el concepto de escena plantea más complicaciones” (Trotta citado por Pedro et al., 2018: 72). Además, señala la vinculación de la juventud con el concepto de escena, lo que la aleja de determinadas músicas, por ejemplo “los baladistas”. En el caso del *indie* podríamos plantearlo también pues sus componentes han ido creciendo y no es un espacio eminentemente juvenil, como sí ocurre con otros ámbitos musicales actuales, caso de la música urbana.

Esa excesiva maleabilidad o la implicación de las escenas con espacios geográficos muy delimitados me alejan de la recurrencia en mi análisis de las mismas, aunque, continuamente, denomine al *indie* como una escena por cuestiones narrativas y por no abusar en exceso del término campo. Además, como ya he señalado al inicio de esta sección, esta tesis se construye a partir de conceptos relacionados con las categorías clásicas de definición

de las músicas populares relatadas en este apartado. Así, adoptaré, de una manera flexible, la idea de capital subcultural y el término “escenas translocales”⁶ para caracterizar aspectos del *indie* como campo de producción cultural. Aunque incluso sobre el concepto de escena translocal hay serias críticas, pues no parece que la división clásica entre escenas locales, translocales y virtuales realizada por Bennet y Peterson (2004) sea tan clara, ya que al final “las prácticas cotidianas que contribuyen a la construcción de escenas musicales situadas en determinadas localidades se caracterizan por combinar procesos e interacciones comunicativas de todo tipo y alcance (cara a cara, telefónica, *online*, etc.)” (Pedro et al., 2018: 69). Las escenas se encuentran, por tanto, mucho más difuminadas y, debido a los avances en las comunicaciones no parecen ser espacios estancos de tan fácil delimitación.

1.3.4. CULTURAS ESTÉTICAS

Regev crea un concepto para analizar el consumo musical: las culturas estéticas, que aúna los términos de subcultura y escena, y le añade el de omnívoro cultural. Desarrollado por Peterson en los 90, básicamente define el consumo cultural de las nuevas clases medias, caracterizado por el eclecticismo, algo que para Regev es básico: la referencia a la visión omnívora de los consumidores culturales que no se ven inmersos en un género o subcultura al cien por cien y de manera exclusiva. Para Regev, muchos subcampos del *pop rock* se pueden entender como culturas estéticas, incluido el *indie*, donde no hay barreras rígidas y se conforman por la superposición de círculos concéntricos: los expertos, que tienden a crear barreras y delimitaciones con otras culturas, más similares al concepto de escena o subcultura y los círculos más amplios, los aficionados ocasionales, con un saber más superficial respecto a la cultura musical, más parecido al consumidor omnívoro de Peterson (Regev, 2013). Dice Regev que: “los fans del *pop rock* se representan como miembros de estéticas culturales, variando desde la participación ardiente a la ocasional” (Regev, 2013: 129).

⁶ El *indie*, en sus inicios, parece encajar, a priori en un modelo translocal ya que estaba integrado por distintas escenas locales (Asturias, País Vasco, etc).

Este concepto tiene paralelismos con el de campo y, fundamentalmente, con el de habitus, según Regev, aunque el término campo “se refiere primariamente al espacio de producción”, mientras que el de estéticas culturales “enfatisa el espacio de conocimiento y disposiciones entre fans y consumidores” (Regev, 2013: 129-130). Por lo tanto, de ahí mi recurrencia a la idea de campo de producción cultural en el análisis del *indie* porque, básicamente, esta tesis es un estudio de los creadores de este campo musical más que un acercamiento al oyente o seguidor de lo alternativo, más propio de las culturas estéticas.

1.3.5. EL *INDIE* COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

En esta tesis analizo el *indie* como campo de producción cultural a partir de aplicar, al mundo específico de la música popular, el concepto creado por Pierre Bourdieu. Fundamentalmente me baso en los trabajos de Simon Frith (1981, 1998) y, sobre todo, de Motti Regev (1994, 2013) y en el caso español, las aproximaciones de Val Ripollés (2014) y Pérez Colman y Val Ripollés (2009; 2013). Mi pretensión es analizar el *indie*; su autonomía y desarrollo, así como su estructura actual, con los recursos (capitales) que le son valiosos y que están en liza, así como las tensiones acaecidas en su interior dentro de un espacio delimitado de interrelaciones que, al integrarlo, ejerce un efecto de “influencia” entre todos sus agentes. Siguiendo a Bourdieu veremos que un campo cultural es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que entran en él y según la posición que ocupen es un ámbito de luchas de competencias que tienden a conservar o transformar ese espacio. Los campos nos retrotraen a la importancia de lo simbólico, la lucha entre lo comercial y lo artístico, la búsqueda de determinados valores clave, las relaciones con el poder, las jerarquías, la dominación, etc. Es decir, toda una serie de elementos que se adaptan a la perfección al espíritu del *indie*. Extrapolaré el estudio de los campos de producción cultural y sus características fundamentales al más específico del escenario musical independiente.

Esta adaptación del *indie* como campo la hago de una manera homóloga a lo realizado por Val Ripollés (2014) en su investigación sobre el *rock* en España durante la Transición que tomo como referente a la hora de estructurar, en parte, esta tesis. Me alejo de su interpretación en la conjunción que este autor hace de la escena y del campo:

encuentro que el concepto de escena puede ser de gran utilidad al combinarlo con el concepto de campo (...) El segundo proporciona una visión más amplia y general del mundo de las músicas populares, mientras que el primero nos permite una visión meso o micro del mundo

musical, explicando las relaciones entre bandas, escenas y géneros (Val Ripollés, 2014: 74-75).

En mi análisis voy a asumir la tesis más “rígida” de Regev que en su estudio sobre el *pop rock* como campo de producción cultural señala su división en distintos subcampos (*indie*, electrónica, *metal*, etc.) en base a cuestiones de forma y estilo (Regev, 2013), que funcionan hacia el interior de los mismos según los criterios amplios de los campos de producción general bourdianos aplicados a la música popular. Así, para Regev, dentro de cada uno de estos subcampos que conforman el *pop rock*, se produce una escisión interna basada en la pugna entre las posiciones más innovadoras y autónomas frente a aquellas orientadas al mercado y la gran producción, lo que se ajusta, a priori, al *indie* actual. Al fin y al cabo, lo que me interesa analizar en esta investigación es a los artistas, las dinámicas de los mismos en relación a otros agentes y como conformadores de una estructura que les “configura” al integrarla como agentes de producción. Este análisis del *indie* como campo viene, además, motivado por la especial preponderancia en su estructura de una serie de dinámicas de tipo bourdianas muy marcadas. Así, se define por una lógica similar a la del “arte por el arte” priorizando la lógica cultural sobre la comercial. Se produce en todo el campo una serie de tensiones entre lo artístico y lo mercantil, que se traduce en una lucha entre capitales dispares:

este choque entre el capital cultural y económico es negociado de múltiples maneras, desde considerar que los grupos con éxito económico ya no pueden pertenecer a la escena a entender que este éxito es compatible con una actitud “independiente” o posiciones intermedias que consideran que el éxito comercial compromete parte de la integridad de los grupos, pero no toda (Fellone, 2018: 264)

Además, la historia del campo se basa, como en el caso más amplio del *pop rock*, en las luchas entre posiciones dominantes y los que quieren acceder y lograr ser parte del *indie*.

Se analiza como un espacio configurado a partir de las luchas por obtener autonomía respecto a otros poderes y establecerse como ámbito cultural regido por sus propios criterios, similar a otros numerosos campos artísticos en la cultura moderna, caracterizado por el conflicto entre agentes con diferentes visiones de la música, con su propio canon y sus dinámicas específicas de innovación estilística. Esta visión relacional del *indie*, además:

nos posibilitaría una conceptualización bastante flexible y permeable en la que se podrían insertar mejor los puntos de encuentro que se han producido entre el subcampo del *indie* y el resto de subcampos, en especial los de la electrónica, el metal o el *mainstream* (Fellone, 2018: 265).

Es decir, el *indie* va a ser considerado un campo musical en interacción con otros y, fundamentalmente, con el del *mainstream*, algo relevante en este caso, pues, incluso, se habla de un *indie mainstream* dentro del espacio alternativo, de ahí la pertinencia del análisis y del marco teórico seleccionado que será desarrollado con mayor profundidad en los capítulos 2 y 3.

Resumiendo, me interesa este concepto de campo por su naturaleza dinámica, paradójica y conflictual en el estudio de los ámbitos culturales, los cambios de gran alcance en las formas de producción y distribución de las obras artísticas, así como en las relaciones entre las entidades y los agentes comprometidos en el campo (Gracia, 2002: 111). Con este análisis pretendo una aproximación sociológica centrada en el prestigio, el reconocimiento y el poder. Todo ello en concordancia con un escenario *indie* segmentado entre dos tipos de *indie*, lo que “recrucece” la lucha por la verdad del campo y, por ende, con una gran importancia a la autenticidad y la identidad del campo y sus agentes.

Si para Regev el *pop rock* es un campo de producción cultural definiéndolo de la siguiente manera:

un espacio de relaciones jerárquicas, cuyas posiciones dominantes son una serie de músicos y trabajos canónicos consagrados, con los correspondientes productores de significados que mantienen de forma satisfactoria los criterios de evaluación impuestos, y que controlan la entrada en el canon de nuevos y viejos músicos. Ser un campo de producción cultural significa que el *pop-rock* es un terreno cultural en constante movimiento, con músicos y estilos emergentes buscando reconocimiento y prestigio (...). También significa que las luchas por el reconocimiento son luchas por preservar o desafiar el criterio dominante de evaluación. Estos criterios están basados en una ideología del arte que no es sino una adaptación (...) de la ideología general del arte autónomo (Regev, 2013: 60).

Es, a partir esta definición, que adoptamos su aplicación al mundo del *indie* de una manera flexible. Basado en su visión relacional, de conflicto y sinergias entre agentes, con músicos en posiciones diferentes en busca de determinados recursos, considerados capitales,

y una lógica subyacente; la de privilegiar una manera propia de entender el valor de la música.

1.4. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y ESTRUCTURA

Objetivos e hipótesis de la investigación:

Los objetivos fundamentales de esta tesis son los siguientes:

- Dar sentido a la labor creativa de un grupo de músicos para entender el papel de las variables sociales, profesionales y mercantiles en las decisiones artísticas.
- Entender qué significa ser independiente en la sociedad de hoy en día.
- Comprender quiénes son esos músicos y qué papel tiene su biografía en sus decisiones artísticas.
- Ver cómo ha evolucionado el quehacer profesional de los músicos *indie* en España, prestando particular atención a las transformaciones de la economía cultural ligadas a la individualización, digitalización y precarización.
- Calibrar el nivel de cohesión de este grupo profesional y artístico para valorar la existencia de divergencias relevantes en relación con las aspiraciones, principios y fundamentos de la labor creativa.
- Rastrear la historia reciente de la música *indie* en España, dando sentido a la evolución de esta forma de expresión musical y artística, identificando los elementos que permiten identificar patrones de continuidad, pero también de cambio.
- Dar sentido a la dimensión política de la música *indie*, explorando los valores impregnados en las letras y formas de expresión artística y musical.

Y todo esto lo quiero hacer a partir de una determinada base teórica: campos. Siendo la hipótesis, por lo tanto, que las decisiones de los músicos no son caprichosas o regidas por patrones individuales o “meramente” artísticos. Son hechos sociales, decisiones gobernadas por la interacción constante del músico con su entorno, tanto personal como profesional.

Estructura:

En el actual epígrafe, el capítulo 1, presento el objeto de estudio de la investigación. Planteo el *indie* como un campo de producción cultural frente a otras conceptualizaciones tradicionales en el estudio de las músicas populares, caso de las escenas, subculturas o géneros. Trato de justificar tal decisión que refrendaré en los siguientes capítulos, donde describo, de manera más detallada, el marco teórico de esta tesis. Además, centralizo el estudio en un segmento específico, el de la producción artística, es decir, en los músicos del *indie*, aunque al ser un análisis relacional, también haré referencia a otros agentes en el campo, como son la industria o los festivales. Busco observar las dinámicas de estos productores de lo alternativo para construir, a partir de su discurso, un análisis que pueda “extender” a la interpretación de algunas parcelas de las sociedades neoliberales. Por tanto, remarco de nuevo, no se trata solo de una tesis sobre un campo musical específico, el *indie*, si no que pretendo ir más allá en el análisis, intentando conocer algunas tendencias sociales de las actuales sociedades contemporáneas.

En el capítulo 2 realizo un recorrido por los conceptos fundamentales de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. En una primera parte defino las categorías de campo, habitus y capital como elementos clave de este enfoque relacional, estudiando sus principales características. Bourdieu analiza la realidad social estructurada en campos aplicables a diferentes contextos o realidades, uno de ellos, y relevante en su teoría, es el de los mundos del arte, del que repasaré sus principales atributos y dinámicas en la segunda parte de este capítulo. Bourdieu aplica su teoría de los campos al mundo de la cultura, fundamentalmente en su obra, *Las reglas del arte* (1995), a partir del estudio de la literatura francesa del siglo XIX, aunque él mismo considera que es posible adaptarlo a diferentes ámbitos, caso de la música, como un marco analítico general mutable a las diferentes áreas de la órbita cultural.

En el capítulo 3 estudio la aplicación de la teoría de los campos de producción cultural al mundo de la música y, específicamente, al *rock* y al *indie*. En primer lugar, expongo su adaptación al ámbito del *pop rock*, recurriendo al análisis teórico de Motti Regev del que señalo sus principales elementos y dinámicas. Muestro cómo el sociólogo israelí entiende e interpreta el *pop rock* desde una visión bourdiana frente al tradicional análisis de raíces subculturales. Regev estudia el *rock* como campo de producción cultural toda vez que se transforma en un espacio configurado a partir de las luchas por obtener autonomía respecto a otros poderes y establecerse como ámbito cultural regido por sus propios criterios. Poseedor de su propio canon, sus mecanismos de consagración y sus particulares dinámicas

de innovación estilística. Mostraré, además, el proceso de autonomía del *rock*, su legitimización y los elementos bourdianos de su proceso de consolidación. A partir de este campo central del *pop rock*, plenamente consolidado, Regev distingue, en su interior, diferentes subcampos que lo integran y se diferencian estilísticamente. Entre ellos, el del *indie* o música alternativa. A partir de este esquema, propongo las líneas generales del análisis del *indie* como un campo de producción cultural, ámbito en conflicto por el reconocimiento y el prestigio, el mantenimiento de un canon propio y específico y una lógica subyacente similar a los parámetros del arte por el arte. Además, recorro las diferentes aproximaciones que se han realizado del concepto *indie*, asumiendo la complejidad de tal tarea por el carácter maleable del término, pero agrupando las definiciones en torno a tres elementos que propone la literatura científica: la autonomía, el elitismo y el sonido.

En el capítulo 4, centro la investigación en el *indie* español, surgido a finales de los 80. Inicio el apartado mostrando los elementos que propiciaron la autonomía del campo, tratando de una manera flexible acercar el análisis, de un modo similar, al de la consolidación del *pop rock*. Señalo la relevancia de la crítica y la prensa musical, los *fanzines*, la industria independiente y los festivales y salas de conciertos. Posteriormente, hago un recorrido por las principales dimensiones que definieron la primera etapa del *indie* en nuestro país y su evolución al espacio alternativo actual. Me refiero al primer *indie* como *indie* original, por ser el primigenio y por su carácter más homogéneo (aunque integraba diferentes versiones y estilos en su interior, pero poseía rasgos mucho más definidos que el movimiento que ha llegado hasta nuestros días), y al actual, como *indie* líquido, por su excesiva maleabilidad y dificultad de aprehender. Mostraré un campo inicial marcado por unos músicos de clase media que realizan una producción cercana a los parámetros del arte por el arte, alejada de los requerimientos comerciales y de la búsqueda del éxito económico. Para ello, recurren a elementos formales en el quehacer musical que propician esta reclusión en los mínimos y en la experimentación: el especial uso del ruido, la utilización del inglés o idiomas inventados, las temáticas alejadas de lo social, etc. En este capítulo se muestran, también, las similitudes con una escena previa: la de la Movida, de la que más que distanciarse se muestra cercana, aunque con ciertas diferencias que expongo. En resumen, este epígrafe de la tesis trata de uno de los apartados que se señalan relevantes en el estudio de los campos de producción cultural: la autonomía del espacio alternativo, las relaciones con el poder y la evolución con el mismo, imprescindible en cuanto al desligamiento de las grandes corporaciones musicales y su amparo bajo los sellos *indie*.

En el capítulo 5 me centro en otra fase del estudio bourdiano de los ámbitos artísticos, la estructura del campo. Analizo el concepto de independencia en la música como lógica relevante y eje clave de lo alternativo. Repaso su evolución desde el inicio, en los 60, vinculado al movimiento contracultural, la transformación en independencia militante que adopta en el *punk*, *post rock* e inicios del *indie*, y la pérdida de su activismo en los 90. Además, analizo su transformación en un panorama, el de la industria musical actual, totalmente modificado a partir de la revolución digital. Busco esas nuevas vías de independencia en el discurso de unos músicos catalogados como tal para ver el cauce que toma en las sociedades neoliberales contemporáneas. Para ello, analizo la relación de estas bandas con la industria musical y, especialmente, su implicación con las tareas auto gestionadas, ahora que el DIY es más asequible por las innovaciones tecnológicas acaecidas. Si los *indie* persiguen la autonomía, investigaré el modo de adecuar esta pretensión a las nuevas maneras de crear, basadas en el emprendimiento como eje de trabajo asociado a las clases creativas. En este apartado, que versa sobre el esquema del *indie* actual, muestro un capital relevante en el campo: el capital *indie*, que retrotrae a una pretensión básica en el mundo alternativo, la búsqueda de la autenticidad como el elemento estrella de la esfera independiente y que es el recurso que otorga “la energía” en el campo. Una autenticidad basada en la innovación y la forma, que distingue entre los “advenidizos” del *indie* y los verdaderos alternativos. Por último, como agente relevante del *indie* actual y que aparece también en la disputa por la autenticidad de este espacio musical, analizo los festivales de música *indie*.

En el capítulo 6 detallo el lugar en la estructura social de estos músicos a partir de tres aproximaciones; por su formación y ocupación (la propia, de aquellos que no se dedican en exclusiva a la actividad musical y la paterna, para todos los casos), por su ambiente cultural, que pone en alza el estudio de la intersección entre clase y valores y, por último, a través de la propia definición de clase de la escena *indie* por parte de los músicos entrevistados. Trato de analizar sus condiciones sociales de existencia en relación con su específica forma de relacionarse con la música. Si en el capítulo 5 muestro, por ejemplo, su particular manera de encarar lo *indie* en la creación musical con la conformación de una autenticidad específica, en este capítulo 6 veremos otro elemento que vincula estructura y acción: la implicación política del artista de lo alternativo.

1.5. METODOLOGÍA

La sociología de la música (más activa en la actualidad que en los orígenes de la disciplina, y más abundante fuera de España que dentro) plantea la música como una realidad social contingente y dinámica, aseteada por conflictos sobre el poder y los recursos, pero que es también fiel reflejo de las dinámicas de cambio en una determinada sociedad. En línea con los trabajos que estudian la música a partir del enfoque relacional propuesto por Pierre Bourdieu, esta tesis explora una escena, la *indie*, y lo hace en relación con sus músicos a partir de un extenso trabajo de campo. Parto del reconocimiento del déficit en una gran parte de la literatura sociológica sobre la música, en la que no se presta la necesaria atención a los propios creadores (Noya et al, 2014), carencia que trato de suplir en esta tesis centrando mi análisis en los músicos del *indie*.

1.5.1. LA TEORÍA FUNDAMENTADA

En esta investigación se ha llevado a cabo un análisis de corte inductivo, inspirado en la práctica de la Teoría Fundamentada que se basa en la recolección y análisis sistemático de datos empíricos poniendo un gran interés en el desarrollo de una teoría sustentada en los datos procedentes del trabajo de campo (Trinidad et al., 2006). Se analizaron las entrevistas con la vista puesta en la identificación de categorías analíticas diferenciadas. Tras un proceso cuidadoso de codificación, el material ha permitido identificar grandes categorías relevantes que son abordadas durante la tesis aportándose extractos de las entrevistas a modo de exposición de los principales argumentos destilados por los músicos estudiados en los diferentes capítulos de esta investigación.

La teoría fundamentada va más allá de los estudios previos y los marcos conceptuales preconcebidos en busca de nuevas formas de entender los procesos sociales que tienen lugar en ambientes naturales. Como ya señalaba, en el caso del análisis de los músicos en general, y los *indie* en particular, es escasa la atención que desde las ciencias sociales se ha prestado a este colectivo (Noya et al., 2014), por lo que he optado por plantear una investigación que vaya de “abajo a arriba”, que parta de las entrevistas en profundidad y los datos obtenidos para ir extrayendo categorías a conceptualizar. En la *Grounded Theory* es fundamental el proceso de codificación de los datos a fin de identificar las distintas categorías que, a su vez, se pueden ir diversificando en subcategorías e ir agrupándose en otras categorías con propiedades comunes. Las entrevistas realizadas se van analizando para generar dichas

categorías y en ese proceso es fundamental sumergirnos en los datos, “darle vueltas”: “es importante leer varias veces las entrevistas, escucharlas repetidas veces, desde el principio hasta el final, buscando significados, identificando categorías principales tentativas, así como posibles subcategorías” (Hernández Carrera, 2014: 193). De una manera general, el proceso en la teoría fundamentada sigue los siguientes pasos (Jones et al., 2004: 52):

Primero se codifica cada acontecimiento dentro de diferentes categorías, tantas como sea posible. Mientras se codifica un incidente dentro de una categoría hay que compararlo con incidentes previos, esta “comparación constante” da lugar a propiedades teóricas de las categorías porque el análisis de datos en la *Grounded Theory* se basa en una investigación que se replantea permanentemente los pasos a seguir. Posteriormente se integran las categorías, posibles subcategorías y sus propiedades. La integración es la organización creciente de los componentes de la teoría, así ésta se va desarrollando cuando distintas categorías y sus propiedades tienden a integrarse a través de la comparación constante que hace que el investigador en cada comparación vaya construyendo el sentido en forma relacionada teóricamente. A medida que la teoría se va desarrollando, se solidifica, es decir, las modificaciones van siendo menores tanto en cuanto el investigador compara el siguiente incidente de cada categoría con sus propiedades. Las siguientes modificaciones van clarificando la lógica, anulando propiedades que no son relevantes y reduciendo, que no es más que minimizar la terminología y dar lugar a generalizaciones. El universo de datos en esta teoría se va configurando a partir de la reducción de la teoría y de la delimitación y saturación de categorías; cuando la información recogida “resulta sobrada en relación con los objetivos de la investigación” (Valles, 2009: 68).

El tipo de muestreo en base a la teoría fundamentada es teórico, es decir, el tamaño de la muestra no se conoce de inicio; su estructura se realiza a lo largo de la investigación y no se desarrolla según criterios de representatividad sino según la relevancia de los casos. La elección de los individuos a estudiar se produce durante el proceso de interpretación de los datos y varía según las expectativas a la hora de añadir nuevas ideas a la teoría en desarrollo, por lo tanto, la incorporación podría ser infinita. Ahí es donde aparece el concepto de saturación teórica que es el criterio para definir cuándo dejar de seleccionar individuos porque no se hallan datos nuevos que puedan favorecer el desarrollo de nuevos interrogantes. En definitiva, se acaba cuando ya no emerge nada nuevo que, en el caso de esta tesis, se produjo cuando la muestra era de 30 entrevistados.

A continuación, voy a presentar, a modo de ejemplo, el análisis de una de las categorías (y las subcategorías de ésta) emergentes en esta investigación y un esbozo de la relación entre las propiedades de las mismas.

Categoría: autenticidad indie

Una categoría que emerge de manera relevante en el análisis de las entrevistas es la autenticidad *indie*. La evolución de la escena ha llevado a una tregua con la industria musical lo que ha desplazado el conflicto en el seno de la música *indie*, alejándolo de una discusión de corte material e ideológico, hacia un conflicto más “suave” en torno a la idea de autenticidad. En esta transformación es relevante identificar las divergentes posiciones de músicos que comparten un espacio creativo pero que dotan de significación social diversa a su propia labor en un *indie* en el que conviven diferentes maneras de encarnar la alternatividad. En el contexto actual, definido por una relación modular y amigable con la industria y el circuito de festivales, los músicos *indie* tratarán de distinguirse entre sí a partir de rasgos basados en la reputación, el gusto o la experiencia. En el análisis de esta categoría han surgido tres subcategorías que generan autenticidad para estos músicos:

Subcategoría 1: canon indie

El alejamiento del *mainstream* incorpora un esfuerzo continuado de resignificación de determinados saberes y conocimientos estéticos que ganan un nuevo estatus como saberes “fundamentales”. Se busca poseer el saber exacto que configura los estándares estéticos de lo *indie*, en definitiva, un canon propio que “cerca” el *indie* verdadero y que posee una serie de propiedades que lo caracterizan y que se agrupan en las siguientes:

Propiedad 1: tamaño (el cobijo de lo mínimo)

En el *indie*, el tamaño sí importa. Los músicos para potenciar la autenticidad de la escena rehúyen el reconocimiento excesivo de la creación y prefieren mantenerse en un acceso limitado frente a la música de estadios, al llamado *indie mainstream*

la música *indie* no puede ser popular, no puede ser popular, puede ser masiva pero no popular, y yo creo, yo he estado en grupos que bueno, que están dentro del movimiento *indie* y ahora han sido populares, pero no puede ser, no puede ser... (...) si tanta gente va a los

conciertos... eso le gusta a todo el mundo... eso ¡puaj!... eso... si le gusta a tanta gente eso es una mierda (E. 14)

Propiedad 2: rechazo al pop y el rock

Los artistas que se sienten auténticos hacen referencia a grupos que se repiten en el discurso de los entrevistados como músicos de *pop* “de toda la vida”, de *rock* “de estadio”, etc... con los que establecen diferencias y, claramente, fijan un “nosotros” frente a un “otros”.

es *pop rock*, y voy a decir que casi ni contemporáneo porque no hacen la música más contemporánea del mundo (E. 28)

Además, está en sintonía con la propiedad anteriormente señalada, pues a los conceptos de *rock* y *pop* se les pone la etiqueta “de estadios”, “para las masas”, “popular”, etc. Se vincula con el tamaño y se reafirma el rechazo a lo excesivamente popular

yo creo que se está utilizando sobre todo por los grandes medios para transmitir lo que es la música *pop* mayoritaria de ahora simplemente y se está usando esa etiqueta, pero yo creo que no tiene mucho sentido porque a lo mejor se está usando, es decir, a grupos que no tienen ¿sabes? que no... que tampoco veo que sean muy independientes (E. 6)

a nivel artístico hay un *indie* más audible, que puede llegar a grandes masas, que en el fondo no es más que el *pop* de toda la vida, y otro *indie* que sigue la tradición de una música más “*artie*” con indudable dificultad para llegar a masas, con un planteamiento artístico más radical e intelectualizado (E. 25)

Propiedad 3: rechazo a los 80

Hay raíces en la música que son negativas para el canon *indie*. La escena de los 80, específicamente la del *rock* melódico, se rebela como un escenario a evitar. Distintos referentes van creando barreras que configuran el canon *indie*: acercarse a unos u otros estratifica el campo de lo alternativo y para el *indie*, una parte de la música de los 80, remite a lo *mainstream*, a música accesible y fácil, conocida y reconocida:

lo veo como los grupos de la música mala de los 80, lo *mainstream*, como una consecuencia de un trabajo, como una malformación, es la consecuencia de un trabajo realizado durante

muchos años por mucha gente, lo paradójico del *indie* es que siempre estamos luchando por destruirnos a nosotros mismos (E. 23)

Esta propiedad enlaza con la anterior, ya que parte de los 80 se asumen como nichos musicales reconocidos y masivos, que, como veíamos, es una dimensión a rehuir en el canon *indie*:

creo que es como el estilo ahora predominante, pero quiero decir, no lo veo tan diferente sobre todo en grupos más famosos o más que llegan a más gente, no lo veo muy diferente pues a los grupos que había en los 80, de *pop*, es que creo que dentro se engloba en una etiqueta a grupos tan diferentes, es decir, ¿qué te da eso? más que prestigio lo que sí que te da es más aceptación, sabes que gran parte de público está ahora mismo pendiente (E. 6)

Subcategoría 2: investigación e innovación

El afán por investigar conforma también autenticidad *indie*. Lo auténtico es representado como aquello resultante de la búsqueda y la indagación, esfuerzo que desemboca en formas musicales experimentales. Como señala uno de nuestros entrevistados:

que es un estilo de música que busca algo más, que no se conforma, e intenta ir más allá con el mensaje, que no es tan convencional. Dentro de todo esto hay grupos con millones de estilos e influencias (...) Hay estudios sobre nivel cultural y gustos musicales. Supongo que depende de las inquietudes de cada uno. El arte te hace pensar, mirar las cosas desde puntos de vista diferentes. Para mí, mucha música *indie* es arte (E. 10)

Y en la misma línea:

me parece muy importante escuchar mucha música, leer, investigar, ir a conciertos, ver vídeos de conciertos. Me dan bastante igual las modas (...) para llegar a la música *indie* (la de verdad) tienes que tener cierta curiosidad e interés por la música que está fuera de lo comercial, lo que supone investigar un poco (E. 16)

Propiedad 1: aplicación de softwares y nuevas tecnologías

Separarse del *mainstream* supone un esfuerzo creativo de reinención instrumental, aplicación de softwares y nuevas tecnologías

Propiedad 2: exploración de nuevas escenas

El afán por innovar les lleva a recurrir a la búsqueda de escenarios fuera de su “zona de *confort*” musical. Hablan de explorar otros lugares, otros escenarios ajenos creando desde la diferencia, lo que otorga autenticidad *indie*

siempre pienso ¿qué está pasando en Eslovaquia o en Moldavia? tiene que haber algún grupo que sea la hostia y lo hay, lo buscas y lo hay, y me encuentro con 30 grupos para escuchar, ¿por qué la gente no hace lo mismo? ¿por qué la gente no lee, no investiga...? (E. 23)

Propiedad 3: el lenguaje

Es reseñable la atención que se presta a las letras como camino para alejarse de lo convencional. Los músicos que reniegan de la catalogación como *mainstream* buscan otros “universos”, contenidos conceptuales y extraños difícilmente entendibles, o referencias culturales alejadas del conocimiento medio. Como afirma uno de los entrevistados, “nadie me dice lo que tienes que hacer, yo soy el propio de crear mi propio lenguaje” (E. 26). Hacen uso de un lenguaje propio que marca la diferencia con otros y remarca la autenticidad de lo *indie*:

a mí me gusta mucho ser surrealista y metafórico a un buen nivel, o sea, hay cosas que se me... que hacen otra gente que se escapa para mí de la... letras que por mucho que las intentas analizar no las llegas a entender, yo intento que esté ahí, que tú hagas tu película con esa letra, son letras siempre muy abiertas para que... a mí por lo menos es como me gusta cuando oigo una letra, me tienen que provocar cosas y pensar, que me provoque pensar, no solo que te provoque algo que es y te deje igual (E. 5)

Subcategoría 3: festivales

Los festivales en el *indie* emergen como un área de significación y estratificación en donde colisionan prácticas de poder, identidad y autoafirmación. En el discurso de los músicos entrevistados, se revela un elemento que genera “verdad” en el *indie*, y es el tipo de presencia que tienen las bandas en los festivales de música. Debemos destacar cómo estos

eventos se han convertido, en la actualidad, en un “medidor” de lo *indie* y un agente central de este espacio de producción cultural. Los festivales se han convertido en un fenómeno masivo y en uno de los ejes de la industria musical contemporánea (Fouce, 2009). Si los festivales son escenario de confluencia para una gran mayoría de las bandas del *indie*, en éstos es imprescindible generar maneras de separar lo valioso de lo que no lo es:

nuestro público que va a los conciertos tiene muy poco que ver con el público que va a ver a Izal, por ejemplo, es que no tienen nada que ver, es decir, depende, pues confluyen algunos sobre todo en festivales que a lo mejor es lo que hace de marco y lo que engloba a todas las corrientes (E. 6)

Propiedad 1: posiciones formales en los festivales

La renuncia a posiciones (en carteles, publicidad, escenarios) que sugieren reconocimiento y éxito es interpretado por algunos músicos como un elemento de autenticidad

tal y como está el panorama *indie* en España, los verdaderos músicos *indie* son los que están al final del cartel o a la mitad (E. 14)

Algunos músicos insisten en situar la definición de lo *indie* en clave monetaria de ahí que aparecer en letras grandes, tocar en escenarios principales, llenar recintos, etc. es decir, obtener una posición predominante en un festival reduce, en la mayoría de las ocasiones, la autenticidad de lo alternativo

y ahora pues llaman *indie* a no sé... buf... está un poco fuera de mi alcance, pero vamos, ya te digo un poco, ahora mismo pues los grupos que pueden estar encabezando los festivales de verano que son todos una copia del otro, básicamente (E. 2)

Propiedad 2: estratificación de espacios indie

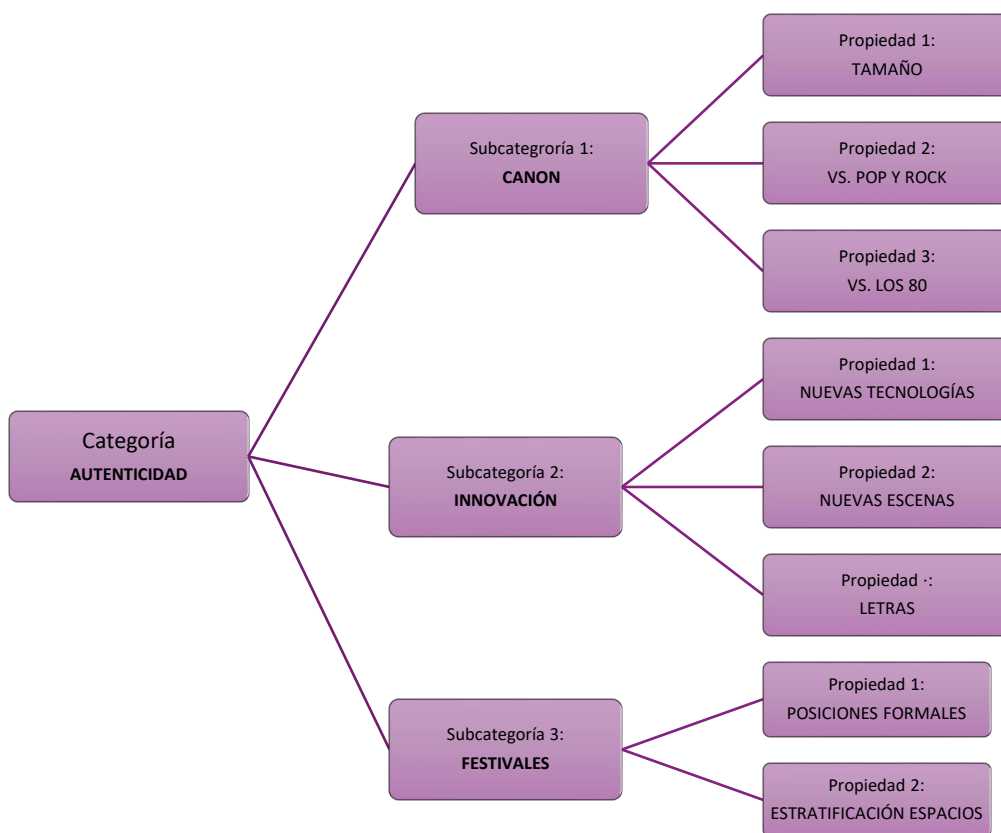
Se construye una diferenciación entre espacios musicales: festivales y “salas” aparecen confrontados. La asistencia a las salas de concierto se vincula a inquietudes artísticas; por el contrario, la presencia en festivales se asocia a temas extra-musicales, tales como “molar”, estar de moda, etc... Hay espacios “más puros” (las salas), frente a otros desvirtuados por la tendencia de apertura del campo alternativo, que se muestra en el auge y

crecimiento de los festivales donde hay una conjunción de público menos “experto” que en los circuitos de salas.

lo de los cabezas de cartel y el relleno, que no importan a nadie, es así, al público de festivales no le importan los grupos, el público de *festis* de esta ronda de *festis* masivos no creo que vayan por la música, yo tengo otro recuerdo cuando había menos *festis* y el tipo de público era otro tipo, iba más a la música a ver grupos, ahora es como... recuerdo Benicassim, estuvimos hace dos años, me pareció grotesco (E. 23)

Resumiendo, muestro en el cuadro 2 la matriz de esta categoría (autenticidad) y la representación esquemática de cómo se configuran sus subcategorías (canon, innovación y festivales) y las propiedades de las mismas:

Cuadro 1. 2. Matriz de la categoría “autenticidad” y sus subcategorías



Fuente: elaboración propia

1.5.2. LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD

La herramienta central en el presente trabajo va a ser la entrevista en profundidad, técnica en la que la información gira en torno a acontecimientos vividos y a aspectos subjetivos del individuo ya sean creencias, opiniones o valores en relación con la situación que se está estudiando. La entrevista cualitativa como herramienta de recogida de información trata de entender el mundo desde el punto de vista del sujeto. Se considera relevante en esta investigación al tener la posibilidad de obtener el discurso original de los miembros del campo; los propios músicos del *indie*. Algunos de ellos, además, conformaron parte del *indie* original, el de los 90, por lo que se abarca una mirada global del espacio alternativo. Como la mayoría siguen en activo tenemos un discurso actual que no remite a épocas pasadas, por lo que no tienen que hacer uso de la memoria y de recuerdos sino de vivencias presentes con las que están en íntima y actual conexión. Nos están hablando de sus experiencias del momento, aunque como decíamos, algunos de ellos pueden retrotraerse a momentos pasados que enriquecen el discurso.

Entre las ventajas e inconvenientes de la entrevista en profundidad destaco las señaladas por Valles (2000: 196). Entre las ventajas destacar:

- su estilo abierto, que permite gran riqueza informativa
- un alto grado de interacción y flexibilidad permitiendo la posibilidad de clarificar y seguir las preguntas y respuestas
- la generación, en la fase inicial, de enfoques e hipótesis útiles para acoplarlas a la investigación, cumpliendo un papel relevante de “prevención de errores”
- proporciona el contrapunto a procedimientos cuantitativos
- otorga mayor capacidad en el acceso a información difícil de obtener sin la mediación de un entrevistador
- genera altos grados de intimidad y comodidad

Entre los inconvenientes más relevantes se señalan:

- el excesivo consumo de tiempo
- la relación entrevistador-entrevistado depende de la situación de la entrevista, y ello afecta a la validez de la misma
- falta de observación directa o participada de los escenarios naturales de la acción
- carencia de las ventajas de la interacción grupal

De manera general la metodología de la entrevista se divide en: entrevista estructurada, semiestructurada y no estructurada o libre. La primera es muy rígida en torno al tipo de preguntas realizadas, de carácter cerrado, en las que solo se puede contestar a lo interrogado de una manera concreta y exacta. En segundo lugar, la entrevista semiestructurada se caracteriza por una mayor flexibilidad, basada en un guion con preguntas abiertas que permiten al entrevistado poder realizar matices añadiendo valor a la información concedida. Se van relacionando temas y estableciendo conexiones para construir un conocimiento extenso de la realidad del sujeto entrevistado. Y, por último, la entrevista no estructurada, para la que no se requiere un guion previo y la información obtenida proviene de la construcción simultánea a partir de las respuestas que va aportando el sujeto entrevistado (Valles, 2009). En el caso de la investigación actual las entrevistas se desarrollaron acorde con el modelo semiestructurado, con un guion fijo agrupado en diferentes categorías, ya que las temáticas interrogadas fueron múltiples: identidad, socialización, formación, interacción con la industria, independencia e *indie* e implicación y visión política, de tal manera que se relacionaran unas partes con otras. Este guion de entrevista se generó a partir de un “marco sustantivo” (Valles, 2000: 208) fruto de la literatura conocida, de los escasos estudios previos, textos de divulgación e, incluso, de mi propia experiencia personal (esto en tanto que consumidora de música *indie* y habitual de conciertos y festivales de la escena).

Se estableció un esquema general donde se planteaban una serie de preguntas abiertas que “cubrían” toda la fenomenología y lógica alternativa, de una manera específica (Valles, 2000). Aparte, en algunos casos se introdujeron preguntas adicionales, cuando las condiciones del músico y su obra específica así lo requirieron, en el caso de poseer algún tipo de rasgo distintivo que me interesara investigar especialmente. Además, como la misma metodología cualitativa y la teoría fundamentada de manera específica alienta, se fueron sumando algunas nuevas preguntas a medida que avanzó el trabajo de campo al observar elementos que iban surgiendo de manera recurrente, muy acorde con los preceptos de análisis de tipo inductivo. En la medida que los entrevistados van generando información, el investigador debe estar abierto a ir modificando la ruta para poder “seguir la pista” que dicha información va originando.

Las entrevistas se realizaron de tres maneras: presencialmente, por teléfono y por correo electrónico. En el siguiente apartado muestro el desarrollo de los métodos menos convencionales, alejados de la manera tradicional, es decir, la entrevista “cara a cara”.

Explico el porqué de estas modalidades y las ventajas y desventajas de las mismas. El esquema final del formato y número de entrevistas quedó de la siguiente manera:

- Presenciales: 4
- Telefónicas: 16
- Correo electrónico: 10

Exceptuando las entrevistas vía mail (10) que se explicarán más detenidamente en el siguiente apartado, la mayoría de contactos realizados se hicieron a través del teléfono (16). Los 4 restantes, se desarrollaron “cara a cara”. La preferencia era el contacto presencial, pero las limitaciones espaciales y financieras para poder desplazarme, así como temporales para acordar citas, hicieron que se optara por el modo telefónico. Ninguno de los músicos entrevistados vivía en Salamanca por lo que era inevitable viajar para poder realizar las entrevistas, y con las restricciones señaladas la opción más asequible fue recurrir al teléfono. En principio traté de obtenerlas previamente a alguno de los conciertos que en Salamanca ha podido dar alguna banda que integrara los criterios establecidos para conformar la muestra, pero es cierto que en todos los casos que se solicitó, excepto en uno, se pedía, expresamente, hacerla en otro momento. El día de un concierto es complicado acordar encuentros, ya que son múltiples las tareas a desarrollar por parte de las bandas, así que tuve que desechar esta opción, aunque sí llegué a entrevistar a uno de los músicos antes de una actuación. Los otros encuentros en persona se realizaron en Madrid (2) y Gijón (1).

Las entrevistas telefónicas se hicieron por medio de llamada convencional y, también, de videollamada (Skype). Este último caso, el preferido por mi parte, ya que permitía el contacto visual y lo “acercaba” más a una entrevista en persona, fue utilizado en ocasiones, pero no siempre. Al plantearlo, muchos de los entrevistados optaron por la llamada clásica, preferiblemente por “sentirse más cómodos”, por no tener que estar limitados a una pantalla durante el tiempo de la interacción, etc.

Este tipo de entrevista ha recibido relativamente poca atención en la literatura metodológica hasta la fecha ya que, tradicionalmente, se ha sugerido su poca aplicabilidad y adecuación para las entrevistas cualitativas, aunque cada vez se considera más apta y versátil como herramienta de obtención de datos. Así se refleja en las conclusiones positivas que investigadores que han recurrido a ellas sostienen, señalando que han sido interacciones “tan buenas” como las realizadas cara a cara, generando datos útiles (Irvine, 2011),

desafiando la idea de que las entrevistas telefónicas son menos adecuadas para la investigación cualitativa. Sus ventajas las recopila Novick (2008: 393-394) a partir de diferentes investigaciones y las conclusiones obtenidas. Destacan, fundamentalmente, la disminución del coste, el aumento del acceso a sujetos geográficamente dispersos, nulos requisitos de espacio, la capacidad del entrevistador de tomar notas discretamente, la oportunidad a los entrevistados de permanecer en “su propio terreno” y un mayor anonimato y privacidad. Entre las desventajas señaladas cabe mencionar, principalmente, la falta de contacto visual (aunque con los nuevos modos de video llamadas este inconveniente puede ser minimizado), posibles distracciones por actividades en el entorno y la brevedad de la entrevista (Irvine, 2011). Esta última dimensión no fue tal en mi investigación, las entrevistas telefónicas fueron tan o más duraderas que las realizadas de manera presencial. Sí me percaté de que los músicos se encontraron cómodos con las preguntas, fundamentalmente, porque les gustaba hablar de lo que para todos ellos es un elemento clave de sus vidas: la música, y así lo reflejaron muchos y lo hicieron constar. Por lo que el inconveniente de la distracción por parte de los entrevistados tampoco lo percibí. Noté una relevante aceptación y concentración por parte de los mismos a la hora de mantener la conversación incluso, en dos casos, se prolongaron las entrevistas durante dos sesiones por petición de los propios entrevistados y su necesidad de narrar su discurso de la manera más completa posible.

Uno de los problemas que he comentado más relevante en este tipo de entrevistas es la falta de contacto visual. Y aunque la tecnología permite la interacción “cara a cara” digital, en esta investigación una parte relevante de los encuentros no se hizo recurriendo a las nuevas tecnologías que propician las llamadas con imagen en tiempo real. Son tres los tipos de pérdidas que se señalan en cuanto a la calidad de los datos obtenidos (Novick, 2008): ausencia de datos no verbales como expresiones faciales, pérdida de datos contextuales, que implican información sobre el medio del entrevistado, así como las características físicas del mismo y, en último lugar, la pérdida o distorsión de datos verbales. Respecto al primero de los inconvenientes, las diferentes investigaciones que recopila Novick (2008) reconocen que estos elementos no verbales pueden conllevar contenido emocional que contribuye a la riqueza de datos y la interpretación de las respuestas verbales de los participantes. No se niega que la información transmitida a través de gestos y acciones se pierde por teléfono, sin embargo, no siempre tienen que ser esenciales o útiles, pues pueden malinterpretarse fácilmente. Pueden no ser utilizados en análisis que, finalmente, dependen, en gran medida, de transcripciones en lugar de en notas de campo. Finalmente, se plantean formas de

compensar la ausencia de respuestas no verbales; a través de la entonación, las vacilaciones, etc. Por lo tanto, mientras que las respuestas no verbales se pierden en el modo telefónico, se señala que puede haber compensación por su pérdida y, cuando está presente, las respuestas no verbales no siempre se interpretan con precisión. Respecto al valor asignado a los datos contextuales tiene mucho que ver con los métodos etnográficos y, fundamentalmente, con la investigación participante. Sí habría sido interesante en este análisis de los artistas *indie* realizar las entrevistas en sus lugares de gestación y desarrollo musical, pero hay que tener en cuenta que esta tesis no es tanto el análisis de una escena musical concreta como el estudio de un conjunto de artistas catalogados como independientes, la lógica de esta categorización y su visión particular del quehacer musical. Otro elemento relevante es que los participantes pueden sentirse más relajados y capaces de revelar información sensible cuando no están en presencia del entrevistador.

Aunque las entrevistas personales están privilegiadas en la investigación cualitativa, esta modalidad telefónica debe contemplarse como una alternativa viable. El uso, cada vez más extendido de telefonía móvil, hace que la percepción sobre la comunicación telefónica sea muy natural en las sociedades contemporáneas. La suposición de que las entrevistas cara a cara sean superiores a las telefónicas, deriva como hemos visto, de una preocupación legítima de que la falta de señales y signos visuales pueda provocar pérdida de datos o mayor distorsión en el análisis, pero no hay evidencia de ello. De hecho, “los teléfonos pueden permitir que los encuestados divulguen información confidencial más libremente, y la conversación por teléfono contiene características que la hacen especialmente adecuada para entrevistas de investigación” (Novick, 2008: 396). Mi valoración ha sido especialmente positiva, incluso ha incrementado mi concentración al realizarlas de esta manera ya que, al no tener contacto directo, se acentuó la necesidad de no perder nada de la conversación, tener réplicas rápidas y ayudar en la interacción si se daba el caso de interrupciones, pérdidas del hilo argumental o silencios.

Investigar no siempre es un proceso directo desde que se planifica hasta que se ejecuta de ahí que, aunque no lo había previsto, tuve que incorporar a la metodología del estudio las entrevistas semiestructuradas vía mail. Una parte de las mismas (10) se realizó a través del correo electrónico. La cuestión se planteó durante el desarrollo del propio trabajo de campo cuando fue requerida por una parte de los músicos a los que se les solicitó realizar la entrevista. Ante la petición de la misma, algunos declinaron el método más habitual, que era la entrevista telefónica y pidieron, expresamente, hacerla vía *mail*. Al encontrarme con

este planteamiento decidí apostar por Internet cuando así se requiriera para realizar la investigación cualitativa. Hay que tener en cuenta que se trata de un sector en continuo movimiento por cuestiones de giras, conciertos, grabaciones, etc. con tiempo escaso para planificar un contacto de cierta duración como era el que se les requería para las entrevistas. Además, en muchos casos, combinan la labor musical con un trabajo fuera del sector artístico del que viven, así que requerían la entrevista vía *mail* para poder “tomarse su tiempo” o “encontrar hueco” a la hora de contestarla. La “asincronía” de esta modalidad permite que:

el entrevistado no está comprometido a responder con prontitud. En esto radica uno de los principales beneficios de la entrevista electrónica, en que los sujetos ocupados, y los investigadores ocupados, para el caso, no tienen que identificar un momento conveniente para hablar entre ellos (Bampton y Cowton, 2002).

Así me adapté a la propia idiosincrasia del sujeto analizado y adopté este modo de investigar avalado, cada vez más, en diferentes ramas científicas. No podemos obviar que la tecnología modifica, también, las maneras de recabar información. De ahí que el uso del correo electrónico para recopilar datos cualitativos se expanda a medida que el acceso y uso de Internet se ha vuelto más central y relevante.

Esta manera de recabar información tiene grandes ventajas (Meho, 2006) como el menor coste a la hora de administrar la entrevista, ya que puede enviarse, de manera simultánea, a diferentes sujetos a la vez, además, a individuos en lugares distantes desde el punto de vista geográfico. Y especialmente favorable es la ausencia de transcripción de la misma, con lo que ello conlleva respecto al tiempo que cualquier investigación cualitativa suele aparejar. Se señala, adicionalmente, la democratización de este método de entrevistar, ya que propicia la relación con sectores que, por sus características específicas, resulten complicados de entrevistar, incluso por cuestiones de timidez que, o no pueden, o prefieren no interactuar “cara a cara”, resultando este método menos intrusivo (Meho, 2006).

Entre los inconvenientes, destacar la ausencia de interacción no verbal, de lenguaje corporal, expresiones faciales o las inflexiones de voz, modulación tonal, etc. cuando, como en mi caso y ya he explicado, se realizan por teléfono, ni la capacidad de reaccionar o apostillar en las entrevistas vía *mail*. Su pérdida debe ser lamentada pues disminuye, en cierta medida, la calidad de la recopilación de los datos: “los investigadores cualitativos con frecuencia están interesados no solo en qué dice la gente, sino también en la forma en que lo

dicen” (Bryman, 2001: 321). Aunque, esto mismo, señala Meho (2006) puede ser un elemento beneficioso ya que la no presencia del entrevistador puede ocultar diferencias que, de ser percibidas por el entrevistado podrían ser negativas en la interacción entre los sujetos: raza, género, edad, tonos de voz, vestimenta, timidez, gestos, discapacidades. Otro inconveniente es la capacidad de escritura (o su falta, más bien) del entrevistado, que puede ser poco elaborada o distante a los códigos del entrevistador. En el caso de la investigación actual se partía de unos sujetos a analizar con un capital cultural cercano, por lo que este problema no parecía estar presente, ya que los capitales de ambas partes en interacción eran, en cierta medida, coincidentes.

Otro de los problemas encontrados fue la no respuesta por parte de algunas de las personas contactadas. En una primera interacción se mostraban de acuerdo en realizar la entrevista vía *mail*, pero una vez enviada no llegaba ninguna contestación. Ante esto opté por mandar recordatorios de las mismas, pero no causaron ningún efecto dándose por perdidas. Este es un problema de la flexibilidad en la respuesta, tanto en la velocidad que, en ocasiones, se retardaba mucho y en otras, ni siquiera llegaba, lo que resultó una experiencia preocupante y frustrante en mi tarea. En el caso de una de las entrevistas, por ejemplo, quedó una parte sin completar y aunque se pidió reiteradamente ese bloque final, no llegó a ser terminada, aunque se ha incorporado al análisis toda la sección que sí se realizó. Un último inconveniente de esta modalidad fue la brevedad en las respuestas. En algunos casos eran excesivamente cortas, aunque traté de acotar muy bien y con la mayor exactitud posible las preguntas para tratar de potenciar un discurso amplio, la tendencia era de una mayor brevedad en el discurso que en la entrevista directa.

La forma de trabajar esta metodología se basó en adjuntar un documento con las preguntas de la entrevista completa. Se anexó el documento en vez de insertarlo en el mensaje del correo, ya que así daba la opción a los músicos a contestar las preguntas en diferentes etapas, pudiendo “volver” al texto tantas veces como quisieran. En este sentido, he sido coincidente con la investigación de Val Ripollés (2014), que también recurre a esta vía como manera de recabar información a agentes implicados.

1.5.3. MUESTREO: SELECCIÓN DE LOS ENTREVISTADOS

Respecto a la selección de los entrevistados, en este trabajo se ha desarrollado un muestreo no probabilístico propio de los estudios cualitativos, cuya potencialidad se basa en la cualificación de los fenómenos sociales, en la comprensión de los mismos. Lo que busco

son buenos informantes que posean un conocimiento rico sobre una población muy específica, los músicos de un campo cultural determinado y reducido: el *indie* español. Dentro de esta tipología opté por un muestreo de criterio, combinado con uno estratégico, del tipo “bola de nieve”, ya que un elemento a tener en cuenta es la posibilidad de combinar las diferentes estrategias de selección muestral de acuerdo a los actores, ámbitos y necesidades del proceso de investigación (Izquierdo, 2015). Es decir, se puede incluir, en el comienzo, un tipo de muestreo, e irlo variando:

en la investigación cualitativa la información es la que guía el muestreo, y por ello es preciso que evolucione en el propio campo ya que es necesario que cubra todos los requerimientos conceptuales del estudio, y no la adaptación a unas reglas metodológicas (Blanco y Castro, 2007)

El muestreo por criterio se basa en elaborar algunos principios que los casos deben cumplir; luego se escogen, aplicándolos. Recurrí a este modelo ya que hablar de músicos *indie* en general era excesivamente abierto en un campo en continua discusión por su propia identidad y pertenencia. Decidí, aun así, establecer unos parámetros de inclusión muy laxos, ya que la misma maleabilidad de pertenencia al *indie* es un elemento cuestionado del campo.

El análisis se basa, como señalé en el apartado anterior, en 30 entrevistas semi estructuradas a músicos *indie* en España. La tabla 3 ofrece un perfil de la muestra indicando, también, algunas consideraciones sobre el criterio de muestreo.

Tabla 1.3: perfil de los entrevistados y criterios de muestreo

Perfil de los entrevistados					Criterios de muestreo		
ENTREVISTA	SEXO	COMPOSITOR	ETAPA <i>INDIE</i> ****	INSTRUMENTO	FESTIVALES*	SELLO**	ETIQUETA***
1	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	x	x	x
2	HOMBRE	SÍ	INICIAL	GUITARRA	.	x	x
3	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	x	x	x
4	HOMBRE	NO	LÍQUIDO	GUITARRA	x	x	x
5	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	x	x	x
6	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
7	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	.	x	x
8	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
9	MUJER	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	.	x	x
10	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ	x	X	x
11	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
12	MUJER	NO	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	.
13	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	x	x	x
14	HOMBRE	NO	INICIAL	BATERÍA	x	x	x
15	HOMBRE	NO	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
16	MUJER	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
17	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
18	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
19	HOMBRE	NO	LÍQUIDO	VOZ BATERÍA	x	x	x
20	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	.	x
21	HOMBRE	NO	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
22	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	.	x	x
23	HOMBRE	SÍ	INICIAL	BATERÍA	x	x	x
24	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	TECLADO	x	x	x
25	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ GUITARRA	x	x	x
26	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
27	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	VOZ GUITARRA	x	x	x
28	HOMBRE	NO	LÍQUIDO	VOZ BAJO	x	x	x
29	HOMBRE	SÍ	INICIAL	VOZ	x	.	x
30	HOMBRE	SÍ	LÍQUIDO	GUIT TECLADO	x	x	x

* Participación en festivales: Sonorama Ribera y/o Contemporanea (2014-2019)
 ** Haber trabajado con un sello *indie* durante su carrera
 *** Etiqueta de *indie* o alternativo (o variantes: *indie* folk, rock alternativo, etc) en Wikipedia, Google, Amazon
 **** Distinción entre músicos del *indie* inicial (antes de 1997) y el del *indie* actual, que yo denomino como *indie* líquido (posterior al 1997, fecha de apertura del campo alternativo, ver en capítulo 4)

Fuente: elaboración propia

En la selección de las personas entrevistadas se ha tenido en cuenta la complejidad intrínseca asociada a una etiqueta, lo '*indie*', que es objeto de continua negociación y

redefinición (Fonarow, 2006; Hibbett, 2005). La transformación del entorno industrial y creativo, así como la popularidad de creadores generalmente reconocidos como músicos *indie*, complejiza el abordaje de una escena musical de perfiles porosos y en constante transformación. Tras examinar los trabajos existentes sobre esta escena musical, decidí seguir el proceso de muestreo en varias fases. Con el fin de deslindar (al menos de manera aproximada) la población potencial de músicos *indie*, analicé la participación en dos festivales *indie* (“Sonorama Ribera” y “Contempopranea”), durante un periodo de seis años (2014-2019). Esto nos indica que la población aproximada de músicos *indie*, ante la ausencia naturalmente de un censo o herramienta similar, ronda los 600⁷, entre músicos o bandas. Las variaciones internas en esta población son, claro está, enormes en términos de éxito comercial, repercusión de su música, longevidad en la trayectoria, etc. A partir de ahí, y con el fin de identificar una muestra accesible en términos logísticos y operativos se buscaron entrevistados que, además, cumplieran dos criterios (ver tabla 1.3): (1) haber trabajado en un sello independiente durante su carrera y (2) haber sido etiquetado como *indie* o alternativo, o cualquiera de sus variantes (*indie pop*, *folk alternativo*) en *Wikipedia*, *Google* o *Amazon*. Sorteadas las dificultades de acceso, este proceso dio como resultado 23 entrevistas. Esta lista se ha visto completada con 7 entrevistas adicionales cuya realización se encuentra justificada en criterios sustantivos (aunque, en todo caso, se cumplen 2 de los 3 criterios, como se especifica en la tabla 1.3). Cumplir, al menos, la mayoría de estos parámetros me ha valido para determinar un criterio de “*indieidad*” en la determinación de la muestra. Estos tres criterios en mi decisión muestral trataban de “envolver” una población amplia y no restringirla demasiado por la propia complicación de la acotación actual del músico *indie*.

En la primera fase de la selección de la muestra integro un agente relevante en la escena: los festivales de música como eventos que se han convertido en los escenarios

⁷ Hay que tener en cuenta la multiplicidad de escenarios que concurren, fundamentalmente, en el Sonorama Ribera y los horarios extendidos durante gran parte del día. Los festivales se han convertido en experiencias que van más allá de un único recinto y de una franja horaria acotada (tradicionalmente a la noche).

“naturales” de lo alternativo. He buscado la mayor heterogeneidad posible partiendo de la creación de una base de datos de músicos y bandas en un contexto relevante para la escena *indie*, donde se entrecruzan bandas extremadamente variadas. Para obtener las unidades de análisis en esta primera etapa lo que he hecho es focalizar el muestreo en dos festivales: el Contempopranea y el Sonorama Ribera. El Contempopranea se etiqueta a sí mismo como “Festival de la Escena *Indie*”. Se celebra desde 1996 en Albuquerque (Badajoz) y, de manera excepcional, se amplió en 2014, 2015 y 2016 a Badajoz capital. Por otro lado, el Sonorama Ribera se celebra en Aranda de Duero (Burgos) desde 1998. Fue premiado como mejor Festival de Música Independiente en el año 2012 por la UFI (Unión Fonográfica Independiente). Son festivales con un recorrido y estructura similar al menos en los inicios, con una cronología parecida y además marcados por una tendencia a remarcar la escena *indie* nacional frente a otros festivales mucho más internacionalizados, de ahí que sean el objeto de análisis inicial para extraer nuestras unidades de estudio. Se han seleccionado seis años (de 2014 a 2019, ambos inclusive) para completar el espectro actual de la escena *indie* en España, dejando al margen a bandas extranjeras que no entran en el objeto de nuestro estudio. Al extraer la muestra hay bandas con diferente recorrido temporal, desde las más recientes a algunas que se remontan a los inicios del *indie* español y siguen en la escena, lo que contribuye a tener en perspectiva la visión de unos y otros y se adecua en la muestra a una división entre *indie* original e *indie* líquido, que analizaremos en el capítulo 4 de esta tesis. A partir de esta fase inicial y la obtención de un “mapa” de bandas y músicos *indie* he señalado dos criterios de acceso adicionales en una segunda fase del proceso muestral: la industria y el etiquetaje.

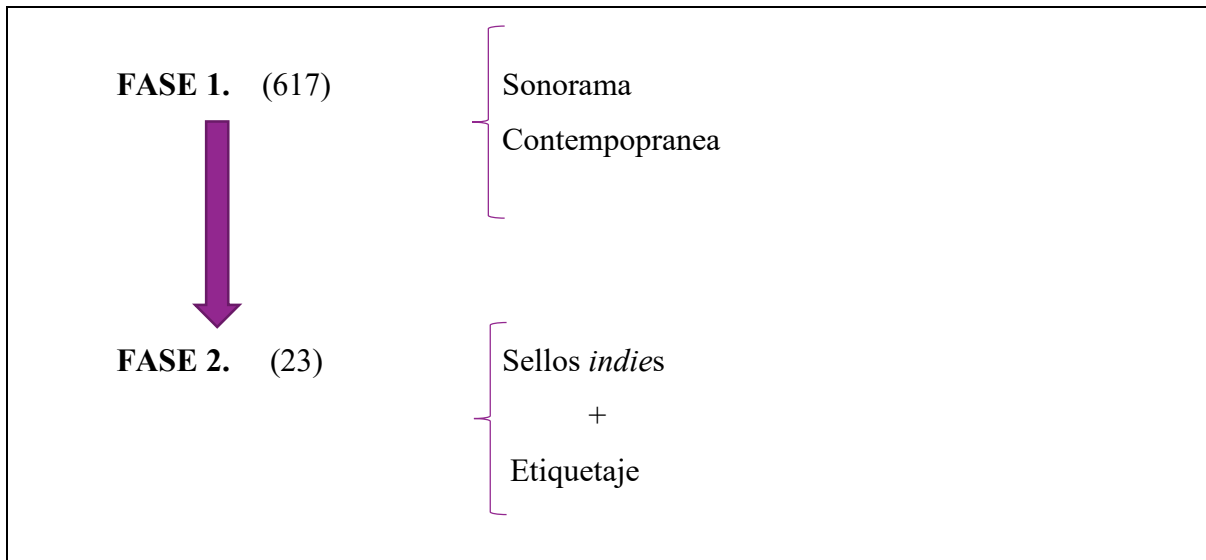
Primero he hecho una distinción en base a la vinculación con la industria musical. He tomado como elemento clasificatorio haber trabajado con alguna compañía independiente durante la carrera artística del músico en la gestación de un disco. De esta manera, introduzco otro agente clave del campo: la industria alternativa, la que desarrolló el *indie* original, y de cuya vinculación surge la propia categorización del campo como *indie* (independiente).

Como segunda categoría me remito al etiquetaje de los músicos. Parto de la asignación de la etiqueta *indie* para tratar de acercarme, de la manera más completa y precisa posible, a los músicos que se consideran parte del campo. Para ello, selecciono a bandas y músicos que son clasificados como *indie*, alternativos o independientes, o cualquiera de sus variantes: *indie* pop, folk alternativo, etc. Es decir, tomo como *indie* aquellos que son

definidos así. Por un lado, por *Wikipedia* o *Google*, buscando encontrar una definición lo más parecida a la elaborada por un público objetivo. Partiendo del modo de elaboración, en el caso de *Wikipedia*, una enciclopedia virtual, basada en las aportaciones libres de la comunidad, he decidido recurrir a este recurso como la definición de género del público que sigue a estas bandas o artistas. Por otro, la etiqueta que les califica en *Amazon*, como una definición marcada por el mercado, de tipo funcional. Desde una perspectiva sociológica y considerando el uso aparentemente inevitable de categorías genéricas en la organización de la cultura popular, Simon Frith (1998) revisa el funcionamiento de las etiquetas genéricas en el mercado. Su premisa es que el uso de categorías de género organiza el proceso de ventas, como hemos señalado previamente. La definición de género, entonces, está vinculada al mercado musical. En sus propias palabras: “el género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música” (Frith, 1998: 76).

Resumiendo, mi selección muestral se desarrolló en dos fases. Se inició a partir de la generación de una base de datos de músicos y bandas *indies* partiendo de su participación en dos festivales de música de la escena. Se generó una población de 617 *indies*. A partir de la misma se requerían dos criterios adicionales: a) haber estado vinculado a un sello independiente y b) ser etiquetados como *indies* o alternativos (ver tabla 1.4). En total 23 casos condensaban estos 3 criterios, a los que se sumaron 7 más que fueron surgiendo a raíz del inicio del trabajo de campo y que se incluyen por su relevancia. En total se realizaron 30 entrevistas y, como señalaba en el apartado anterior, en la teoría fundamentada el tamaño de la muestra está relacionado con la teoría. La recogida de datos va reconfigurando el tamaño de la muestra final que viene determinada por cómo se desarrollan las categorías surgidas. Cuando se llega a la saturación teórica se dejan de seleccionar individuos porque no se hallan datos nuevos que puedan favorecer el desarrollo de nuevos interrogantes. En definitiva, se acaba cuando ya no emerge nada nuevo.

Tabla 1.4: Proceso de elaboración de la muestra



Fuente: elaboración propia

Contacté con los músicos a través de las redes sociales (Facebook e Instagram), y también de contactos personales, recurriendo a conocidos que estaban en los círculos de músicos o de personas que trabajaban en el sector musical *indie* y que lograron facilitarme la entrada al campo. De esta manera accedí a un sello independiente, central en el espacio alternativo, a través del cual pude interactuar con músicos que, gracias a esta mediación, estuvieron más receptivos a la hora de aceptar la entrevista. También seguí el muestreo “bola de nieve” a raíz del ofrecimiento de uno de los artistas entrevistados a contactar con otros compañeros, lo que propició un canal amplio de entrevistas, pues me abrió una vía que resultó fundamental en el trabajo de campo de esta tesis ya que, de este modo, resultó más fácil establecer una relación de confianza con los nuevos participantes y también me permitió acceder a personas difíciles de identificar o de contactar (Blanco y Castro, 2007). En total, he realizado 30 entrevistas, teniendo en cuenta la saturación teórica que el análisis de teoría fundamentada adoptado en esta tesis exige y que ya he señalado. He querido mantener el anonimato de los entrevistados dado que se analiza un campo de producción cultural en donde todos se conocen, al menos por referencias, preferí asignar un número al azar a cada sujeto con el que identificarle, manteniendo oculta su identidad. De esta manera la libertad a la hora de valorar a otros agentes en el campo era plena, ya que partía de un espacio, a priori, segmentado y cuestionado, y me planteé el que los entrevistados no se sintieran coaccionados a la hora de desarrollar su discurso. Por lo tanto, las citas de los músicos aparecen acompañadas de una numeración asignada de manera azarosa a cada uno de ellos

que se mantiene oculta: E.1, E. 2, así hasta los 30 entrevistados finales. Esta numeración será a la que se recurra durante todo el desarrollo de la investigación para distinguir los extractos de los discursos de los distintos agentes analizados.

Recapitulando, respecto a la metodología la experiencia con las entrevistas fue claramente positiva, teniendo en cuenta las restricciones (temporales, espaciales y financieras) señaladas al inicio. Especialmente enriquecedoras las realizadas de manera personal o por teléfono, entre las que no percibí diferencia, ni por longitud ya que algunas, incluso, se prolongaron más siendo vía telefónica (ya he expuesto el caso de dos entrevistas que se realizaron en momentos secuenciales distintos, ante el requerimiento de los músicos que querían completar de manera exhaustiva su discurso). Ni tampoco eché en falta el contacto visual, creo que, en la mayoría de los casos, los entrevistados se encontraban más cómodos con esta modalidad, que achaco a cierta costumbre en su realización, aunque sea de tipo periodístico, por lo que resultaron muy fluidas. En mayor o menor medida tienen cierto manejo comunicativo, ya que se exponen al público y los medios en su trabajo artístico. Percibí, además, un sector muy interesado en su labor, en su tarea creativa, muy proactivo a la hora de contar sus experiencias y creencias, y sus valores como músicos. Respecto a las realizadas vía mail, sí encontré mas problemas. A la hora de responderlas, o más bien, de no hacerlo en algunos casos, aunque afirmaran lo contrario en un primer contacto, y también en la información obtenida de las sí contestadas. Claramente, excepto algunos casos, fueron más breves, aunque sí proporcionaron la información requerida, pero había una diferencia en cuanto a apreciaciones y profundidad de las respuestas. Aun así, ha incrementado los puntos de vista y el discurso a analizar, y me ha permitido tener un marco mayor de referencias.

Otro elemento a destacar es la casi ausencia de mujeres en el trabajo de campo. Parece clara la menor presencia de ellas, al menos, en esta escena. Sí contacté específicamente con músicas, pero no tuve respuesta, aun señalando, de manera concreta al ver los pobres resultados de conexiones iniciales, la necesidad de narrar su experiencia como mujeres dentro de este campo de producción. En dos casos concretos sí aceptaron contestar, pero finalmente no lo hicieron. Me ha resultado frustrante y supone toda una vía de investigación futura a enlazar con esta tesis, pues sí que introduce una cuestión final sobre el machismo y la incidencia del género en la música que completaré en próximas líneas de trabajo.

CAPÍTULO 2. LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL Y LA MÚSICA

1. PIERRE BOURDIEU Y LA TEORIA GENERAL DE LOS CAMPOS.....	68
1.1. ESPACIO SOCIAL ESTRUCTURADO	69
1.2. SISTEMA DE RELACIONES DE FUERZA.....	71
1.3. LA AUTONOMÍA DEL CAMPO	72
1.4. LOS CAPITALES Y EL CAMPO	74
1.5. EL <i>HABITUS</i>.....	77
2. BOURDIEU Y EL ARTE. CONCEPTO DE CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL.....	80
2.1. CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL (CPC).....	80
2.2. EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL CAMPO DEL PODER	82
2.3. SUBCAMPO DE LA GRAN PRODUCCIÓN VS. SUBCAMPO DE LA PRODUCCIÓN RESTRINGIDA.....	83
2.4. CONSTITUCIÓN Y AUTONOMÍA DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	88
2.5. COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE	91

El *indie* es un sonido, una industria, unos músicos y bandas de distinto calado, múltiples festivales en auge, una prensa que le acompaña; en definitiva, una amalgama de agentes que conectan entre sí. De ahí que en esta tesis me acerque a la escena alternativa a partir de un análisis relacional. Lo enfocaré como un ámbito de interacción entre los diferentes elementos que lo conforman. De este modo, trato de huir de enfoques restrictivos e individualistas para ampliar mi objeto de estudio a todo un conglomerado de relaciones, alianzas, disputas y sinergias en un espacio musical segmentado. En esta tesis trato de aportar

una herramienta teórica a su estudio a partir de la interpretación relacional de los campos de producción cultural desarrollada por Pierre Bourdieu. El porqué de esta aproximación deviene de los acercamientos que sobre el *indie* se han desarrollado en nuestro país por parte de fuentes no científicas. He partido de la idea previa que se refleja en éstas, en las que el conflicto se posiciona como una dimensión relevante. Como ejemplo de la diversidad de las opiniones contrapuestas, muestro algunos titulares que reiteran la discusión sobre esta escena musical y que nos acercan a las múltiples disquisiciones que recaen sobre la música *indie* contemporánea: “*El indie ya no es lo que era*” (Hidalgo, 2015), “*Auge y caída del indie español de festivales*” (Fernández, 2018), “*Indie, a pesar de todo*” (León, 2018). Señalo también declaraciones de músicos sobre la escena: Miss Cafféina, “*El 'indie' no está de moda, es una escena que existe*” (Llorente, 2019); Sr. Chinarro: “*El indie ya ha pasado de moda*” (Velasco, 2018); Toundra: “*En el indie huele a derecha que flipas*” (Durán, 2018); Izal: “*Somos de los grupos más indie, por independientes, que existen*” (Ocampo, 2019); La Habitación Roja: “*El indie de los 90 era honestidad y pasión, hoy todo es más cerrado*” (2018); Disco Las Palmeras!: “*La etiqueta indie se la han apropiado bandas como Izal o Supersubmarina*” (Castaño, 2018). Como se puede observar se percibe conflicto por la propia pervivencia de este espacio musical, no hay unanimidad sobre la escena y los diferentes testimonios remiten a cuestiones tan variadas como la ideología, la industria y el comercio, el sonido, o la exclusión y pertenencia al campo. Se refleja una controversia por la verdad en el campo, quién es o no es artista alternativo, así como un conflicto en torno a qué es o no es alternativo y, en definitiva, una reflexión sobre la independencia en la cultura posmoderna. En definitiva, voy a estudiar a los músicos *indie* como altavoces privilegiados de conflictos valorativos e ideológicos en torno a la definición social de la independencia, y también como agentes relevantes en la articulación de dicha definición. Estos artistas forman parte de un espacio propio de creación musical en donde las relaciones de cooperación conviven con el conflicto interno, de ahí que entienda el arte no como una creación individual sino como un espacio que se construye de manera relacional. Ya señalaba en el capítulo 1 que existen diferentes posibilidades de acercamiento a la música alternativa, como subcultura, por ejemplo, pero en esta aproximación trato de focalizarme en un elemento que considero central, la relación con otros. Trato de indagar en cómo los músicos *indie* se construyen a sí mismos en interacción con los demás, de ahí la relevancia de mi marco teórico, basado en las sinergias y el conflicto entre diferentes agentes dentro de espacios culturales específicos.

Por ello pretendo estudiar cómo es el campo del *indie*, cómo se ha configurado y en base a qué, y cuáles son los elementos de relevancia que le dan forma y razón de ser, analizando el discurso de los músicos entrevistados. Para ello, voy a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu. Interpreto el *indie* como un campo musical (dentro del más amplio campo artístico), partiendo de un modelo teórico general de análisis social que es aplicable a otras parcelas de la realidad. Ya el mismo Bourdieu lo adaptó al ámbito de la creación cultural en *Las reglas del arte* (1995), diseccionando, en su caso, el campo literario francés del siglo XIX. A partir de este modelo, estudiaré el *indie* como un área de producción cultural, es decir, un espacio relacional ocupado por diferentes agentes en conflicto y/o sinergias por algún tipo de capital específico y relevante.

En este apartado desgranaré los elementos esenciales de la teoría general bourdiana partiendo de la definición de campo para examinar, además, los conceptos de capital y de *habitus*, herramientas básicas de este marco analítico.

2.1. PIERRE BOURDIEU Y LA TEORIA GENERAL DE LOS CAMPOS

Bourdieu desarrolla en *Las reglas del arte* (1995) el concepto de campo para estudiar las producciones culturales, pero sus límites explicativos van más allá, ya que propone una teoría general de las sociedades configuradas: “en espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las colectividades” (Vizcarra, 2002: 57). Como él mismo señala, esta teoría es aplicable a diversos ámbitos: “el proyecto de una teoría general (de campos) no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos” (Bourdieu, 1990: 135). De este modo, espacios como el literario, el periodístico o el académico serán algunos de los ejemplos concretos analizados por Bourdieu. Intentará “recrear” el concepto de campo en diferentes ámbitos para descubrir las propiedades específicas de cada uno basándose en la homología entre los mismos (Fernández y Ferreras, 2009). Por tanto, será un esquema para ordenar las realidades sociales y, a la vez, una herramienta de corte metodológico (Vizcarra, 2002).

El precedente en esta teoría es Max Weber que se enfrenta al modelo infraestructura/supraestructura y plantea una sociedad conformada por diferentes dimensiones: política, económica, religiosa, etc. con lógicas propias y relaciones de conflicto, tanto en su interior como hacia el exterior (Criado, 2013). Concibe la sociedad

como un conjunto de espacios con diferentes interacciones entre ellos, un: “entramado inestable de esferas diferenciadas y la metodología supone como primer paso, describir el conjunto de relaciones y dinámicas que se producen en cada ámbito concreto” (Criado, 2008: 13). Esta metodología es claramente visible en su *Sociología de la religión*, en la que analiza las religiones como el medio de vida de agentes con posiciones diferentes en competencia por ganar “clientes”, es decir, fieles que se convierten en objeto de pugna entre los especialistas en “bienes de salvación” (sacerdotes, magos...). Éstos entran en conflicto para atraer adeptos y esa lucha o “dinámica objetiva de competencia” (Criado, 2008: 14) es el motor de surgimiento y cambio de las diferentes religiones. Es un análisis basado en las interacciones de un ámbito social determinado, con agentes que ocupan posiciones en conflicto y luchan en el interior del espacio social y hacia el exterior frente a diversos poderes económicos y políticos con los que podrán entrar en conflicto o cooperación. Esta metodología weberiana no se interroga sobre las funciones que cumple un ámbito específico, sino que trata de escudriñar en las relaciones que se insertan en una realidad social determinada (Criado, 2008). Y esto es relevante en la conformación de la teoría de campos bourdiana, que no supedita la explicación a una dependencia respecto a dinámicas externas, por ejemplo, a la clase social dominante, sino que remite a las relaciones entre agentes con intereses específicos.

De aquí en adelante voy a desgranar las principales características de esta teoría, así como los elementos que la configuran.

2.1.1. ESPACIO SOCIAL ESTRUCTURADO

Un campo es un ámbito integrado por una serie de agentes que ocupan distintas posiciones. El sociólogo francés lo define como: “un espacio social estructurado de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dicho espacio y puede analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinado por ellas)” (Bourdieu, 1990: 135).

Para Bourdieu, los campos son microcosmos sociales; es decir, parcelas de la realidad social con una lógica propia y con una autonomía (relativa) respecto a cómo funciona la sociedad. Son sistemas de relaciones conformados por elementos interdependientes que solo pueden ser analizados y entendidos con respecto a las demás partes que lo conforman (García Arnau, 2016). Remite al conjunto de interacciones que se desarrollan cuando los agentes luchan y/o cooperan entre ellos por apropiarse de recursos escasos, bien sean materiales o

de tipo simbólico que son valorados y reconocidos por los integrantes de ese campo (Martínez García, 2017). Estos recursos se denominan “capitales” y condicionan a los agentes en el campo, en tanto que éstos “son distribuidos en el espacio social global según el volumen del capital, la estructura del capital y la evolución en el tiempo de estas dos propiedades” (Capdevielle, 2011: 32). El campo, por tanto, se estructura en base a un sistema de conflictos en torno al capital. En palabras de Bourdieu:

la estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura (...) siempre está en juego (Bourdieu, 1990: 136).

Los campos son sistemas de posiciones en competencia que no están supeditadas a decisiones de “alguien superior” en la escala social, sino a las luchas intrínsecas del mismo (Criado, 2008). Son sistemas jerarquizados de posiciones y de posibilidades en el que lo importante no son las funciones que cumpla, sino las relaciones establecidas. A partir de este modelo analizamos lo social como un campo integrado por luchas, desajustes y conflictos, que serán la base del cambio y los factores que confieren la dinámica de dicho campo (Criado, 2013).

Con esta visión de la sociedad Bourdieu trata de superar la dicotomía clásica en las ciencias sociales entre estructura e historia; ahora el eje del campo recae en la lucha interna entre los agentes que conforman el mismo, provistos de un capital específico que les conduce a desarrollar estrategias conservadoras o revolucionarias. De esta manera, “es la estructura lo que hace la historia y la historia lo que hace la estructura” (Fernández y Ferreras, 2009: 42). Aunque el concepto de campo, a priori, sea de corte estructuralista porque hay un sistema de interacciones con una estructura, el sujeto dentro del campo es un agente que, en base a la posesión (o no) de capital, “entra en el campo y juega por él”. Es decir, es también acción, que se complementa con la estructura. La noción de campo supone, pues, la articulación de estructura y acción, se concibe como un espacio de fuerzas y un espacio de luchas (Lewin, 1947). Está marcado por las interrelaciones que lo conforman, no es una simple suma de elementos; va más allá de sus componentes, siendo un sistema de poder y asimetrías en el que el conflicto va a ser el auténtico eje de estructuración de estos microcosmos sociales.

2.1.2. SISTEMA DE RELACIONES DE FUERZA

El campo es algo más que una serie de agentes que coexisten, es fundamentalmente, una relación de fuerzas y, por tanto, un juego de poder y asimetrías. Esta forma de entenderlo, como un sistema de relaciones desiguales, nos conduce a la idea de que el conflicto es su motor de estructuración, integrados por capitales comunes y por una serie de estrategias de lucha para apropiarse de los mismos (García Arnau, 2016).

En este trabajo estudiaré a los músicos del *indie* en su interacción con otros participantes del campo alternativo. Los investigaré en su lucha por un capital concreto que no será de tipo económico sino de carácter simbólico, el llamado, en esta tesis, “capital *indie*”, que emerge en el análisis de su discurso y que desarrollaré en el capítulo 5. Será relevante en la lucha dentro del cosmos alternativo musical y generará, con su posesión (o su carencia), posiciones diversas dentro del campo. Este recurso será importante dentro del *indie* y, a su vez, totalmente ajeno, innecesario e indiferente en otros ámbitos sociales porque en éstos, ese capital “no está en juego”. Lo relevante lo es para un determinado ámbito social y así, “no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos” (Bourdieu, 1990: 136). Lo que es importante en un campo no lo ha de ser en otro y, como señala Bourdieu: “no (lo) percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo, cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados” (1990: 136). Para que “funcione un campo” debe haber algo en juego y agentes dispuestos a participar y que sepan reconocer las leyes y los parámetros del propio juego. Las diferentes estrategias de los agentes en conflicto tienen que ver con la desigual disposición de capital, de una lucha por los recursos relevantes en el campo específico. Así, aquellos participantes del campo que poseen el monopolio del capital, el que está en la base del poder en el campo, tratarán de mantenerlo, de ahí que opten por estrategias de conservación frente a aquellos agentes que tienen menos capital (normalmente suelen ser los recién llegados al campo), que recurren a estrategias subversivas (Bourdieu, 1990). Por tanto, es un espacio de toma de posiciones que integran individuos que se convierten en agentes, es decir, conformadores de relaciones sociales determinadas y específicas en torno a problemáticas compartidas. Se desarrolla en el mismo un esquema común de referencias donde se definen simbólicamente dichos agentes y donde se desarrollan redes de conflicto o cooperación, cuyo sentido solo es captado y entendido por aquellos miembros que poseen el *habitus* que requiere el juego. En base a estas referencias comunes se construyen los universos sociales;

por eso, el campo es el: “territorio social y simbólico del consumo, de los oficios y habilidades, del ocio, de los sueños y aspiraciones, de los temas de conversación y discrepancia. Habrá prácticas y escenarios cotidianos entrañables, cargados de valor y de memoria” (Vizcarra, 2002: 60). Frente a este territorio común y simbólico para los integrantes del mismo, otros campos resultarán totalmente ajenos e indiferentes, y, a veces, ni siquiera percibidos.

Y no solamente es un espacio de luchas hacia el interior del campo, entre los agentes que lo integran, sino también en relación con otros campos. Su autonomía es relativa, es decir, no están aislados respecto a otros, así que existe conflicto constante con otros ámbitos de lo social, bien sea por controlar algún tipo de capital determinado o por delimitar adecuadamente los límites fronterizos entre diferentes poderes. Pero no solo serán pugnas y luchas conflictivas, sino que pueden existir relaciones de cooperación y alianzas por su propia supervivencia (Vizcarra, 2002).

2.1.3. LA AUTONOMÍA DEL CAMPO

El proceso de autonomía de un campo se desarrolla a medida que va alejándose del control de instituciones tales como la Iglesia, grupos como la aristocracia, etc. Es decir, cuando se distancia e independiza de otras fuentes de poder y surge como un espacio diferenciado. Para Bourdieu, este proceso es el inicio o germen del campo y lo denomina fase crítica de emergencia (Bourdieu, 1995). Aunque la autonomía no es propia solamente del comienzo, sino que es una dinámica que le acompaña en su desarrollo y le afecta tanto en sus relaciones con el exterior del campo como con los agentes que lo integran. Es el proceso auto afirmativo en que se reivindica una lógica, una “manera de hacer” que viene condicionada por la aceptación de una legitimidad propia. Su valor es fundamental, ya que señala el origen de un campo y marca su ideología propia y particular.

En el caso del *indie*, la misma acepción del concepto “musica independiente” señala ese proceso de auto afirmación, de legitimidad interna que lo atraviesa, ya que se configura, en sus inicios y en su denominación, como un ámbito autónomo. Lo hace a partir de su reivindicación de independencia respecto al poder económico mediante el alejamiento de la

industria discográfica hegemónica, las *majors*⁸, y la defensa de un “hacer propio”, de una legitimidad interna en confluencia con los parámetros del “arte por el arte” dentro de la música popular. El *indie*, en su proceso de autonomía, se “refugia” en las compañías independientes, que privilegian el quehacer y la obra musical, alejándose de las *majors*, reguladas por la legitimización económica y la prevalencia del mercado.

La autonomía trata sobre la lógica interna de funcionamiento, es el eje vinculante en torno a los aspectos legitimadores dentro del campo y no tiene que ver con los dominantes en otros. Es el proceso mediante el que se establece la ideología que justifica un campo determinado frente al campo del poder. Éste es el ámbito de relaciones de fuerza entre los diferentes tipos de capital, es decir; el espacio donde se lucha por la jerarquía del valor de los tipos de capitales. Así, por ejemplo, en el campo del poder, los intelectuales se encuentran en lucha con la clase económicamente privilegiada pues propugnan el valor del capital cultural frente al económico. En definitiva, remite al establecimiento de la lógica interna que legitima un campo, pero no por ello debe entenderse como un proceso acotado al origen del mismo, sino que lo acompaña en su evolución como eje de referencia. Es importante destacar que los campos no son espacios compactos, si no en los que concurren agentes que discuten la legitimidad de referencia, es decir, la que es eje de conformación del campo, la que se instaure en el proceso de autonomía. Por ejemplo, en el caso del campo artístico, cuyo criterio de valor principal es cultural, se sitúan también aquellos agentes que privilegian una legitimación económica en concordancia con las leyes del mercado, por lo que la autonomía del campo se determina tanto en la elaboración de sus producciones, como, sobre todo, en la fijación de los criterios de valor con que se juzgan las mismas. Este tipo de confluencias presentes en el interior de los campos respecto a la legitimidad sobre la que descansa su autonomía, hace que ésta sea un proceso continuo en estos microcosmos y no que quede vinculada exclusivamente al origen y génesis de los mismos. En el *indie*, la legitimidad que le confiere autonomía (la independencia respecto al poder del mercado mediante el

⁸ Se llama así a las grandes compañías discográficas que lideran el mercado mundial de la industria musical

alejamiento de las *majors*) se ve cuestionada y se modifica al haber cambiado las relaciones con el poder e interferir agentes que priorizan otras formas de legitimización diferentes a las iniciales. La supremacía de lo artístico sobre lo mercantil varía a medida que se modifican las relaciones con la industria, mucho más complejas a medida que el campo ha ido madurando.

En el proceso de autonomía de un campo irrumpen instituciones propias de consagración que tratarán de contribuir a la reproducción del modo de legitimidad establecido y que son independientes de otras fuentes de poder que previamente eran dominantes (García Arnau, 2016). En el caso de la música *indie* se pueden señalar, entre otras: la aparición de una prensa específica, los fanzines, un conjunto de críticos musicales expertos de “lo alternativo”, las nuevas compañías discográficas independientes o los festivales de música, elementos que serán analizados más profundamente en el capítulo 4. Todos ellos se configuran como factores de consagración, su instauración hace que podamos analizar el *indie* como un campo autónomo desligado del poder (de los grandes sellos, en sus inicios), con una ideología propia. En este proceso de autonomía “gana” su categoría de campo cultural propio, con sus particulares criterios de legitimidad (como veremos, basados en el arte “más elevado” y en la libertad creativa). Autonomía y legitimidad que van transformándose a medida que el campo evoluciona y cambian las relaciones entre agentes del campo (la propia industria, los festivales, el público, los músicos, etc.).

2.1.4. LOS CAPITALES Y EL CAMPO

EL CAPITAL EN LA TEORIA BOURDIANA

El capital en Bourdieu remite a “cualquier tipo de recurso capaz de producir efectos sociales, en cuyo caso, es sinónimo de poder” (Martínez García, 1998: 3). Es la fuerza dentro de un campo. En definitiva, es lo que tiene valor y no se refiere, exclusivamente, al terreno material, sino a todo lo susceptible de ser estimado en los distintos campos. Puede ser medible de manera objetiva (como el capital económico), o subjetiva, que será la forma relevante dentro de este estudio.

En el análisis de los campos de producción cultural todo puede tener valor, contando con que siempre haya alguien dispuesto a estimarlo y apreciarlo y será una valoración arbitraria, en la que se cree sin la necesidad objetiva de que sea así para otros. Los que valoren determinada dimensión la convierten en un capital, ya que significa algo apreciado para ellos; creen en su valor. Dicha estima no procede de la propia naturaleza de las cosas,

si no de la creencia en el valor de “esa cosa”. Es infundado, pero tiene valor; es subjetivo, pero para algunos es apreciado, y su tenencia (o no), da (o resta) poder. El capital se manifiesta de diferentes maneras; como capital económico, pero también cultural, social y simbólico. No atañe solamente a lo monetario, sino también se refiere a aquello que se posea y provea valor: competencias culturales, relaciones sociales, pertenencia a determinadas agrupaciones, etc. Cómo se distribuyan los diferentes tipos de capital es lo que va a conformar y determinar las oportunidades de vida de los agentes sociales (Fernández Fernández, 2013). En el caso de los campos del arte, y en el del *indie*, específicamente, veremos qué tipo de capital es más relevante. Los distintos tipos que distingue Bourdieu (2001) son los siguientes:

El capital económico es el que usualmente se reconoce como capital, se muestra a través del dinero como método simbólico de representación y es transformable, a su vez, en bienes, propiedades, inversiones, etc. Está claramente objetivado y reconocido socialmente como medio para ejercer poder, por lo que es fácilmente convertible en otros modos de capital.

El capital cultural está integrado por todo aquello que remite a saberes, competencias, información, conocimiento considerado socialmente válido, etc. Se distinguen en él tres estados o tres formas de presentarse: incorporado, objetivado e institucionalizado.

El capital cultural incorporado es el más difícil de traspasar, es el “*savoir faire*”, la forma de comportarnos, de movernos, el lenguaje que utilizamos, el saber actuar en las más variadas situaciones y ocasiones y se desarrolla, además, de una manera inconsciente y no premeditada. Va en relación íntima con nuestro propio cuerpo, “está hecho carne” (Martínez García, 1998: 7), por lo que no se puede vender de manera expresa en el mercado, aunque sí se pueden obtener beneficios monetarios con la posesión de un determinado “saber hacer” que se requiera en determinadas situaciones (por ejemplo, en una selección entre otros candidatos); así pues, su posesión otorga ventajas competitivas frente a otros.

El capital cultural objetivado está conformado por los bienes culturales que se posean (discos, libros, objetos de arte, archivos, bases de datos, etc.) que pueden ser analizables como capital económico, aunque también consiste en disponer de los medios y conocimientos para apreciar esos bienes de manera legítima.

El capital cultural institucionalizado está conformado por todas las formas de acreditación institucional que se posean, es decir; títulos o diplomas. Certifica un valor que lo hace medible y convertible en capital económico.

El capital social son los recursos de que se dispone por pertenecer a un red o entramado social más o menos institucionalizado, por las relaciones, contactos o parentescos determinados con que se cuenten. El volumen de este capital tiene que ver con el tamaño de la red y las conexiones que ésta movilice, así como de la cantidad de otros tipos de capital del que la misma disponga.

El capital simbólico es la manera que adoptan los otros tipos de capital cuando su tenencia es percibida como natural. Cualquier capital tiende a funcionar como capital simbólico cuando obtiene un reconocimiento explícito, por lo tanto, no es una especie de capital, sino aquello en lo que se convierte un determinado recurso cuando es reconocido en tanto que fuerza o poder legítimo, en definitiva; es el poder de representar y otorgar valor a las formas de capital. Todo capital integra una parte simbólica que se va a basar en su valor reconocido por los otros, es decir, cimienta su poder en su posición simbólica dentro de cómo es entendido y valorizado en cada campo social específico; por tanto, se genera en un campo determinado y en relación con los demás capitales presentes. Cualquier capital puede transformarse en simbólico cuando es percibido de dicha manera en base a unas “categorías de percepción que son, al menos en parte, fruto de la incorporación de las estructuras de un universo social o de un campo específico dentro de él” (Fernández Fernández, 2013: 36). La manera de percibir un capital como simbólico conforma parte de la inclusión en un campo particular, en la manera de integrar y ser parte de una estructura relacional determinada, pues dar la relevancia debida a un capital simbólico en un campo es parte de la inmersión en un espacio y en formar parte de la conciencia colectiva del mismo. El peso de los diferentes agentes que lo forman está en relación con el capital simbólico que acumulan y su reconocimiento, debido a que desarrollan un *habitus* adecuado para jugar dentro del campo (Fernández Fernández, 2013).

Este capital opera según la lógica de la diferenciación, de la distinción, remite al prestigio y al carisma y posee una característica relevante: la “tendencia de lo simbólico a negarse a sí mismo y encontrar en ello la clave de su efectividad” (García Arnau, 2016: 114). Es decir, su valor radica en el desinterés, en su propia negación como capital, formando parte de la práctica de una manera natural, dándose la contradicción de que su valor de capital se basa en su negación como tal.

En esta tesis hablaremos específicamente de un tipo de capital: el capital *indie* que, veremos en el capítulo 5, aparece en el discurso del artista alternativo y remite a la autenticidad. Tiene carácter simbólico ya que hace referencia al valor que se posee por ser

“realmente” *indie* y es crucial para estos creadores. En un *indie* que se ha popularizado, la autenticidad se convierte en un bien muypreciado, en un elemento que divide y fragmenta en torno a la posesión de la verdadera identidad alternativa. Los músicos la persiguen a través de distintos recursos en su quehacer creativo y todos esos mecanismos son los que generan este capital de la diferencia que desarrollaremos más adelante.

2.1.5. EL *HABITUS*

El *habitus* es el conjunto de formas de pensar, hacer y sentir característicos de una determinada posición en la estructura social. En palabras de Bourdieu:

un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares”, sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1991: 92).

Son maneras de percibir y de actuar influidas por el origen social que crean hábitos y hacen que las personas próximas en el campo sientan y actúen de manera similar ante condiciones parecidas (Martínez García, 2017). Procede de las vivencias pasadas y a la vez actúa como esquema de percepciones, de acciones y apreciaciones. Son disposiciones vinculadas a un determinado tipo de existencia, a unas posibilidades económicas concretas, a recursos asociados a la posición social que, junto a la experiencia vital, las relaciones con las instituciones y con otras personas, conducen a determinados patrones y formas de comportamiento. Es un proceso de inculcación que tiene que ver con la socialización del individuo y así: “condiciones objetivas similares producen afinidades electivas” (Martínez García, 2017: 3). De manera individual, en cada agente existen disposiciones supra individuales que le hacen actuar de manera plural y orquestada, o lo que es lo mismo; en cada persona hay algo de colectivo (Capdevielle, 2012). El *habitus* sirve a Bourdieu para vincular las estructuras sociales y las prácticas de los agentes, será el vínculo entre lo individual y lo colectivo. Confluyen tanto las estructuras objetivas; lo estable, lo instituido

(la sociedad), como las agencias, es decir, lo emergente, las socialidades. Expresa la manera mediante la que lo social se inscribe en los cuerpos (Vizcarra, 2002).

El *habitus* es un sistema de disposiciones para la acción, para trayectorias futuras, asociado a una clase particular de existencia; una manera de afrontar diferentes situaciones y momentos, pero de una manera sistémica, no aislada. Se refiere a predisposiciones para la acción que no son temporales o eventuales, sino que se mantienen y que se traspasan. El mismo *habitus* se manifiesta por parte de un agente en los diferentes campos que integra, además, se “hereda”, se transmite (Martínez García, 2017). Se trata de poseer trayectoria, de llevarla incorporada, un “sentido de la orientación social” que nos permite actuar dentro de los cauces de lo esperado y esperable sin necesidad de racionalizarlo, ni estar condicionado a través de la estructura (García Arnau, 2016). Por lo tanto, está estructurado, es producido por las posiciones sociales que se ocupa y, a su vez, es estructurante, ya que genera prácticas también estructuradas. Prácticas que son inconscientes, que no se realizan de manera intencionada, sino que concurren y se desarrollan como “algo normal”, que son reconocidas por los agentes sin tener unas pautas establecidas de manera directa (Martínez García, 2017). Estas prácticas no son resultado de la obediencia a ningún precepto ni disposición individual en base a ningún cálculo.

Bourdieu trata de alejarse de la dicotomía entre el objetivismo, que ve la acción del sujeto como mero portador de la estructura social, de un determinismo exterior; y el subjetivismo, que lo contempla básicamente como la suma de interacciones sociales. Se abre una tercera vía que aboga por analizar las estrategias de los agentes “a partir de las probabilidades objetivas de alcanzar los fines que se proponen, y qué las orienta, qué principios les hacen preferir ciertos fines a otros” (Martínez García, 2017: 4). De tal modo que las posiciones objetivas que ocupan los individuos se viven como posibilidades subjetivas, es decir, “las probabilidades objetivas inscritas en cada *habitus*, que reflejan los datos estadísticos, son vividas como posibilidades subjetivas por los agentes sociales, como expectativas de éxito o fracaso si emprenden esas acciones” (Martínez García, 2017: 4). Las expectativas subjetivas que se crean los individuos se hacen a partir de la posición objetiva que integran: si tus dificultades objetivas son mayores, tus expectativas subjetivas lo recrean y reflejan. Por ejemplo, como señalan Bourdieu y Passeron (2009, citado por Martínez García, 2017: 4), los hijos de los obreros se encuentran con más dificultades objetivas de transitar satisfactoriamente por el sistema formal de educación (ya que la distancia entre la cultura de la familia y la cultura escolar es mayor que para otras clases, debido a que la

cultura escolar que rige en las aulas es la propia de las culturas de las clases dominantes por el mayor poder de éstas), con lo que se plantean como poco probable llegar a los estudios universitarios y, por ello, ni siquiera organizan un plan intencionado para alcanzarlos. Es decir, los planteamientos vitales posibles de un individuo (las expectativas subjetivas), están marcados por las posiciones objetivas que se tienen.

En los inicios de la escena alternativa en España, las expectativas subjetivas sobre la dedicación a la música del artista *indie* estaban ligadas a su posición objetiva. Eran jóvenes universitarios de clase media (Val Ripollés y Fouce, 2016), que no esperaban ni necesitaban vivir de la música, así que sus decisiones respecto al arte estaban marcadas por ello; de ahí puede inferirse su tendencia al *amateurismo* y el desinterés a llegar a públicos amplios. Sus maneras de enfrentarse a la música (sus planteamientos vitales y, por extensión, musicales) tenían mucho que ver con la posición objetiva que ellos integraban; ya que no esperaban ni necesitaban vivir de la música pues partían de unas condiciones vitales determinadas, sus expectativas musicales se veían afectadas por ello con su marcada tendencia a lo mínimo y a la despreocupación por el contenido, rasgos del *indie* inicial que analizaré en el capítulo 4.

Los esquemas de percepción y acción a través de los cuales los individuos “atrapan” el mundo se integran a través de experiencias continuas en determinadas posiciones del espacio social, que, a su vez, producen categorías de la realidad. Los sujetos van a categorizar lo que les rodea, y esto les clasifica a ellos mismos, mostrando la posición social que los identifica con su grupo de pertenencia y lo que los hace diferentes de otros grupos sociales. El acceso a diferentes tipos de capital y en diferente medida, crea visiones diferentes de la realidad y refuerza los nexos entre aquellos con similar capital, acentuando sus lazos identitarios (Vizcarra, 2002).

El campo se convierte en el espacio de batallas entre fuerzas sociales, y el *habitus* ejemplifica la explicación a la reproducción “casi mecánica” de patrones y maneras de conducirse que se perciben en las acciones sociales. Se contemplan, conjuntamente, la historia objetivada, encarnada en el campo, junto a la historia incorporada, el *habitus*. El capital, entretanto, integra una posición de reproducción de clase, a la vez que posibilita un *habitus* y facilita una cierta posición en el campo.

2.2. BOURDIEU Y EL ARTE. CONCEPTO DE CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

En esta tesis voy a partir del concepto de Campo de Producción Cultural (CPC) como herramienta analítica para investigar el *indie* en España. Como he señalado y desarrollaré en el capítulo 4 y 5, el conocimiento sobre el *indie* muestra un espacio autónomo con sus propias instancias de consagración, el desligamiento respecto a ciertos entes de poder, una ideología propia y, básicamente, un ámbito con una identidad que parece conformarse en la interacción con otros. A partir de estas características, aplico este marco teórico de raigambre relacional al estudio de la música alternativa en nuestro país.

Bourdieu estudia de manera específica el ámbito intelectual como un campo de producción cultural, análisis que luego amplía a la sociedad global, conformada por microcosmos o campos sociales diferentes. Interpreta el mundo universitario como un espacio específico del más amplio campo intelectual en *Homo Academicus* (Bourdieu, 1988), y será en *Las reglas del arte* (1995) donde tome como objeto de estudio una parcela de creación específica; la literatura. En esta tesis se inferirá su trabajo al mundo de la música popular, al *indie* en particular, importando a su análisis el corpus teórico y algunas herramientas desarrolladas por el sociólogo francés. Esta conexión con otros ámbitos artísticos es posibilitada casi de manera directa por el mismo autor cuando subtitula uno de los capítulos de *Las reglas del arte* como: “Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural” (Bourdieu, 1995). De ahí que ese trasvase metodológico entre diferentes campos del arte; de la literatura a la música, pueda verse contemplado en la propia obra de Bourdieu como un marco analítico generalizable para toda la órbita de la creación cultural.

2.2.1. CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL (CPC)

Históricamente, el estudio de las obras de arte ha oscilado entre dos corrientes: o se analizaba la obra en sí misma, descontextualizándola del entorno social y económico y de las propias condiciones del autor, o se tendía a interpretar como un mero reflejo de la realidad (Val Ripollés, 2014: 32). La primera visión estaría basada en la filosofía kantiana, en la idea de que hay conceptos universales que son bienes simbólicos en los que la propia obra de arte se explica a sí misma y el discurso sobre ella se manifiesta en la propia creación. Frente a esta visión esencialista del arte se contraponen los análisis basados en la reproducción de las condiciones sociales existentes, lo que Bourdieu denomina análisis externo. Bajo esta

categoría se inscriben todas aquellas corrientes que analizan la obra de arte como el reflejo de las condiciones sociales del entorno en el que son producidas (Val Ripollés, 2014).

Bourdieu busca una visión intermedia entre estas dos posiciones; para ello centraliza el análisis de los campos de producción cultural en *Las reglas del arte* (1995) donde estudia el proceso de configuración de las obras focalizándose en una parcela definida del mundo creativo: la literatura, a partir del análisis de *La educación sentimental* escrita por Flaubert en 1869. Los elementos de su producción se interpretan como tomas de posición respecto a los otros autores con los que Flaubert compite dentro del cosmos literario, y las obras de los escritores del momento no son expresión de lo que le interesa al público, sino posicionamientos en un espacio respecto a las opciones de sus competidores (Criado, 2013: 93). Bourdieu parte de la irrupción de esta obra y el trabajo de otros escritores, como Baudelaire y su efecto en el campo de producción literario, con su énfasis en la idea del arte por el arte y del oficio de artista apartado de intervenciones de entes políticos y económicos. El creador será percibido no como un sujeto individual dotado de un don, de capacidades casi espirituales y alejadas de la explicación racional, sino como un actor inmerso en una comunidad, en una red, en definitiva, en un campo.

La producción cultural de un tipo determinado de bien artístico se halla encarnada en un campo autónomo en la que el productor cultural (el artista), tiene unos intereses específicos definidos en competencia (o en sinergia) con otros agentes del campo, todo ello enmarcado por la posesión, en mayor o menor medida, de distintos tipos de capitales, aquellos que sean relevantes en cada campo. Son, por tanto, herramientas útiles para analizar los espacios del arte como sistemas relacionales y no aislados, como “realidades acotadas, micro cosmos historificados y semiautónomos que interactúan con el resto del entorno social” (García Arnau, 2016: 102). Estas realidades sociales no son solo un grupo de elementos presentes que conviven sin más, si no que interactúan mediante conexiones basadas en el conflicto y las luchas de poder, conflicto que se convierte en el motor de cambio de todos los campos, que se rigen por tensiones desiguales, según las diferentes posiciones.

El campo no es un espacio excluyente, siguiendo la teoría de conjuntos, un espacio social concreto puede pertenecer a un campo, pero eso no le excluye de su pertenencia a otro más amplio (o de la posibilidad de que existan sub-campos en su interior). De esta manera, el musical es un subcampo del campo artístico que, a su vez, lo es del intelectual. Partiendo de estos elementos comunes que se reconocen a los campos bourdianos, de aplicación

general a cualquier tipo de ámbito en el espacio social, voy a desgranar, más específicamente, las principales características de los campos de producción cultural. Estos están configurados por una serie de leyes que son comunes para todo el campo, unas reglas de funcionamiento, es decir, “un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos” (Val Ripollés, 2014: 35).

2.2.2. EL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN EL CAMPO DEL PODER

En este apartado se muestran los tipos de legitimización que se desarrollan en los campos culturales. Básicamente, la dicotomía se plantea entre lo económico y lo cultural, y es central en el campo del *indie* ya que, en la actualidad, se muestra fragmentado entre los que se acercan a un *indie mainstream* o exitoso en el mercado, frente a un *indie* subterráneo, más desconocido y con mayor empaque cultural y simbólico. El conflicto en torno a la ideología subyacente explica, en gran medida, las maneras de crear de los músicos *indie*, como veremos a lo largo de esta tesis, estableciendo fronteras entre unos y otros. La legitimización económica o mercantil frente a la cultural establece gran parte de las interacciones y oposiciones en el campo de lo alternativo, que se convierte en un espacio de lucha entre ambas ideologías o al menos así lo entienden algunos músicos, aquellos que se consideran “más auténticos”.

Muchas de las acciones y prácticas de los artistas se explican en base a su posición en el campo del poder, en el que, señala Bourdieu (1995), ocupan una posición dominada. El campo del poder no debe entenderse como el campo del poder político, sino, como señalábamos en apartados anteriores, la sede de las batallas entre los que poseen poderes diferentes, como podían ser las luchas entre los artistas y la burguesía en el siglo XIX por conservar o modificar el valor relativo de las distintas clases de capital en cada momento, es decir, “las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas” (Bourdieu, 1995: 320). El campo del poder es, pues, el espacio de las relaciones de fuerza entre las distintas clases de capital, el ámbito donde se lleva a cabo “la jerarquía de valorización social de los capitales” y “la lucha por el control de los mecanismos del poder” (García Arnau, 2016: 105). En él los intelectuales luchan en oposición a la clase poderosa, la que lo es desde el punto de vista económico, y lo hacen defendiendo el valor del capital cultural sobre el económico, o cualquier otra manera de capital simbólico, porque mientras que en el campo del poder lo que prima y se valora es el capital económico, en el de la producción artística,

prevalecen los recursos culturales. De este modo, los intelectuales son, como detentadores del capital cultural, una parte (la parte dominada), de la facción dominante. Esto se debe a que, aunque estén muy liberados de imposiciones y demandas del exterior, están sometidos al beneficio, económico o político (Bourdieu, 1995). Por lo tanto, son siempre un espacio de lucha entre dos maneras de jerarquización: el principio heterónimo, de quienes dominan el campo económica y políticamente (el principio clave del campo del poder) y el principio autónomo, el que se rige por su propia legitimidad, la del campo específico, la que superpone lo cultural frente a otros capitales (el del campo de producción cultural). De la preponderancia de un principio u otro de jerarquización dependerá el grado de autonomía que cada campo posea: si se rige por principios ajenos (heterónomos), es decir, del campo del poder (privilegiando la influencia económica o política), su grado de autonomía será menor, ya que queda subordinado el principio autónomo (el propio), al heterónimo (el ajeno, el del campo del poder) y al revés; su autonomía será mayor si prevalecen los principios del propio campo sobre los del campo del poder.

Estos principios de jerarquía muestran dos maneras diferentes de legitimación: legitimidad cultural versus legitimidad mercantil (lo cultural frente a lo económico) y, por lo tanto, a su vez, dos tipos de arte: el arte burgués, que se rige por los designios del mercado, y el arte por el arte, basado en la ideología que aparta y minimiza el interés económico y se basa en la independencia del mercado. Se va a convertir en el principio básico de legitimación interna del campo artístico. Por tanto, en los campos de producción cultural se confronta la legitimidad que configura el campo artístico, la legitimidad cultural, frente a la propia del campo del poder, la económica. Cuando prima la cultural, es decir, cuando se privilegian los principios de jerarquía del propio campo del arte, el grado de autonomía del campo es mayor, y cuando se deja “ocupar” por la mercantil, es decir, cuando el principio jerárquico heterónimo (el propio del campo del poder) se asienta, la autonomía del campo se reduce.

2.2.3. SUBCAMPO DE LA GRAN PRODUCCIÓN VS. SUBCAMPO DE LA PRODUCCIÓN RESTRINGIDA

Los campos del arte no pueden percibirse como entes compactos enfrentados de manera unívoca a lo externo, sino que están conformados por distintas posiciones en base a las diferencias de legitimidad y según la primacía que se conceda a uno u otro tipo de capital en juego. Algo que será muy relevante en el *indie*, como señalaba en el epígrafe anterior,

donde confluyen maneras dispares de encarnar lo *indie*, lo que se convierte en motor del campo al generar formas de diferenciar unas posiciones de otras.

Un elemento característico de los campos de producción cultural es que desarrollan, en su interior, una oposición en base a la legitimidad entre dos subcampos que Bourdieu definió como “subcampo de la gran producción” y “subcampo de la producción restringida”. Estos se diferencian en base a la legitimidad que encarnan, legitimidad cultural (base de la autonomía del campo artístico) frente a la legitimidad económica (base legitimadora del campo del poder). División que se refleja en el *indie*, en el que se confrontan dos posiciones respecto a la producción musical alternativa: los que propugnan una música centrada en la legitimidad cultural, frente a los que crean “a la sombra” de una legitimización más cercana al modelo economicista y que en el *indie* se mide entre los que hacen *indie* auténtico, frente a los que no. Esta división tiene un valor especial en nuestro objeto de estudio pues genera un conflicto por “lo *indie*”, lo que va a propiciar maneras de crear específicas por parte de músicos que quieren abanderar lo independiente en base a parámetros propios y no económicos. Es, por tanto, de gran relevancia en este campo, ya que dicha oposición fomenta maneras de hacer y de crear música, como aparecerá reflejado en el capítulo 5.

Por lo tanto, en los campos de producción cultural se contraponen la producción restringida, la comandada por la relevancia del capital cultural, frente a la gran producción, validada por el capital económico y los principios del mercado. A su vez, dentro del subcampo de la producción restringida, se produce otra escisión entre las vanguardias recién llegadas y las consagradas (ortodoxos versus heterodoxos). Por tanto, convivirán dos modelos basados en dos tipos de legitimidad: el del “arte por el arte” y el del “arte comercial”. Esto que “no solo es motivo de una constante pugna interna sobre el “deber ser” de la producción artística (el debate normativo), también “genera espacios diferenciados de producción dentro del mismo campo” (García Arnau, 2016: 107). Trasladado al análisis del campo del *indie*, se produce la convivencia en su interior entre el *indie* considerado auténtico, frente al *indie mainstream*, planteando el conflicto sobre la propia creación musical y su valor, así como generando ámbitos separados dentro del cosmos alternativo contemporáneo.

Figura 2.1: Esquema de los campos de producción cultural



El subcampo de producción restringida: es aquel cuyos productores tienen casi como únicos clientes a los demás productores, que también compiten con él. Se basa, según Bourdieu (1995: 322), en la independencia respecto a los requerimientos externos. Su “economía de las prácticas” invierte los principios clásicos del campo del poder y del campo económico, es decir, aparta la búsqueda del beneficio, no da garantías de equivalencia entre lo que se invierte y el rendimiento monetario y resta relevancia a “los honores y las grandezas temporales”. Representa el modelo de “arte por el arte”, el que se configura en base a la legitimidad cultural, la del arte independiente del campo del poder, alejado del mercado y de la masividad, frente al subcampo de la gran producción, el que encarna el modelo del arte comercial, más cercano al gran público y el poder, basado en una legitimidad de tipo económica.

El subcampo de la gran producción: se configura en base a los principios que rigen la jerarquización externa, la propia del campo del poder; la legitimidad económica. Se basa en el triunfo temporal en base al éxito comercial y de notoriedad social, por tanto, corresponde a los artistas conocidos por el gran público. Se enfrenta al principio de jerarquización interna, el propio del campo artístico, la legitimidad cultural, que favorece a los artistas reconocidos “por los suyos”, sus pares y compañeros.

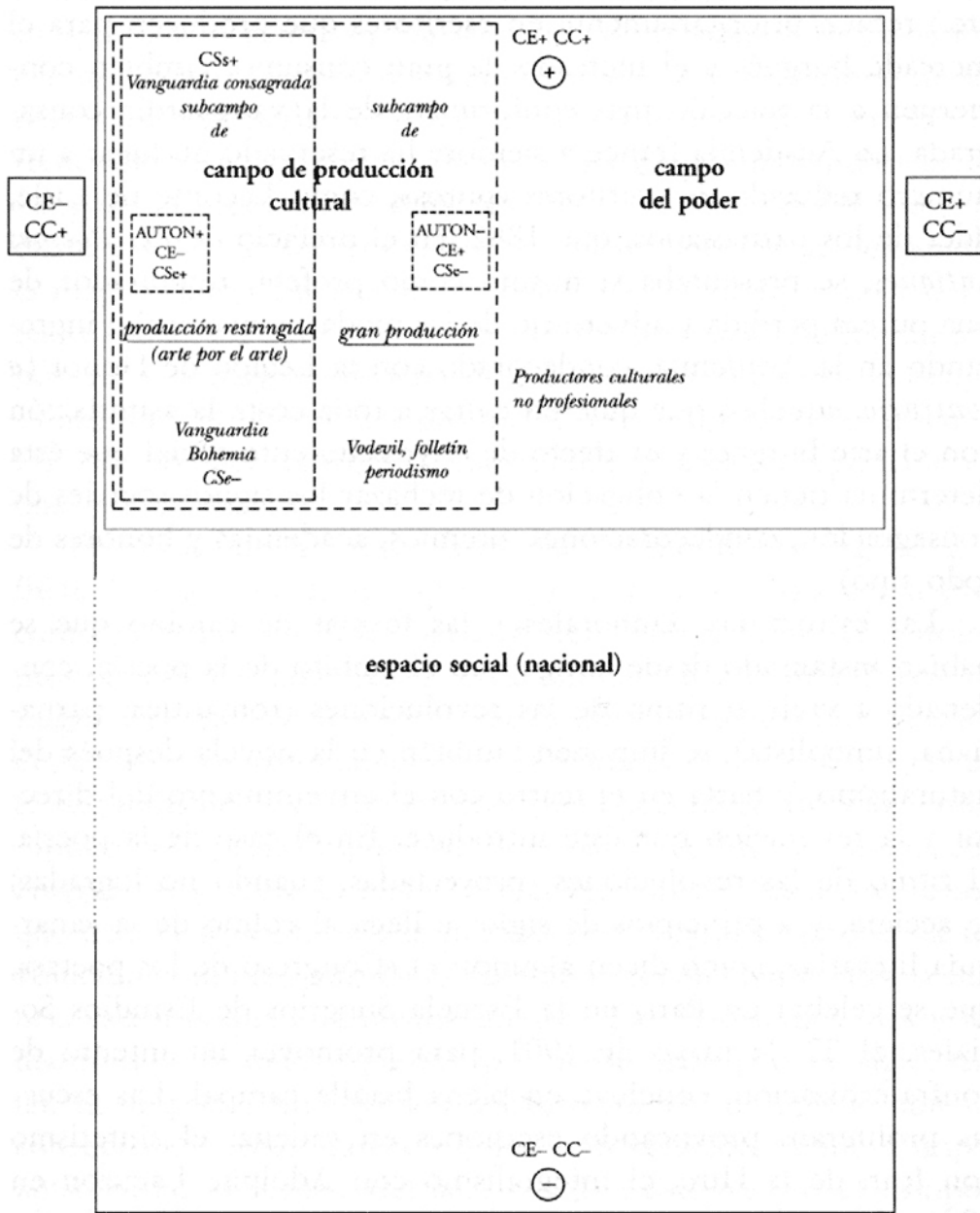
Por lo tanto, se plantea un escenario que enfrenta a los artistas que propugnan la autonomía del campo, los que defienden los principios de legitimidad internos, centrados en la legitimidad cultural, frente a los que se basan en principios externos de legitimidad, en el éxito comercial de ventas y escuchas (en el caso de la música), acorde con la ideología mercantil propugnada por el campo del poder. Val Ripollés (2014), en base a esta distinción, y adaptándola al ámbito de la música, señala que en el *pop* y el *rock* hay escenas, estilos, bandas y géneros dirigidos a un público minoritario y que son valoradas por la crítica y por

otras bandas, pero no por el público general (como el caso del *indie* español en sus inicios y de parte del mismo en la actualidad). Para Val Ripollés (2014) esta tendencia “de mínimos” puede ser intencionada por parte de los propios músicos, bien sea al realizar producciones muy novedosas o por alejarse de las discográficas relevantes, o solamente por una cuestión generacional, como algo característico de los grupos recientes, que, con el paso del tiempo, se expanden a públicos mayores. En el *indie* actual parecen convivir ambas posiciones y en la interacción entre ambas maneras de enfocar la música, se “crea” el campo alternativo contemporáneo y la música que genera.

Además, Bourdieu (1990) señala una diferenciación añadida dentro del subcampo de producción restringida, y es la distinción entre ortodoxos y heterodoxos. Es decir, las vanguardias, contra las vanguardias consagradas. Entre los que poseen el capital dentro del campo, que tratarán de mantenerlo en su poder, frente a aquellos que quieren hacerse con él, lo que hará plantearse diferentes maneras de actuar: conservadoras o subversivas. Los que poseen el capital específico que es relevante en el campo, el que otorga el poder y da autoridad, tenderán a estrategias de conservación. Son los que optan por defender la ortodoxia, frente a aquellos que disponen de menos capital, que normalmente suelen estar integrados por los nuevos en el campo (los jóvenes), que recurren a estrategias de subversión.

En el siguiente gráfico se expone de manera esquemática el campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social, confrontando esa distinción entre subcampos (de producción restringida y de gran producción) y, dentro de la producción restringida, las vanguardias consolidadas frente a las recién llegadas y más heterodoxas, en relación con los diferentes tipos de capital del que disponen (Bourdieu, 1995: 189).

El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social



Leyenda

- | | | | |
|---------|------------------------------------|--------|------------------------------|
| — | Espacio social | CE | Capital económico |
| — | Campo del poder | CC | Capital cultural |
| - - - | Campo de producción | CSe | Capital simbólico específico |
| - - - - | Subcampo de producción restringida | AUTON+ | Grado de autonomía alto |
| | | AUTON- | Grado de autonomía reducido |

2.2.4 CONSTITUCIÓN Y AUTONOMÍA DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

El proceso de autonomía de un campo se desarrolla, como señalaba en el apartado 2.1.3, cuando el mismo se aleja e independiza de otras fuentes de poder y aparece como un espacio diferenciado. En el caso del ámbito de producción cultural, se consigue al lograr conducir el proceso artístico según las propias reglas del campo. Es decir, en el momento en que los artistas se empiezan a regir por sus propias normas y no por las de entes ajenos; cuando las posiciones en el campo no vienen determinadas por decisiones externas (un señor, una clase dominante), sino por las propias luchas en el espacio social. Cuando, en nuestro caso, el *indie* se aleja de las *majors* para aliarse con los pequeños sellos y redes de distribución independientes.

El proceso de autonomía artística fue paralelo al de otros saberes, como la Economía o la Sociología y al desarrollo del capitalismo (Val Ripollés, 2014). Un ejemplo en el camino a esta independencia en las artes lo expone Criado (2008: 16) cuando resume el proceso en el campo de la pintura. Ámbito marcado por la evolución de los pintores, considerados inicialmente como meros artesanos al servicio de los señores, para convertirse posteriormente en artistas, incentivados por el arte sin más, sin interferencias de ningún tipo. Previo a la autonomía en el campo artístico, los señores determinaban qué y cómo se debía pintar, por lo tanto, los principios de jerarquía dominantes eran los del campo del poder. Esta situación se modifica a medida que surgen instituciones independientes de los poderes externos en el siglo XIX, tales como academias o salas de arte, donde empieza a haber unos criterios de valoración generados en el interior del campo por especialistas de la producción artística. A partir de ese momento el comprador ya no es el que determina lo que se hace y cómo se debe hacer, sino lo es el propio campo de producción. Esto se percibe en la evolución de la obra de arte: del realismo inicial que se pedía a un cuadro (donde era más fácil que el comprador tuviera cierta capacidad valorativa, sin necesidad de una formación específica), a las posteriores obras vanguardistas, en las que el comprador está a merced del campo de productores para fijar los criterios de evaluación de la misma. Es entonces cuando se produce la autonomía del campo artístico a partir del alejamiento del control de otros poderes externos para regirse por un criterio independiente y por sus propias reglas, reivindicando su lógica específica y su estructura de funcionamiento, consagrando ciertos principios de legitimidad, que suelen desarrollarse en contraposición a los principios de legitimidad imperantes en el “campo de poder”. Este proceso de autonomía, que se basa en

el mantenimiento de una legitimidad propia no termina con la génesis del campo artístico, si no que le acompañará durante todo su desarrollo, tanto con los agentes del propio campo, como con los externos al mismo.

En el campo literario esta autonomía supone la adopción de unos principios de legitimidad propios del mundo de la escritura, independientes a los principios dominantes impuestos por la burguesía de finales del siglo XIX. Una burguesía que trataba de controlar el arte (a través del control de la prensa y de escritores afines a sus “sensibilidades”) imponiendo “una definición degradada y degradante de la producción cultural” (Bourdieu, 1995: 95). Frente a la legitimidad basada en el capital económico y político representado por el mundo burgués, se oponen unos principios de legitimidad radicalmente diferentes, basados en una ideología de tipo cultural. Entendiendo el “campo de poder” como el espacio de relaciones de fuerza entre las distintas especies de capital, situamos a los intelectuales, por un lado, defendiendo el valor del capital cultural, frente a las clases económicamente dominantes que protegen la supremacía del capital económico. Es importante señalar, por tanto, la ubicación relacional de los campos artísticos, tanto en el campo del poder como en el total del espacio social. El caso del campo literario es una clara muestra de la defensa de unos principios iniciados como oposición a una burguesía que comandaba los principios económicos y la legitimidad del mercado. Tanto en el campo literario y, por extensión, en el artístico, sus principios de legitimación se oponen a los principios de la burguesía, comandados por el orden económico y mercantil, dominante en el campo del poder. Esta forma de contestación auto afirmativa frente a lo burgués se convierte en el principio de legitimidad del campo intelectual (y de todos los campos que lo conforman): la legitimidad cultural. Legitimidad cultural del campo intelectual versus legitimidad económica del campo del poder.

Esta legitimidad cultural será la que Bourdieu denominará como la filosofía del “arte por el arte” y que se convierte en el eje central del campo cultural, en la base de la legitimización interna del ámbito creativo. El por qué se produce en este momento la génesis del campo literario debe analizarse en relación con el contexto social del momento, con los “aspectos demográficos” que señala Bourdieu. Por un lado, se produjo un incremento de estudiantes de carreras humanísticas que se asentaron en París y, por otro, aumentó la demanda de público, derivado de una creciente alfabetización de la población, lo que determinó nuevos espacios educativos y culturales (García Arnau, 2016). De esta manera, creció el número de productores que podían “vivir de su pluma” o vivir de trabajos ofertados

por las empresas culturales (editoriales, periódicos, etc.), así como creció el número de lectores potenciales. Esta comunidad de artistas (la *bohème* parisina), se configuró como núcleo central del campo, con espacios propios de interacción que reforzaron los lazos y la cohesión de estos agentes en un espacio social autónomo. Esa interacción se vio intensificada con el contacto y la práctica continua, lo que generó un *habitus* propio frente al resto de la sociedad.

Una vez que el campo es autónomo, el productor cultural tiene unos intereses específicos en competencia y sinergias con otros componentes del campo, y los diferentes elementos que componen su obra (temas, estilos, forma de componer, sonidos, etc...) sólo podrán entenderse en relación al campo, es decir: “comprenderse como posicionamientos en relación al espacio de posibles conformado por las temáticas, géneros, estilos utilizados en la misma época y territorio y ligados a posiciones específicas en el campo de productores” (Criado, 2008: 15). Con el paso del tiempo, si el campo prosigue su proceso de autonomía, se irá asentando, ya que surgirán instituciones de consagración propias cuyo fundamento será tratar de mantener y reproducir su propia legitimidad y el reconocimiento de los que lo conforman. ¿Qué ocurre en el *indie*? Al aliarse con los sellos alternativos, se alejan de los principios mercantiles de las *majors* para regirse por su propia ideología, focalizada en principios cercanos al “arte por el arte”, legitimados por entes de consagración propias (fanzines, concursos, críticos musicales, etc.), que, como veremos, se irán modificando con el tiempo, coexistiendo agentes con legitimidades diferentes.

La autonomía remite tanto a la elaboración de sus producciones como al establecimiento de los criterios de valor con los que se juzgan dichas producciones. No es algo “dado”, *per se*, sino que es el resultado de un proceso histórico de autonomía, que se acompaña de una revalorización de los productores, por lo tanto, los conceptos de autonomía y prestigio van unidos (Criado, 2008). La idea de autonomía del campo no significa que haya igualdad entre todas las posiciones del campo ni ausencia de relación con otros poderes externos porque su estructura interna está formada por diferentes posiciones jerarquizadas, con recursos muy diversos y además, externamente, el campo está en relación con otros ámbitos sociales y formas de poder, de tal manera que “su autonomía relativa no supone ni aislamiento ni plena independencia respecto a poderes externos, sino retraducción de las determinaciones externas en función de la propia dinámica y estructura de posiciones del campo” (Criado, 2008: 18). Es decir, sólo si se toman en cuenta las leyes específicas del campo se puede comprender adecuadamente la forma que las determinaciones externas

pueden tomar, que se adaptan (retraducen) al campo y sus principios, por lo tanto, es una autonomía relativa, tanto hacia dentro como hacia fuera del campo. Como señala Bourdieu:

las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia (Bourdieu, 1989: 21)

2.2.5. COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE

La diferenciación del espacio artístico en subcampos va a marcar los mecanismos de comercialización de la obra final, estructurados en dos lógicas económicas opuestas. Por un lado, el arte por el arte, fundamentado en los parámetros de lo que Bourdieu denomina “economía anti-económica” (1995: 214), es decir, el rechazo a lo comercial y al beneficio económico (a corto plazo). En él lo fundamental es la obra y sus exigencias específicas, y su finalidad es acumular capital simbólico frente al capital económico no obtenido, pero que, a largo plazo, puede dar resultados y beneficios pecuniarios. Por otro lado, frente a la lógica del arte puro, de primar el capital simbólico y negar el económico, se sitúa la lógica del arte comercial, de la gran producción, el que otorga la primacía al éxito comercial, a la inmediatez... Está basado en el reconocimiento a través de las ventas, escuchas, etc... y se limita a ajustarse a la demanda del público, el cual estará conformado por aquellos que integran el polo más heterónimo del campo, el que se rige por los principios más alejados de los preceptos propios de autonomía del campo y se orienta hacia el mercado y lo puramente económico. De esta manera, por un lado, se sitúa el polo comercial, con productos que oferta en el mercado y responden a demandas ya existentes y dentro de formas preestablecidas y, por otro, el polo “más puro” basado en la incertidumbre. Esto nos conduce a hablar de los ciclos de producción y las empresas culturales, así como de la posición que éstas ocupan dentro del campo (Bourdieu, 1995).

Las empresas de ciclo de producción corto (las industrias culturales que convierten el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás), minimizan los riesgos ajustándose a la demanda y se dotan de circuitos de comercialización y producción (publicidad, relaciones públicas...). Están pensadas para asegurarse los beneficios y la inversión realizada con productos de rápida caducidad. Frente a éstas se sitúan las empresas de ciclo de producción largo, que aceptan el riesgo de la producción cultural y acatan las

leyes internas del comercio del arte, de una producción centrada en el futuro e inversiones a largo plazo. Éstas acumulan capital simbólico que, en determinadas ocasiones, puede propiciar capital económico, ya que, transcurrido el tiempo, ese capital simbólico acumulado se puede transformar en ganancia económica. En el caso de la música, por ejemplo, hay obras que no tuvieron relevancia inicialmente, pero con el paso del tiempo acabaron valoradas por la crítica y terminaron por producir capital económico, que en el corto plazo era inviable, e incluso acrecienta la pátina de autenticidad que aumenta su valor con el transcurrir del tiempo (Val Ripollés, 2014). Se está, por tanto, ante un mundo económico al revés en el que el artista “solo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo, y al contrario (por lo menos, a largo plazo)” (Bourdieu, 1995: 130). Igual que Bourdieu analizando el campo literario, caracterizaba las casas editoriales en base a la parte que destinaban a las inversiones más arriesgadas a largo plazo y a las inversiones seguras a corto plazo (Bourdieu, 1995), esta dualidad podemos aplicarla al campo de la música, y enfrentar las compañías discográficas que buscan el beneficio rápido (las *majors*) frente a las compañías independientes, en principio, volcadas más en el proceso de la creación y el largo plazo. Esta dicotomía divide músicos o bandas que crean y producen lo que el público busca y se acomodan a esa demanda, supeditados a la legitimidad económica, frente a aquellos que priman la legitimidad cultural, del arte por el arte, del alejamiento de los requerimientos del poder.

En el ciclo corto, en el de la gran producción, la valoración de la obra viene determinada por la masividad de la misma, mientras que, en las obras de producción restringida, de ciclo largo, la legitimización viene conformada por el propio círculo de producción, fundamentalmente por la crítica que es su clientela inmediata. Los que ocupan los polos heterónomos del campo, los que están orientados hacia el mercado, fundamentan el éxito en la inmediatez y en el público, mientras que, en el lado opuesto, el éxito inmediato resulta sospechoso, “como si redujera la ofrenda simbólica de una obra que no tiene precio al mero toma y daca de un intercambio comercial” (Bourdieu, 1995: 224).

Y, además, en la recepción de la obra artística, Bourdieu (1995) distingue el nivel de instrucción necesario para integrar y valorar la obra según qué tipo de producción desarrolle. Mientras en los productos que podemos englobar como comerciales, su acogida es independiente del nivel cultural de los que lo reciben, las obras de arte “puras” solo pueden ser apreciadas y entendidas por aquellos consumidores que cuentan con competencias de instrucción necesarias para poder valorarlas (Bourdieu, 1995). Dentro del campo de

producción cultural se desarrolla un desdoble en base a los subcampos de producción (restringida y gran producción), que lleva aparejado unas lógicas económicas opuestas y formas de valoración totalmente confrontadas. Además, según se oriente en uno u otro tipo de arte, la incidencia del capital económico heredado es primordial; los que cuentan con recursos parten de unas ventajas a la hora de desarrollar el arte más puro que nos que no lo acumulan, pues no tienen las imposiciones de la demanda inmediata y pueden mantenerse alejados del mercado (Bourdieu, 1995).

Y, entre estas dos lógicas comerciales, se destaca un agente importante; la crítica artística, que conforma una parte del grueso de los denominados mediadores: agentes situados entre las dos posturas dentro del campo, entre lo puramente cultural y el mercado. Muestran la relación entre el campo específico y el resto de campos y resuelven la necesidad de una mediación que logre interpretar las lógicas propias de los diferentes espacios. Estos mediadores no se circunscriben exclusivamente a la crítica especializada, sino que están integrados también, en el caso de la música, por promotores, gente de la industria, representantes, etc. de ahí, el concepto de campo, como espacio relacional donde confluyen diversas posiciones.

En resumen, voy a adoptar, de manera flexible, el marco teórico de los campos de producción cultural al análisis del *indie* por la adaptación de gran parte de sus presupuestos y su utilidad para el estudio de este espacio musical. En primer lugar, porque puedo analizarlo como un espacio autónomo, es decir, desvinculado de agentes de poder (por su separación inicial respecto a las *majors*), con una legitimidad propia. Legitimidad de raigambre cultural y simbólica, que le acerca a los presupuestos del “arte por el arte”, pero que a medida que transcurre el devenir *indie*, va siendo atravesada por otros agentes vinculados al mercado y al éxito, lo que configura un espacio cultural marcado por el conflicto de la propia esencia de “lo *indie*”. Para remarcar las diferencias entre una u otra posición se va a generar una manera de hacer música específica, basada en la autenticidad específica del campo, que yo voy a interpretar como capital *indie*. Un capital específico, basado en unas maneras particulares de hacer música, que da poder y que posiciona en el campo. De ahí, que entienda el *indie* como un espacio en el que las interacciones y las relaciones internas se vuelven clave y determinan el tipo de música que se hace. Por eso, mi análisis entiende el arte no como creación individual, sino como un espacio que se construye de manera relacional, lo que se adecua a la visión de Bourdieu y su estructuración de lo social en campos. De esta manera, trato de indagar en cómo se construyen a sí mismos los

artistas alternativos en interacción con los demás. Visión permitida por el acercamiento a través de este enfoque teórico que habla de conflicto, de ámbitos autónomos, de confluencia de legitimidades entre lo mercantil y lo cultural, de capitales en liza, de autenticidad que se mide respecto a otros, etc. Es por ello, que creo justificada esta interpretación de la música alternativa, tratando de alejarme de otros posicionamientos que considero menos fieles a la esencia particular del *indie* patrio. De una idea teórica previa, básicamente divulgativa, trato de reforzar, a partir de esta investigación, el carácter particular y relacional que caracteriza a lo *indie*.

CAPÍTULO 3. APLICACIONES DE LA TEORIA DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA MÚSICA POPULAR: EL ROCK Y EL *INDIE*

1. LA TEORIA DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL APLICADA AL <i>POP ROCK</i>	97
1.1. ESTRUCTURA DEL CAMPO.....	98
1.2. IDEOLOGÍA DEL ARTE.....	101
1.3. EL <i>ROCK</i> Y SU PROPIA IDEOLOGÍA DEL ARTE AUTÓNOMO.....	102
2. ELEMENTOS BOURDIANOS EN EL ANALISIS DEL <i>ROCK</i>	105
2.1. “INSTITUCIONALIZACIÓN” DE LA JUVENTUD.....	106
2.2. AVANCES TECNOLÓGICOS: CAMBIOS EN LA PRODUCCIÓN Y GRABACIÓN MUSICAL Y NUEVOS FORMATOS DE LOS DISCOS.....	108
2.3. ESCUELAS DE ARTE Y LA CREACIÓN DE LA BOHEMIA DEL <i>ROCK</i>	111
2.4. EL <i>ROCK</i> Y LA PRENSA MUSICAL.....	112
3. EL <i>INDIE</i> Y LA CURIOSIDAD SOCIOLÓGICA.....	115
ELEMENTO 1: LA AUTONOMÍA.....	115
ELEMENTO 2. EL ELITISMO.....	118
ELEMENTO 3. LA ESTÉTICA.....	127

En esta tesis voy a estudiar el *indie* como un campo de producción cultural alejándolo de otras interpretaciones tipo escena musical, género o sencillamente, un estilo de vida, para partir de la línea investigadora de raíces bourdianas de Motti Regev. El porqué de este acercamiento teórico se debe a las propias características del *indie*. Veremos cómo es un espacio de base relacional, con situaciones de pugna entre los agentes que lo ocupan y

respecto al campo del poder y con una tensión manifiesta entre los diferentes tipos de legitimización que concurren en su interior propiciando espacios diferenciados.

En primer lugar, parto del análisis del *rock* como un campo de producción cultural para después focalizar mi estudio en el ámbito de la música alternativa. Tradicionalmente, el *rock* ha sido enfocado desde las perspectivas subculturales como respuesta a la cultura dominante, una expresión subversiva que ha terminado siendo asimilada por el capitalismo, perdiendo su autenticidad en pos del mercado. Pero el *rock* también va a ser interpretado como un campo de producción cultural, un cosmos autónomo en pos de reconocimiento. Por lo tanto, frente a la idea de la asimilación de tintes subculturales y de pérdida de valor frente al mercado, se confronta una visión relacional de un campo en busca de afianzamiento artístico y de legitimización propia (Val Ripollés, 2014). Un espacio configurado a partir de las luchas por obtener autonomía respecto a otros poderes y establecerse como ámbito cultural regido por sus propios criterios, ya que “ha cristalizado como una nueva estructura, similar a otros numerosos campos artísticos en la cultura moderna, caracterizado por un perpetuo y cíclico concurso de consagración entre los poseedores del poder y los que lo quieren cambiar” (Regev, 2013: 59). Un ámbito cultural con su propio canon, sus sistemas de consagración y sus dinámicas de innovación estilística.

Con esta visión se produce un cambio de paradigma en el estudio del *rock* que podemos extender a otros ámbitos musicales como el *indie*. Si desde el punto de vista subcultural la institucionalización del *rock* supuso una pérdida de autenticidad, con un decrecimiento de su papel subversivo y contestatario, Regev (2013) señala cómo se invierten estos presupuestos. En su análisis, el que el *rock* se legitime es el premio de las luchas dentro del campo y no una “rendición” del mismo al mercado. Como señala Val Ripollés (2014: 77): “hay que entender que la lucha del *pop-rock* no ha sido contra el capitalismo, sino para justificarse artísticamente, para obtener reconocimiento, si bien los académicos le han prestado muy poca atención a este proceso de legitimación y justificación”. Proceso que guía las interacciones dentro del campo y que justifica el análisis relacional que del mismo se hace, por lo que Regev se convierte en el principal valedor de la aplicación de la teoría de los campos al *rock*. Lo analiza como un ámbito de producción cultural, con una estructura jerárquica y una lógica de conflicto similar a la de otros espacios artísticos, con posiciones dominantes integradas por músicos consagrados y sus trabajos (The Beatles, Bob Dylan, The Rolling Stones, etc.) más los agentes que crean significado en el campo (críticos, periodistas, historiadores, etc.) que quieren mantener sus criterios propios de evaluación (Regev, 2013).

La historia del campo se basa, por tanto, en las luchas entre estas posiciones dominantes y los que quieren acceder y lograr ser parte del canon del *pop rock*. Visión adoptada en esta tesis para el análisis del *indie*, que va a ser estudiado como un campo de conflicto entre diferentes agentes, en busca, veremos, de una autenticidad alternativa propia.

3.1. LA TEORIA DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN CULTURAL APLICADA AL *POP ROCK*

Motti Regev ha sido quien de manera más relevante ha aplicado la teoría de los campos culturales al análisis de las músicas populares y más concretamente, al ámbito del *pop-rock* y su producción artística, fundamentalmente en *Pop Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (2013). Para el sociólogo israelí, en los 80 y 90 el *pop rock*⁹ se consolidó como un campo autónomo integrado por una variedad de diferentes estilos organizados alrededor de una serie de prácticas de creación compartidas y unidas por unas obras canónicas. Es decir, se convirtió en “una meta categoría que comprende una amplia variedad de estilos musicales, que además se han ramificado y continúan diversificándose con el tiempo” (Abeille, 2015: 117). La contribución de Regev es que la legitimización y el reconocimiento del *rock* es el premio de las luchas dentro del campo. Lo considera un espacio de relaciones jerárquicas en el que las posiciones dominantes están ocupadas por músicos y obras consagradas que comandan el criterio de evaluación del campo y la entrada (o no) de otros agentes al mismo (Regev, 2013). Es un espacio en continuo cambio, integrado por estilos y bandas que emergen y quieren reconocimiento y valoración, así como también un ámbito de lucha y confrontación no solo para entrar al mismo, sino para preservar o, en su caso, cambiar el criterio dominante de evaluación.

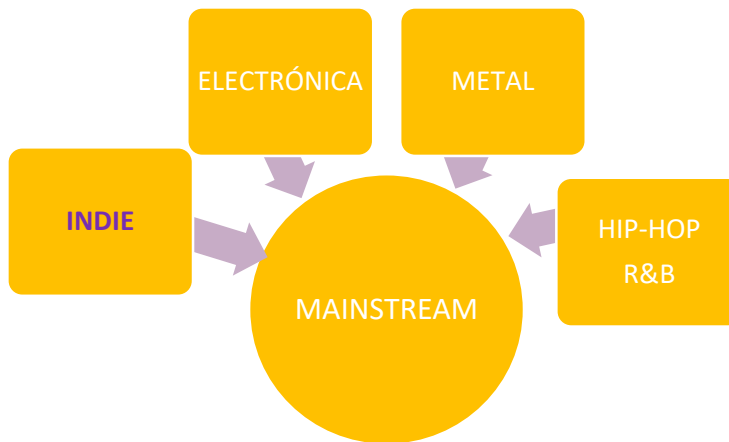
⁹ Regev habla de *poprockización* (2013), no distingue entre *pop* y *rock*, sino que ambos están ligados en su sonidos e historias culturales formando una única categoría llamada “música *pop-rock*”

3.1.1. ESTRUCTURA DEL CAMPO

El sociólogo israelí distingue específicamente el *indie* como un subcampo de producción cultural (el denominado alternativo/*indie*), dentro del más amplio del *pop rock* (Regev, 2013). Su teoría divide el *pop rock* en diferentes subespacios según criterios estilísticos, adaptando la teoría clásica bourdiana al contexto de las músicas populares. Abandona la separación inicial de Bourdieu de dos grandes ámbitos; el de la producción restringida y el de la gran producción, para analizarlo como un amplio espacio conformado por subcampos diferenciados por cuestiones de forma y estilo. De tal manera que se configura como un gran campo cultural integrado por otros que orbitan en torno a uno más extenso, al que denomina subcampo del *mainstream*. Dentro de cada uno de ellos se produce una escisión basada en la pugna entre las posiciones más innovadoras y autónomas frente a aquellas orientadas al mercado y la gran producción. Pueden existir de diversos modos: “ser, simultáneamente, vanguardia o escena e industria y comercio” (Regev, 2013:129). Es decir, se da una convivencia interna entre diferentes maneras de organizar la obra musical, convivencia que se centraliza en la oposición entre el polo que prestigia “lo artístico” frente al orientado al mercado.

Regev señala que los principales subcampos que componen el *pop rock* son el hip-hop y R&B, la electrónica, el metal, la música *indie*/alternativa y el *mainstream* (Regev, 2013). Es importante recalcar que esta estructura es cambiante, que se modifica en cuanto a la presencia (o ausencia) de los subcampos, pues se producen variaciones con el transcurso del tiempo, con escenas que “vienen y se van” (Regev, 2013: 84), géneros que fueron preeminentes en algún momento y que posteriormente se hicieron marginales. Teniendo esta variabilidad en cuenta, la estructura que propone Regev en la música popular del año 2010 se resume en la figura 3.1:

Figura 3.1: Subcampos del pop-rock



Fuente: Regev (2013)

Los subcampos del *pop rock* son los siguientes (Regev, 2013: 83-86):

1. Hip-Hop y R&B: son dos estilos que pueden analizarse por separado debido a su entidad estilística diferenciada. Mientras el R&B se basa en la utilización de instrumentos convencionales y un fuerte compromiso con la melodía y las baladas, el Hip-Hop está asociado con el rap de letras y los *samplers*. El nexo de ambos géneros y su clasificación conjunta como único subcampo estaría en el conocimiento aceptado, de forma generalizada, de que ambos estilos son música “negra” y que reflejan, de diferentes modos, la experiencia de “ser negro”, tanto en Europa como en Estados Unidos. La oposición entre las posiciones más creativas y aquellas más orientadas al mercado se traduce de maneras diferentes. Dentro del Hip-Hop, con la confrontación entre el *hardcore*, que engloba a los más puristas y comprometidos con los códigos del género, frente a los denominados *alternative*, más tendentes a la fusión y experimentación a partir de influencias varias. En el caso del R&B, las posiciones menos comprometidas son designadas con acepciones de *deep-funk* o *deep-soul*.

2. Electrónica: este segundo subcampo se caracteriza por la gran cantidad de matices estilísticos que engloba, lo que determina una multiplicidad de etiquetas en su interior, tales como música house, techno, ambient, jungle, trance o trip-hop, entre otras. Todas ellas dentro del universo más amplio del *pop rock* electrónico iniciado en la década de los 90. En este gran campo de la electrónica se engloban desde músicas basadas en pistas instrumentales destinadas a los clubs de bailes, hasta las composiciones auditivas más arriesgadas creadas con efectos y mezcla de sonidos y texturas, utilizando una enorme

variedad de técnicas creativas. La oposición dentro del espacio de la electrónica se sitúa en la confrontación, por un lado, de aquellas posiciones que siguen líneas exploratorias y de carácter innovador en su producción musical y, en el lado opuesto, las vinculadas a la producción masiva, dirigida a las multitudes que asisten a los clubs de baile.

3. Metal: este subcampo dentro del *pop rock* hunde sus raíces en el sonido de bandas de los 70, como Led Zeppelin o Black Sabbath, pero con el cambio de milenio se ha diversificado en una gran cantidad de estilos, denominados por la crítica como death, doom, thrash, speed, progressive o goth. En todos ellos la base estilística está compuesta, de manera general, por el uso de guitarras eléctricas muy distorsionadas y voces elevadas que tienden al grito: “voces gritando, aullando y chillando” (Regev, 2013: 85), haciendo las letras ininteligibles. La confrontación dentro del subcampo del metal estaría entre los que reciclan los sonidos del pasado y utilizan las “viejas” fórmulas en la producción musical frente a aquellos que investigan y buscan nuevos cauces expresivos por medio de sonidos, instrumentación y otros recursos, bandas denominadas como experimentales o *avant garde* metal.

4. Alternativa/*Indie*: en esta categorización el *indie* es el autoproclamado “espacio de la autonomía creativa en el *pop rock*” (Regev, 2013: 85). Hunde sus raíces en la década de los 60, en el trabajo de bandas como The Velvet Underground y The Stooges, así como en el pop rock psicodélico de los primeros Pink Floyd o Jimi Hendrix. Se considera el campo que encarna la vanguardia (*avant-garde*), donde se practica y se cree en la variante más mitificada de la ideología estética, la del arte por el arte. Como en el caso de los otros subcampos, el *indie* también está compuesto por toda una miríada de géneros y estilos diversos en su interior, tales como el punk, el grunge y los cantautores alternativos, el rock progresivo e, incluso, músicos asociados al metal y la electrónica. Es considerado como el espacio de mayor autonomía creativa y en su interior algunos músicos que trabajan bajo esta etiqueta son especialmente criticados por reciclar fórmulas estéticas de estilos punteros y pioneros del campo. Esto acarrea su devaluación por falta de originalidad y de contenido innovador, considerándolos “vendidos” a los intereses de las industrias culturales. En este ámbito la creatividad, la innovación y la experimentación se consideran elementos esenciales en su configuración y ejes de conflicto en su interior.

5. El subcampo central (*mainstream*) es el ámbito integrado por los músicos más conocidos del resto de subcampos (Regev, 2013). Son aquellos que se han ganado el status de “clásicos” ya sea bien por su excelencia artística, bien por ser un fenómeno muy

publicitado con éxito en el mercado. A partir de este eje se conforma la jerarquía artística del campo; en lo más alto se situarán los consagrados, considerados como los grandes artistas del *pop rock* y en la parte más baja los éxitos del mercado “eventuales”, juzgados peor por la esfera de la producción y el consumo musical. Es “el escenario en el que las exploraciones estilísticas que se originan en subcampos genéricos o en otros lugares se hacen accesibles a públicos más grandes. Es el lugar cultural donde se consagra el “canon definitivo del *pop rock*” (Regev, 2013: 86). Es el campo que muestra las bandas y los músicos procedentes de los diferentes subcampos del *pop rock* que llegan de manera amplia al gran público.

3.1.2. IDEOLOGÍA DEL ARTE

¿Cuáles son los criterios que dominan en el campo del *pop rock*? Aquellos basados en la “ideología del arte” (Regev, 2013: 60), es decir, en la adaptación específica a las prácticas creativas en el *rock* de la ideología general del “arte autónomo”. Regev señala las siguientes dimensiones que deben ostentar las formas y productos culturales para ser consideradas arte: que posean un idioma formal-estético específico, que tengan alguna clase de narrativa original o significado expresivo y que desarrollen una cierta autonomía respecto al mercado (Regev, 2013). Estos ejes, que cristalizaron en los inicios de la Modernidad y a través de la formulación clásica elaborada por Kant en la “Crítica del juicio”, se convirtieron en la herramienta de medida para construir y justificar el canon de los trabajos en todos los campos del arte. Los parámetros de esta ideología en el ámbito de la música negaban el reconocimiento artístico de la música popular como expuso Adorno, fundamentalmente, en *Sobre la música popular* (1941). Para Adorno, todo arte cuya naturaleza sea comunicativa pierde su capacidad de expresión en las sociedades dominadas por las industrias culturales (Hormigos, 2008), ya que la música se cosifica, se convierte en producto de cambio y ante ello, la mejor arma del creador es el silencio o el aislamiento para tratar de conservar una obra verdadera. La música pierde su carácter transformador cuando se convierte en mercancía regulada en el mercado y para que no se vea corrompida debe apartarse de una sociedad que la convierte en el centro de las industrias culturales, que la cosifica y la aliena.

Adorno considera que la relación entre música y sociedad no es de dependencia directa, es decir, la música no es reflejo de una sociedad determinada, sino que la obra musical auténtica es aquella capaz de mantenerse aislada, separada de la industria porque cuando se adhiere al mercado la música es “manipulada”, convirtiéndola en el producto que mejor se adapte a sus necesidades de comercialización. De este modo, la única obra libre y

verdadera es aquella al margen de la industria, aunque para ello pague el precio de vivir marginada y apartada siendo solo relevante para una minoría que la valore. En base a esta distinción hace una particular separación entre música popular y música culta. La primera no necesita de una atención especial por parte del oyente, se convierte en distracción y “ruido de fondo”; en cambio, la música culta requiere un esfuerzo y una especial atención y se basa en la originalidad y la singularidad frente a la popular, que es simple y técnicamente poco compleja ya que es realizada, como el resto de productos manufacturados, mediante la división del trabajo. Destacable es su análisis del *jazz* como género popular al que ataca de manera feroz, pues la considera música ligera creada por la industria cultural para las masas (Noya et al., 2014).

3.1.3. EL *ROCK* Y SU PROPIA IDEOLOGÍA DEL ARTE AUTÓNOMO

La ideología del arte autónomo ha denegado tradicionalmente el reconocimiento de la música popular. Regev (2013) señala la ausencia de estudios de *pop rock* en la investigación académica hasta bien entrado el siglo XXI, por ello, ante dicho rechazo y al no encontrar “acomodo” en la ética clásica del arte autónomo, el *pop rock* desarrolla su propia interpretación de esta ideología del arte adaptándola a su especificidad y creando sus particulares modos de interpretación y evaluación:

para emprender su lucha contra este rechazo, formular su propia variante de la ideología del arte autónomo y, de hecho, construir una modificación de esta ideología que se ajuste a su sentido de especificidad estética y, así, consolidar sus propias fronteras culturales como un arte musical, el *pop rock* ha creado sus propios mecanismos de interpretación y evaluación (Regev, 2013: 61)

El *pop rock* se configura como un campo único, poseedor de una ideología que ha aplicado la teoría del arte autónomo a su propia esencia. Tiene instituciones como la crítica musical que, veremos más adelante, señala los trabajos y las bandas que conforman (o no) las diferentes posiciones en este escenario y las fronteras que lo delimitan. Por ello, su papel se hace fundamental en el análisis del *rock* como campo cultural pues son considerados “productores de significado”. Para que el *rock* funcione como una forma de arte tiene que haber un vocabulario específico y unas lógicas propias que expliquen las cualidades de la estética del *rock*, lo que requiere de una institución que genere el discurso acerca de ello,

una que “constantemente esté discutiendo, escrutando, tasando, explicando e interpretando” los valores del *rock* (Regev, 2013: 61). Este papel es asumido en los inicios del campo por la prensa y los críticos musicales ya que, como señalaba, el *pop rock* no ha sido objeto de investigación desde las instituciones académicas hasta épocas recientes. Con la gestación de revistas especializadas sobre música *pop-rock* o con el impulso de apartados específicos sobre música *rock* en la prensa general se le confiere a este género un valor semejante al del “arte culto”, y servirá de elemento de legitimización del campo; una manera de transformarlo en arte y no en simple música de ocio o mero entretenimiento, aportando al *rock* una lógica alrededor de la cual organizarse.

Los parámetros del arte autónomo que el *pop rock* ha adoptado y adaptado, convirtiéndole en arte y no en “música ligera” son los mencionados en párrafos anteriores: una forma estética definida, un significado o un sentido propio, unas nociones específicas de la autoría, así como cierta percepción de autonomía (Regev, 2013: 68). Veamos cómo se amoldan estos elementos al campo:

Respecto a la *forma estética propia*, es decir, el conjunto de prácticas creativas que todos comparten y que conforman una estética específica, cinco recursos se señalan como generadores de sentimientos, emociones y sentido: sonidos con instrumentos eléctricos, complejidad y sofisticación del trabajo en el estudio, técnicas vocales destacadas, unidad rítmica y el lirismo en las canciones. Estos factores no son recurrentes en todas las canciones del *pop-rock*, aunque la combinación de ellos sí está en la base de la evaluación y el juicio del campo. De este modo, las obras musicales son evaluadas de acuerdo a la experiencia, la pericia, el virtuosismo, la innovación y originalidad respecto al uso o ausencia de estos elementos, por lo que la estima y el prestigio que se le atribuye a las obras musicales está vinculada a la práctica de alguno de ellos.

Un *significado o un sentido propio* es otro de los ejes señalados. La producción en este campo musical no puede valorarse solo en cuanto a cuestiones formales. No debe permanecer restringida meramente al desarrollo de una determinada habilidad técnica, sino que el *pop rock* conlleva sentimiento, emoción... es decir, estados de ánimo que oscilan entre la crítica, a través de “la rabia, el enfado, la frustración, la desolación y la desesperación” y el hedonismo, por medio de “la diversión, alegría extrema, placer y felicidad” (Regev, 2013: 69).

El tercer elemento que integra la ideología del arte del *pop-rock* es una forma específica de *autoría* en la que destacan dos modelos principales. El primero, el *auteur*

(Regev, 2013: 70), caracterizado por un trabajo artístico individual, pero multifacético, en el que se integran en la misma persona las múltiples variantes del trabajo musical (componer, escribir, tocar un instrumento o realizar determinadas tareas en el estudio de grabación). En segundo lugar, el trabajo grupal. Este modelo hace funcionar a los músicos como una unidad más que como un colectivo, atribuyéndose la autoría al grupo en conjunto y a agentes que les auxilian en la creación como si fuera una unidad creativa, muy acorde con la idea de que el *rock* es, también, “el arte de la grabación, de la *performance* en el estudio” (Regev, 2013: 71). En la base del *rock* permanece la idea de que el trabajo en el campo se desarrolla de manera global y se elabora, fundamentalmente, en el estudio de grabación, espacio donde se crea, el lugar donde se concibe arte (el ámbito “de artistización” de la música). Éste deja de ser un terreno de mera reproducción de sonidos manipulados por otros agentes que deciden sin tener en cuenta la opinión del artista sobre su obra, para convertirse en un ámbito de generación de lo artístico. La transformación en el proceso de grabación de la música a raíz del surgimiento del *pop rock* es uno de los elementos que confiere legitimización a este campo, ya que el músico se convierte en “artista”, “manipulando” el sonido, creando e innovando con él, así como ganando autonomía respecto a otros agentes de poder dentro de la industria cultural.

La *autonomía* del arte muestra la especificidad del campo ya que este se encuentra en la situación paradójica de crear arte y productos comerciales a la vez, pues el *pop rock* es parte de las industrias culturales y no puede “no ser comercial” en el sentido más puro del término. La autonomía, según Regev, trata realmente del acomodo de las prácticas creativas del *pop rock* en la red de las industrias culturales, que es su *hábitat* natural, analizando los límites y los contornos de la autonomía dentro de las prácticas comerciales. Una de las maneras de analizar esta autonomía es “minimizando” el contexto industrial y haciendo referencia exclusivamente a la música, entendiendo la industria:

nada más que como una estructura organizacional para la creación de música y la evolución de los músicos (...) en algunos casos, sin embargo, el énfasis se focaliza sobre la lucha de los músicos por la libertad dentro de la industria (Regev, 2013: 73)

Esta manera de entenderla considera que la autonomía existe en el “corazón” de la industria, a causa y en contra de sus intereses lucrativos y paradójicamente, los músicos que obtienen éxito son los que se pueden permitir batallar y negociar la libertad artística. Es

decir, la autonomía se analiza y se gana en el interior de las industrias culturales observando las luchas que respecto a ella se desarrollan en el campo del *pop rock*. Otra manera de comprender la autonomía en el campo es siguiendo los parámetros clásicos románticos, equiparando la autonomía del campo con aquellos músicos o bandas que realizan los trabajos más vanguardistas, con los artistas que ocupan las posiciones más experimentales del campo. En esta acepción se siguen los cánones más clásicos de los campos de producción artísticos y la autonomía se vincula con la postura del “mundo económico al revés” en el que el artista “solo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo, y al contrario (por lo menos, a largo plazo)” (Bourdieu, 1995: 130). De este modo, los críticos tienden a alabar a las bandas pioneras y fieles a una visión estética de la música, aquellas que se desarrollan “en los mínimos”, es decir, con un escaso éxito comercial y el reconocimiento de unos pocos devotos, postura que remite a la autenticidad e integridad artística en el campo del *rock* (Regev, 2013).

3.2. ELEMENTOS BOURDIANOS EN EL ANALISIS DEL *ROCK*

En este apartado voy a realizar un recorrido por la génesis y las principales dimensiones que posibilitaron la legitimación del *rock* como campo de arte autónomo.

El *rock* inicia su autonomía como campo de producción cultural en Estados Unidos y Reino Unido en la década de los 60, cuando se transforma el *rock'n'roll*; concebido como “música fácil”, de entretenimiento, característica de adolescentes, en *rock*; campo de producción cultural autónomo, de “música seria”, espacio de creación artística propio de la juventud (Val Ripollés, 2014). En esta transición se produce una “metamorfosis total, pasando de ser un objeto de consumo y ocio, a convertirse en un bien cultural y artístico, convirtiéndose en un campo cultural con entidad propia, independizado de otros géneros musicales” (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009: 182). Se pasa de una música de disfrute a una creación concebida como arte, de una música comandada por la industria a una música gestionada por los creadores y alejada del dominio de otras fuentes de poder.

A continuación, expongo los elementos relevantes de esta consolidación del *rock* como campo de producción cultural: la institucionalización de la juventud como grupo social independiente, los avances tecnológicos, la conformación de una bohemia de la música y la irrupción de agentes mediadores. Dimensiones que provocaron la legitimación del *rock*

como ámbito de arte autónomo comandado por su propia ideología. Elementos con valor teórico, aplicables a otros fenómenos.

3.2.1. “INSTITUCIONALIZACIÓN” DE LA JUVENTUD

Si Bourdieu (1995) señalaba el factor demográfico como un elemento relevante en la autonomía del campo literario¹⁰, también se mostró clave en el caso del *rock*, ya que el nuevo peso adquirido por la juventud alentó su autonomía. Simon Frith (1981) habla de proceso de “institucionalización de la juventud” en oposición a la categoría de adolescente (*teenager*) predominante en la década de los 50. En los 60, adquiere peso y relevancia la de joven (*youth*) (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009) ya que a mediados de esta década el crecimiento de la población menor de 25 años había aumentado enormemente y casi alcanzaba en EEUU y Canadá el 50% de la población total; eran los hijos del llamado “*baby boom*”¹¹ (Keightley, 2006: 174). Un grupo social muy poco tenido en cuenta, casi marginal, tomó un gran protagonismo adquiriendo visibilidad y poder económico, convirtiéndose en un nicho de mercado relevante ya que, tras la época de guerras, aumentó considerablemente su capacidad económica, además de que accedió a la educación de una manera destacada debido a la universalización en el acceso a la enseñanza. Este ambiente propició que la industria cultural y fundamentalmente la musical se focalizaran en estos jóvenes que conformaron un nuevo grupo social independiente y con recursos para el ámbito del ocio y del entretenimiento.

¹⁰ Estos cambios, de índole demográfica, se basaron, principalmente, en el aumento de estudiantes de carreras humanísticas y el éxodo de éstos a París, por un lado y, por otro, el aumento de demanda de público, derivado de una creciente alfabetización de la población, lo que favoreció nuevos espacios educativos y culturales. De esta manera, aumentó el número de productores, así como creció el número de lectores potenciales

¹¹ Expresión de origen inglés que se puede traducir como “explosión de natalidad”. Surgida tras la Segunda Guerra Mundial, se utiliza para definir la situación demográfica de ese momento, un periodo (entre 1946 y 1964) caracterizado por un notable aumento de la natalidad. A los miembros de esa generación se los conoce como “*baby boomers*”.

En los 60, se impuso la noción de juventud frente a la de adolescente, propia de la década anterior. Mientras este concepto no resultaba “serio”, sí lo era el de juventud que remitía a valores culturales de más peso. De este modo, apuntan Pérez Colman y Val Ripollés (2009) que los jóvenes se convirtieron en punto de mira de la sociedad de consumo, a través de los cada vez más poderosos medios de comunicación y a ellos iban dirigidos el cine, la música, los anuncios publicitarios, etc. Una juventud que además estuvo muy influida por la generación *beat*¹², enfrentada a la sociedad de masas y que conformó la contracultura de los 60. Estos jóvenes “reclamaban una producción cultural alejada de criterios mercantilistas, que estuviese pensada por y para ellos” (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009: 183). Por lo tanto, adquirió gran relevancia un estrato social con una raigambre ideológica diferente, con tintes anti mercado y anti capitalista, marcados por la conexión con la contracultura americana de los 60.

Este crecimiento de población joven posibilitó que se originase una música popular masiva que, a la vez, se organizó como oposición a la sociedad de masas. Respecto a esta ambivalencia: anti-masa versus popularidad, Keightley señala que el *rock* fue la primera forma de oposición surgida dentro de la música popular que, aunque pudiera “enfundarse la indumentaria subcultural”, alinearse con los marginados, alentar posturas contraculturales, etc. desde sus inicios fue un fenómeno de masas que hacía uso de los *mass media* y “operaba desde el centro neurálgico de la sociedad” (Keightley, 2006: 176). El *rock* se desarrolló en una dicotomía que quería conciliar “aquellos fenómenos percibidos como anti masas, dentro de la escala masiva” (Keightley, 2006: 175). Era un campo que, inmerso y participante de la sociedad capitalista a su vez, quería confrontarla, ensalzando lo cultural frente a lo económico.

Su respaldo generalizado integró la “ambiciosa narrativa generacional del *baby boom*, (que) se convirtió en la historia de la lucha épica de algunos desconocidos que, pese

¹² Se refiere a un grupo de escritores estadounidenses (Lucien Carr, Allen Ginsberg, William Burroughs o Jack Kerouac, entre otros) de la década de los cincuenta, así como al fenómeno cultural sobre el cual escribieron.

a la adversidad, lograron situarse en el centro de todo” (Keightley, 2006: 191). El poderío económico que esta generación poseía les legitimó y dio sentido a su música, aun cuando ésta se opusiera al sistema establecido. La legitimidad del *rock* vino, en buena parte, respaldado por ese volumen de apoyo de una generación que hizo creer a los integrantes de la cultura *rock* que podrían “revolucionar” y cambiar el mundo¹³. En esta oposición, el *rock* se preocupó de aspectos como la autenticidad, la idea de comunidad o el inconformismo y fundamentalmente, enfatizó al individuo y su diferencia frente a la sociedad de masas y su poder alienante (Keightley, 2006). Respecto a la contradicción intrínseca del *rock* y su supervivencia en la masividad que critica, para Keightley (2006) el consumo masivo de bienes no es incompatible con el *rock* porque la denuncia de alienación de ese consumo es transformada en una oposición centrada en los medios de producción musical. Menciona específicamente el ámbito del *indie rock* y su valoración de los sellos pequeños.

En definitiva, el *rock* era un estilo juvenil pero serio, alejado de una concepción “festiva” de la música para interpretarla en términos de arte, equiparándola a géneros musicales “serios”, caso del jazz o la música clásica. El *rock* era, por fin, entendido como un campo artístico.

3.2.2. AVANCES TECNOLÓGICOS: CAMBIOS EN LA PRODUCCIÓN Y GRABACIÓN MUSICAL Y NUEVOS FORMATOS DE LOS DISCOS

En el proceso de autonomía del *rock* son importantes los cambios de tipo tecnológico, ya que “sin la tecnología electrónica, la música popular del siglo XX es absolutamente inconcebible...” (Théberge, 2006: 25 citado por Val Ripollés, 2014: 81). A partir de su aparición y uso, el *rock* se configura con parámetros que exceden el ocio y el mero disfrute para convertirse en arte. Val Ripollés (2014) señala las siguientes innovaciones relevantes

¹³ Keightley señala cómo con la disminución de *baby boomers*, disminuyó esa atribución del *rock* como revulsivo y transformador y ya en los 80 no se asumía que el *rock* fuese la representación de la crítica de la sociedad de masas.

para el desarrollo del *rock*: un nuevo uso del micrófono, la amplificación eléctrica y el desarrollo de la industria de los altavoces que, a través de la distorsión y el volumen, marcaron el sello distintivo del *rock*, y por último, la evolución de los estudios multipistas que complejizaron la tarea de la grabación pero, a su vez, permitieron a través de los estudios portátiles que los propios músicos pudieran grabar por sí mismos, sin mediación externa

Dentro del proceso de autonomía del *rock* y en relación a la grabación de los discos, es paradigmática la producción del álbum de The Beatles, “*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*” (1967), que marcó un antes y un después en el mundo de la música. Cambió el espíritu del estudio de grabación que: “dejó de ser un espacio en el que producir música y pasó a ser un espacio de creación” (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009: 187). Con los nuevos avances tecnológicos se convierte en un taller de arte: “no es ya un lugar para traducir partituras en objetos sonoros, el estudio es el productor de nuevos objetos sonoros” (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009: 190). Los músicos buscan otros cauces de trabajo y convierten el estudio en el centro de trabajo del *rock*, se desligan de la idea de ser meros intérpretes en manos de otros agentes para tomar las riendas de su creación en el núcleo central de la producción musical: el estudio de grabación.

En este momento, el músico de *rock* adquiere el protagonismo en la gestación de su obra antes comandada por la industria. A partir de The Beatles, los músicos tendrán un control casi total sobre lo que acontezca en el proceso de grabación del disco. Se inicia el proceso de autodeterminación de los músicos del *rock*, que dejan de estar comandados por otros agentes de la industria para ser los protagonistas centrales de la creación musical.

Acompañando a los músicos, irrumpen como agentes relevantes en la autonomía del campo los ingenieros de sonido a raíz de los hallazgos tecnológicos aplicados a la grabación musical (Pérez Colman, 2013). Si previamente quedaban relegados a cuestiones técnicas muy definidas, esto se modificó con el desarrollo del *rock*. Se variaron las funciones que cumplían en el pasado y se convirtieron en “socios” creativos de los músicos a la hora de elaborar y producir los discos. Reseñable fue la labor de Geoff Emerick (ingeniero de sonido de The Beatles), que se encargó de “de traducir” las ideas del cuarteto de Liverpool llevándolas a la práctica. Lo que los ingenieros trataron era buscar los medios materiales que captaran el sentido y el sonido que los artistas querían plasmar, de esta manera colaboraban y “mientras los músicos artistizaban sus funciones, los ingenieros de sonido lo hacían con ellos” (Val Ripollés y Pérez Colman, 2013: 14).

Los músicos del *rock* asumieron el poder creativo alineándose con otros agentes, los técnicos de sonido, en los estudios de grabación y apartando de esta tarea a los directores artísticos. Consiguieron autonomía respecto al poder impuesto por la industria musical y asumieron las labores creativas dejando de ser los últimos eslabones en la cadena de la producción musical (Pérez Colman, s.f.). El *rock* se convirtió en un arte, en un proceso creativo, un campo de producción comandado por unos músicos que adquirieron la relevancia central en la tarea artística, alejándose del mando y supervisión de otros poderes, como había sido habitual hasta entonces.

Mientras los nuevos recursos tecnológicos revolucionaron el proceso de grabación y modificaron el papel del músico en la creación artística se desarrollaron, a su vez, una serie de mecanismos adicionales en la industria musical que fueron relevantes para el afianzamiento del *rock* y su legitimación: los cambios en el formato del disco (Keightley, 2006). En el pasado, se habían desarrollado distintos formatos, el de larga duración (LP, *long-play*), y el sencillo de 45 rpm¹⁴, sustituyendo a los discos de 78 rpm. Estos dos modelos se alinearon, de manera regular, con dos mercados separados: los LP, de mayor coste, para la música ambiental y sintonías y los de 45 rpm, para los *hits* del momento. El *rock'n'roll*, que dio voz a los adolescentes y no se consideraba música seria y valiosa estaba “encerrado” en el formato de los 45 rpm., el formato del sencillo, integrado por dos canciones, en una cara el tema a promocionar (cara A) y en la otra (cara B) la canción que iba a formar parte de las listas de éxitos. Este formato propiciaba una música de entretenimiento sin más interés que la venta y la escucha fácil, sin la necesidad de crear un hilo o un eje artístico que lo atravesara, aspecto que se modificará a partir de mediados de los años 60 (Pérez Colman, 2013). Con el desarrollo del *rock*, el álbum se convierte en el formato característico de la música popular y de la cultura *rock*. Esta adquiere una pátina de “seriedad” que se plasma en los más formales LPs. Con la adopción de este modelo, en el que aumenta el número de canciones, se busca “una unidad conceptual” y permite plasmar de una manera más acertada la creatividad y la búsqueda, características propias de los músicos del *rock* (Pérez Colman

¹⁴ Revoluciones por minuto, unidad de frecuencia que se usa también para expresar velocidad angular.

y Val Ripollés, 2009). El LP, el formato considerado auténtico y de valor es, por tanto, captado por el *rock* y deja de ser el medio exclusivo de músicas “serias”, como el jazz o la música clásica para acomodarse a esta nueva cultura de la música popular. El *rock* se liga al crecimiento del mercado no adulto de álbumes que exceden el 45 rpm. Se asocia a un modelo de reproducción musical asociado al valor, a la seriedad, a la música “de verdad”, en esa apropiación del *rock* de dichos valores que lo distinguen de la superficialidad y la masividad de otras músicas. Con este cambio en el formato del disco se desarrolló una modificación en el paradigma de la industria del *rock* que dejó de ser una industria del entretenimiento para convertirse en una cultural, con una justificación artística. El paso de un formato a otro indica la vía de transición de una música para adolescentes a una música que busca la autenticidad como eje central (Pérez Colman, 2013).

3.2.3. ESCUELAS DE ARTE Y LA CREACIÓN DE LA BOHEMIA DEL *ROCK*

Pierre Bourdieu al explicar la autonomía del campo literario francés en *Las reglas del arte* (1995) mostraba un elemento clave: la aparición de la bohemia. Simon Frith (1981) hace lo propio con el *rock* cuando señala las *art schools* británicas como nichos que conformaron una bohemia propia. Las *art schools* se implementaron después de la segunda guerra mundial y en ellas se fomentó y se afianzó en los jóvenes músicos una ética basada en la ideología del arte por el arte que conformó el habitus bohemio, definitivo para asentar la escena del *rock*.

Según señala Val Ripollés (2014) siguiendo a Frith (1981), dos aspectos eran relevantes en estos centros de enseñanza: por un lado, se alentaba que los alumnos fueran únicos, es decir, que crearan su propia obra; en el caso de la música, que cantaran sus canciones y no las de otros, que fueran compositores y no meros intérpretes. Por otro lado, extraía a los jóvenes de futuros laborales en fábricas o en puestos de trabajo burgueses confiriéndoles unas perspectivas vitales diferentes, alejados de la norma y las convenciones, conformando la filosofía de esta nueva bohemia. Val Ripollés (2014) recapitula algunos de los músicos que estudiaron en estas escuelas de arte: John Lennon, Charlie Watts, Keith Richards, Ron Wood, Syd Barret, Pete Townshend, Ray Davies, Eric Clapton, Jeff Beck, Eric Burdon, John Mayall, o Cat Stevens.

La extensión de estos centros de arte dio lugar a un proceso de “acumulación rockera” que asentó el campo, ya que Londres se convirtió en el eje central de músicos que

provenientes de diferentes zonas de Gran Bretaña se establecieron en la capital inglesa (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009). Se produjo un movimiento de jóvenes con nuevas inquietudes hacia la capital británica donde confluyeron en paralelo con las compañías discográficas y los estudios de grabación más importantes del momento, produciéndose una concentración de músicos en torno a una ciudad que atrajo “a un estrato social variable pero demográficamente preciso, que, por ese mismo carácter joven, está dispuesto a aventurarse en un nuevo arte de vivir” (Val Ripollés y Pérez Colman, 2013: 8).

La estancia en estas instituciones de enseñanzas modificó el papel del músico y tuvo repercusiones en el negocio musical. Si hasta entonces la industria no pensaba en los músicos más que como intérpretes, como meros instrumentos a las órdenes de los directores artísticos, al reforzarse las dimensiones creativas en las *art schools*, los músicos comandaron ellos mismos sus creaciones (Pérez Colman y Val Ripollés, 2009). El *rock* se empezó a basar, por tanto, en la independencia creativa, rompiendo las dinámicas del pasado y abandonando el papel secundario al que se relegaba al músico. Estos se regían de manera autónoma por los parámetros del arte por el arte, de la música que “querían hacer”, una música ya no afectada en su quehacer por la industria, es decir, por el campo del poder. En definitiva, los músicos se transforman en artistas.

3.2.4. EL ROCK Y LA PRENSA MUSICAL

El cuarto elemento clave en la legitimización de la cultura *rock* es la prensa musical que actúa como mediadora en la conformación de un discurso propio. Motti Regev en “*Producing artistic value: the case of rock music*” (1994), señala que una producción cultural es reconocida como obra de arte cuando cumple los siguientes requisitos:

1. contiene un sentido filosófico, social, psicológico o emocional y es auténtica o genuina
2. es producto de un individuo o entidad creativa cuyo “espíritu” está presente en la misma
3. el trabajo realizado lo es de acuerdo a unos principios de verdad interna, muy acordes con la idea del “arte por el arte”, no creando en base a beneficios materiales, sino según sus propios principios; los principios del arte

El reconocimiento de la producción cultural como arte es realizada por los “productores de significado”: analistas, intérpretes y también, de manera relevante, los

críticos. El papel de la crítica y de la prensa en la conformación y desarrollo de los campos creativos es central ya que señalan “la artísticidad” de la producción cultural y las obras que se consideran relevantes, estableciendo y mostrando aquellos creadores que reinan en cada espacio artístico. En el caso del *rock*, los críticos junto a otros agentes del campo, aficionados y académicos o lo que es lo mismo, la llamada “*intelligentsia del rock*”, acuerdan que la música de determinados artistas y bandas es arte auténtico, al menos tan auténtico como pueda considerarse a la música clásica:

un numeroso grupo de críticos, académicos y seguidores de la música popular que sostienen la creencia de que la música de los Beatles, Bob Dylan, los Rolling Stones o Jimi Hendrix - por nombrar algunos de los ejemplos más obvios- son arte auténtico, no menos auténtico de lo que pudiera ser cualquier otra forma de música seria. Durante los últimos veinticinco años esta *intelligentsia del rock* ha estado reivindicando que la música *rock* - entendida como un tipo de música popular- debe ser reconocida como una forma de arte (Regev, 1994: 86).

El *rock* se legitima a partir de la década de los 50, pero es en los 60 cuando se posiciona como una cultura musical con obras consideradas maestras (“*masterpieces*”) y autores de referencia consagrados (“*the great artists*”), que ha ido acumulando un corpus de códigos musicales, patrones de sonido y trabajos específicos, además de configurar un habitus específico de músico del *rock* (Regev, 1994: 88). Se consolidan una serie de prácticas e imperativos estilísticos en la producción musical, la llamada “estética del *rock*”, que han sido incorporadas de manera extensa por una gran mayoría de músicos¹⁵ en las últimas décadas. Regev entiende que esto es un reconocimiento al campo del *rock*, que lo legitima en contra de las corrientes de pensamiento de tipo neogramsciano que hablan de una pérdida de autenticidad porque se subordinan a la industria musical masiva y a la cultura hegemónica. La teoría de los campos de producción cultural invierte esa tesis, ya que “la

¹⁵ Señala Regev (1994: 88) que en 1980 un 80% de la música producida en EEUU, consistía en diferentes derivados del *rock*.

legitimización del valor artístico del *rock* es, de hecho, el premio sobre el que se ha llevado la lucha” (Regev, 1994: 88). En realidad, se ha adoptado la estética del *rock* en un proceso de legitimización y de institucionalización, no de cooptación. Y en esta legitimización fue clave el papel de los críticos que, a través de su proceso discursivo, mostraban la nueva estética y espíritu de la escena. Durante la década de los 60 presentaron el *rock* como una práctica social y cultural “seria”, estableciendo su ideología a través de dos canales: la radio y la prensa (Regev, 1994: 90).

La radio jugó un papel esencial con el establecimiento de formatos destinados a música alternativa o “de calidad”. En los EEUU con la irrupción de la FM los locutores tenían un mayor grado de libertad y sus decisiones a la hora de emitir música no se regían por las prerrogativas comerciales, algo similar a lo que ocurrió en Gran Bretaña. Allí, tras el surgimiento de la BBC1 aparecieron estaciones piratas que sintonizaron el *rock* en sus canales alternativos, aunque el papel relevante en la conformación de este campo lo tuvieron programas especiales dedicados al “*alternative and art rock*”. A su vez, aparece prensa escrita dedicada al tratamiento “serio” del *rock* frente a las publicaciones orientadas al mero entretenimiento que reinaban hasta entonces. Prensa que confiere al *rock* status de arte. Regev (1994) destaca *Rolling Stone* como la más importante en EEUU y en Reino Unido, *Melody Maker* y *New Musical Express*.

Junto al desarrollo de los medios de comunicación, en la década de los 70 diversos periodistas y críticos empiezan a recapitular y condensar interpretaciones estéticas y valores del *rock* en distintas obras a partir de artículos y reseñas aparecidas en prensa especializada, bien como biografías de músicos, bien como enciclopedias, guías o historias del *rock*. La manera de categorizar, dividir en capítulos y épocas, elegir a los músicos más representativos o seleccionar valores y tópicos, contienen y crean la “verdad” aceptada sobre el *rock*.

La construcción del *rock* por estos productores de significado ha estado basada en aplicar los parámetros clásicos del arte autónomo a la música popular. Lo que hacen es “medir” el *rock* en base a la ideología del arte por el arte, del arte autónomo, independiente de diferentes poderes, basado en la autenticidad y legitimado internamente. Para Regev y desde la perspectiva bourdiana, la crítica musical va a establecer unos principios evaluadores de las obras y concretará qué bandas o grupos, así como qué discos u obras musicales se pueden considerar como arte dentro del ámbito del *pop-rock*.

3.3. EL *INDIE* Y LA CURIOSIDAD SOCIOLÓGICA

En este apartado de la tesis examino el *indie* desde un punto de vista teórico. Voy a recapitular las definiciones generadas partiendo de la maleabilidad del concepto y la dificultad de aprehenderlo (Barrera-Ramírez, 2017). Diferentes literaturas se han acercado al estudio del *indie* y cada revisión teórica apela a elementos distintos, con una raigambre relacional que podemos vincular al análisis de tipo bourdiano elegido en esta tesis como eje teórico central. Por lo tanto, voy a señalar los ejes definitorios de la literatura revisada, obteniendo la estructura sobre la que se vertebra el *indie* en tres grandes bloques: la autonomía institucional, la cultura *indie* y el *indie* como género musical.

ELEMENTO 1: LA AUTONOMÍA

Entre los elementos que definen el *indie*, Hibbet (2005) señala como definición central la (no) relación con la industria musical, es decir, la más ampliamente asumida de que el *indie* es esa escena cuya música no es producida por una compañía *major* o alguna de sus afiliadas. Es una acotación basada en principios político/económicos que permite extenderla a otros ámbitos relacionados con los *mass media* (por ejemplo, la cinematografía *indie...*).

Siguiendo esta línea de estudio, Michael Azerrad en *Our Band Could Be Your Life: Scenes From the American Indie Underground 1981–1991* (2015) analiza la escena partiendo de la relación de las bandas con la industria musical. Azerrad considera *indies* aquellas agrupaciones que están en compañías independientes, mientras que los músicos que pasan a engrosar las filas de las *majors* pierden su vínculo con el *underground*. Esta visión asume una correlación positiva entre el desligamiento de la industria con la integridad del artista y la calidad estética. Como señala Azerrad (2015: 13): “prácticamente todos los grupos realizaron su mejor y más influyente obra durante sus años *indie*; tras firmar por un sello grande, perdieron irremediamente una conexión importante con la comunidad *underground*”. Es decir, en el *indie* el valor radica en la autonomía e independencia de las grandes corporaciones, en el compromiso ético de las bandas y los músicos. Lo primordial es la dimensión moral y social más que las cualidades estéticas de la música alternativa: “rebelarse contra los grandes sellos era una metáfora de rebelarse contra el sistema general” (Azerrad, 2015: 17). Se valoran las prácticas del DIY en el trabajo: “el principio clave del *indie rock* norteamericano no era un estilo de música circunscrito; era la ética del punk, del

hazlo tú mismo” (Azerrad, 2015: 14). Práctica cultural alejada de las circunstancias de producción, más cercana a un espacio “casi sagrado” que se asemejaría a la autenticidad de tipo romántica que mira al pasado y a la ausencia de intermediación en el proceso creativo, una vuelta a la pureza y los orígenes alejado de las sociedades de masas alienantes. Este proceso retrotrae a una producción “honesto y real” en el que las mismas imperfecciones de lo creado típicas del *indie* (distorsión, problemas técnicos, etc), apelan a la honestidad de las clases obreras y como dice Hibbet (2005: 62): “en la más extraña de las ironías, la evidencia más directa de la producción connota su ausencia, y una afirmación de distinción artística se transmite a través de una estética de privación de la clase trabajadora”.

Ahondando en esta definición “industrial” del *indie*, Fonarow (2006) señala que, más que la edición del disco, lo relevante era su distribución. Si ya existían compañías discográficas independientes desde mediados del siglo XX, el elemento fundamental fue el surgimiento de canales específicos para la distribución de la música en Gran Bretaña a principios de los años 80. Lo que se logró con este nuevo sistema de movilidad discográfica es que la música de factura independiente y las pequeñas compañías compitiesen con la industria hegemónica y que toda la producción *underground* encontrara hueco aparte del espacio *mainstream*. Desde esta percepción, el *indie* se define bajo los parámetros de la industria alejada de las grandes corporaciones que producen y distribuyen la obra final.

En línea con esta visión del *indie* otros autores la complementan, dándole una cierta flexibilidad. Así, Toynbee (2000: 27) habla de “proto-mercados” para referirse a espacios en los límites o márgenes de la producción musical comercial donde hay un alto grado de ambivalencia respecto a la industria. Discrepando de Azerrad, Toynbee concibe la autonomía como una característica clave de la música popular en general, no solo circunscrita a los ámbitos ajenos al mercado y a la industria, al alejamiento absoluto respecto de las corporaciones y las ventas. Sostiene que la autonomía institucional en la música popular también puede derivarse del “culto de la autoría”; es decir, en la música se otorga control creativo a ciertos artistas independientemente de la industria: ¿a quiénes?: aquellos cuya audiencia les exige estar libres de interferencias creativas. Los músicos que logran incrementar su estatus pueden controlar mercantilmente su obra y se hacen “intocables” para las grandes corporaciones musicales (Toynbee, 2000: 32). De ahí, la existencia de estos proto-mercados en los que se situaría el *indie*; espacios cuyo alejamiento de las instituciones no es tan vinculante, en contraposición a la tesis de Azerrad, y en los que la autonomía se

vincula, en ocasiones, a la autoría y en cómo se deriva de ésta el control creativo, incluso dentro del entramado industrial clásico de la música masiva.

En relación con lo expuesto, Brown (2012) señala como medida de independencia musical la libertad con la que se crea. Los músicos *indies* tienden a tener el control sobre la música que hacen y generan “estima” de esta manera, mientras que los ajenos al campo tienen su control creativo comprometido. Nos conduce a una definición filosófica del *indie*, como un *ethos* o una mentalidad que cree en el espíritu de la autogestión, aunque genere problemas de categorizar difíciles de resolver como es el caso de las bandas *indies* que trabajan con *majors* o grandes compañías en el lanzamiento de sus álbumes, pero determinados aspectos, como la creación de la obra, se realiza con sus recursos y negociando aspectos como la distribución de la misma. Brown (2012) señala a la banda Radiohead como ejemplo de esta dicotomía. El grupo inglés tiene un seguimiento masivo y relación con las *majors*, pero a la vez mantiene el control creativo sobre sus canciones y preserva un estatus “de culto” alejado del *mainstream*. De esta manera se abre un panorama de confluencia de posibilidades respecto a la relación con la industria, por lo que sería el control creativo de la banda lo que conformaría el eje definitorio del concepto.

Otro autor que incide en la relación entre el *indie* y la industria es Hesmondhalgh (1996; 1999; 2014) que vincula los orígenes de la independencia musical a las compañías constituidas en oposición a los sellos hegemónicos por la gran carga de valor simbólico que asumieron, aunque, posteriormente, la situación se volvió mucho más ambivalente con el desarrollo de alianzas entre los *indies* y la industria mayoritaria. Sobre este enfoque teórico de Hesmondhalgh volveré en el capítulo 5 cuando analice el concepto de independencia en la música como lógica del campo alternativo. En la actualidad, se desarrolla una relación entre ambos agentes, de tal manera que las compañías multinacionales consiguen nichos de mercado cercanos a géneros y artistas o bandas nuevas y emergentes, a la vez que las compañías independientes consiguen más acceso al mercado mediante vínculos con las grandes corporaciones de la industria musical (Hesmondhalgh, 1999). Estas relaciones han sido en el caso del *indie* especialmente significativas y con gran carga simbólica, debido al poso rupturista que protagonizaban las compañías alternativas en sus inicios, muy en consonancia con el surgimiento de los primeros sellos discográficos de la década de los 60, que encarnaban nuevas maneras de gestionar la práctica musical. Lo que se produce en la actualidad es una situación ambivalente, en la que se mantiene uno de los ejes del espacio del *indie*; el mantenimiento de la distancia respecto al gusto popular como forma de

distinción y a la vez se da: “una aceptación cada vez mayor de la popularidad de la música *indie* en otros segmentos que no eran los de los fans iniciales, lo que problematiza la valorización y caracterización de los artistas de la música *indie* en relación con su autonomía institucional y su adhesión a la ética del DIY” (Blazevic, 2013: 21). Por lo tanto, la categorización exclusiva del *indie* en base al desligamiento de las grandes corporaciones de la industria se complejiza a raíz de las alianzas y vínculos con estas.

ELEMENTO 2. EL ELITISMO

En su análisis del *indie*, de raíces claramente bourdianas, Hibbet (2005) distingue entre estética pura y estética popular. La primera es propia de la alta cultura, mientras que la segunda es característica de la cultura popular. La estética pura se define por:

la distancia electiva respecto a las necesidades del mundo natural y social que puede tomar la forma de un agnosticismo moral (visible cuando la transgresión ética se transforma en bando artístico) o de un esteticismo que, constituyendo la disposición estética en principio de aplicación universal, plantea al extremo la denegación burguesa del mundo social (Bourdieu, 2010: 238).

Es decir, estas necesidades se subestiman ya que los privilegios de la clase alta proporcionan una vida de facilidad, por lo que se enfatiza la forma del arte, de la obra artística (la ideología del “arte por el arte”). Por el contrario, la estética popular se identifica con la función de los objetos culturales más que con la forma, se reduce el arte a “las cosas de la vida”, a interpretarlo en base a nuestra experiencia práctica. Ambos tipos de estéticas y de culturas están vinculadas a la clase social ya que el arte se decodifica en base a esa posición ocupada; una obra artística tiene interés para quien tenga la capacidad cultural de entenderla. De esta manera, una posición social de clase media, la propia del *indie*, le permite “descifrar” los códigos de interpretación de la alta cultura.

Hibbett (2005) expone la similitud del *indie* con esta cultura “elevada”, con el arte enfocado en la estética pura, cuyo eje central es la ideología del arte por el arte. Mientras que para los consumidores de arte culto el *indie* se relega al apartado de la cultura popular, para Hibbett (2005: 57) la lógica interna de la música *indie* y del arte culto es muy similar. El *indie* se basa en la estética pura, que privilegia la forma y centraliza su interés en el arte en sí, en la obra como tal, dentro del amplio espectro de la cultura popular, sin focalizar la

música en sus posibles funciones ni en obtener ningún rédito económico. Se describe el campo del *indie* como una élite selecta que tiene sus propios códigos, su capital propio y que, por lo tanto, puede generar y sostener mitos de superioridad intelectual y social (Hibbet, 2005: 57). El *indie* se convierte en el baluarte de unos pocos cultivados/entendidos/expertos que rechazan lo masivo, mientras que el *mainstream* es equiparable a la cultura popular, que concibe la música como algo utilitario, que es disfrutada mientras se desarrollan otras actividades, por lo tanto, centrada en las funciones de la producción musical por encima de la propia obra, sin pensar en la misma y banalizando su escucha. Visión opuesta al *indie*, basado en la autenticidad y la calidad de la producción.

Desde la teoría bourdiana se parte de un modelo de estructura dual que explica la naturaleza de la valoración artística como signo de la autonomía del campo (Hibbet, 2005: 57). Mientras el arte popular tiene grandes audiencias que producen un abundante capital económico, pero a su vez, una mayor dependencia con el campo del poder, en el arte culto (con su equivalente *indie* en la música popular), una menor audiencia y un escaso capital económico operan con una lógica paradójica que funciona a la inversa. Como explica Hibbet (2005: 72), el discurso del *indie* se basa en una estructura en la que el éxito, en el sentido económico, disminuye el valor de la música y de los músicos que pasan a ser discutidos siguiendo la lógica señalada por Bourdieu (1995) del “quien pierde, gana” (y viceversa). El *indie* equivaldría a un campo de producción autónomo o restringido, caracterizado por: “una inversión sistemática de todos los principios económicos ordinarios, que excluyen el propósito del lucro y condena los honores y la grandeza temporal” (Hibbet, 2005: 72). Se aleja de la popularidad y del éxito económico como corpus identitario, asemejándose a los parámetros de la alta cultura y de la estética pura del arte. De esta manera, la valoración de la obra se basa en el reconocimiento de los pares del campo y en una negación de la recompensa económica, ordenándose los géneros a partir de la respuesta en cómo se acoge y se recibe la obra (Val Ripollés y Perez Colman, 2013). El *indie*, al igual que el arte culto, “depende de una falta de popularidad para [su] valor, y requiere un conocimiento especializado para ser plenamente apreciado” (Hibbet, 2005: 55). Es un arte inaccesible que no quiere llegar a todos, se desarrolla “en mínimos” que es lo que le confiere valor, así como en saberes y conocimientos propios compartidos por un grupo “de elegidos”, de ahí su paralelismo con el arte culto, inaccesible y minoritario.

¿Cuál es ese conocimiento *indie* que le da valor al campo? Un tipo de saber que se convierte en un capital central del espacio alternativo, el conocimiento que conforma los

estándares estéticos del *indie*, que integra el canon *indie* y que Bannister (2006: 92) entiende e interpreta como capital subcultural. Este capital subcultural es heredero de las teorías bourdianas y lo expone Sarah Thornton (1996), a partir de su estudio sobre la cultura de los clubs de *dance* y *raves* en Reino Unido. Hace referencia al capital que se posee por “ser diferente”, se adquiere cuando se forma parte de lo auténtico, de lo alejado de la norma y de lo convencional (Jensen, 2006). Es el conocimiento cultural adquirido por los miembros de una subcultura (campo artístico, en nuestro caso), diferenciándoles de otros que no integran esa comunidad separada y sirve de refuerzo del estatus, ya que genera marcas de distinción con los demás fuera y dentro del campo, señalando la autoridad de algunos y la inferioridad de otros, pudiendo ser definido, también, como “*hipness*” (o “lo que está de moda”). Los elementos que integran este tipo de capital pueden manifestarse de dos maneras en equivalencia a los componentes del clásico capital cultural bourdiano (Blazevic, 2013: 24): capital subcultural objetivado (que se expresa mediante el uso de determinadas prendas de ropa, con la posesión de grabaciones musicales que son valoradas en el interior del grupo, etc.) y capital subcultural incorporado (se manifiesta con el uso de jergas o argot, por la capacidad de saber bailar de una determinada manera, el saber especializado sobre grupos y bandas...).

Bannister (2006) habla de capital subcultural refiriéndose a la evolución del canon *indie*. De tal manera que, con el desarrollo de determinadas influencias musicales, en el caso del *indie* reminiscencias del pasado y “oscuros”, se definieron los límites estéticos de la escena alternativa, conformando un canon propio. Ese conocimiento específico será un elemento clave en el campo que hará las veces de capital subcultural, como recurso esencial dentro del ámbito de la música *underground*. Aquellos que posean el conocimiento específico que conforma el canon *indie* serán los que más peso tengan dentro del campo, los “*insiders*”, los verdaderos *indies*, son los que poseen el conocimiento de este ámbito cultural que son definidos en parámetros similares a los de los intelectuales del “*high art*”. Frente a ellos, en las partes inferiores del campo, los que desconocen ese saber *indie*, o lo conocen de una manera superflua, ya que uno de los elementos relevantes del capital subcultural es que, además, sea natural, nada impostado ni aprendido intencionalmente. Como señala Moore:

en el caso del *hipness*, las personas pierden su estatus si parecen esforzarse demasiado para mantenerse al día con las tendencias; su *hipness* debe ser "natural". Por lo tanto, el capital subcultural implica mostrar una atención inmaculada a cada detalle del gusto, pero hacerlo de

manera que parezca sin esfuerzo e independiente de las tendencias promovidas por la industria cultural (Moore, 2005: 232-233).

Por lo tanto, se desarrollan distintas posiciones jerárquicas dentro del *indie*, con diferentes estatus separando a los que poseen el saber especializado (con un alto estatus, los *insiders*) de los que no (con un bajo estatus, los “*poseurs*”¹⁶). Se marca una distancia entre los reales y los impostores, los que son adalides y conocedores de una manera natural de lo diferente, lo raro, lo alejado de lo convencional, lo que “es propio” del campo, frente a los que lo adoptan de una manera artificial, porque resulta *cool*.

Childers y Hentzi (1995: 37 citado por Bannister, 2006: 80) definen el canon como “una lista de esos trabajos y autores que el *establishment* considera mejores”. Su implementación supone un elemento de legitimización de un campo musical. En el caso del *rock* significó un ascenso de estatus al pasar de una producción heterónoma, que se basaba en los principios que exigía el campo del poder, a una producción autónoma (o relativamente autónoma), transformándose en arte y teniendo unos márgenes teóricos propios que lo sustentaron y le confirieron una pátina de saber específico. Por lo tanto, sirve de marco de referencia y establecimiento de las jerarquías intra y extra campo también en el *indie*. El canon alternativo está marcado por influencias del post-punk, escena integrada por bohemios de clase media que rompieron con la tradición del *rock* y exploraron géneros como la electrónica, el jazz o la música clásica (Blazevic, 2013). El post-punk a mediados de la década de los 80 se fragmenta y surge el *indie*, sustituyendo el eclecticismo estético de dicha escena por un canon de reminiscencias del *rock underground* blanco, el *rock* de los 60, más orientado al pasado, a lo romántico y anti-moderno, ejes estos que se conforman como parámetros del canon *indie*. Esta vuelta al pasado incide en una recuperación de músicas anteriores (de los 60) y cumple la función de distanciar al *indie* del gusto popular masivo. Este conocimiento práctico conforma los estándares estéticos del canon: “los referentes estéticos específicos de los grupos de la década de 1960 caracterizaron algunos aspectos de la práctica independiente

¹⁶Del francés: impostores o farsantes

en la década de 1980, ayudando en parte a definir los límites estéticos que funcionaban para definir la distancia de la cultura *indie* de la música popular” (Blazevic, 2013: 28).

Bannister (2006: 92) incide en la centralidad de la recopilación de un conocimiento específico como el intento de la cultura *indie* por reconectarse con el pasado del *rock*. Es este conocimiento de músicas referenciales en el campo y genealogías musicales pasadas que se consideran canónicas en este espacio musical, lo que conforma capital subcultural. El saber respecto a lo que es la estética *indie* da relevancia y poder a los que lo poseen, mientras que excluye a los que carecen de este conocimiento necesario. Como señala Hibbett:

la escena *indie rock* es arena de competición entre individuos, una lucha para asegurar un espacio privado, que otros deben respetar pero que no pueden compartir. La idea de propiedad, a modo de conocimiento y experiencia, prevalece. Saber de una banda oscura significa reclamar los derechos como su descubridor; uno que enseña bandas a otros, se posiciona sobre ellos. Del mismo modo, haber asistido a un concierto raro (...) es acumular capital convertido en valioso por su inaccesibilidad para los demás. Decir “lo conocí primero” " o " estaba allí entonces " es marcar la posesión en un vacío espacial e histórico. Pero la narración de tal experiencia, más que la experiencia misma, se convierte en el espacio en el que se ejerce el poder (Hibbett, 2005: 71-72)

El conocimiento sobre la música “oscura”, escondida o difícil de encontrar es tan valioso en la acumulación de capital subcultural porque es el tipo de información que no se puede obtener de los principales medios de comunicación. El poder simbólico del conocimiento *indie* no es algo estático, sino que se modifica fundamentalmente con la irrupción de nuevas tecnologías en los inicios del siglo XXI (por ejemplo, con el intercambio de archivos, la irrupción de los *blogs* musicales, etc...). Estas hacen más accesible el conocimiento específico de lo alternativo, por lo que ya no hay que buscarlo en revistas especializadas y minoritarias, a veces extranjeras y de difícil adquisición, en pequeños *fanzines* o en tiendas de vinilos específicas con el esfuerzo que conlleva, ya que “esto (la compra en tiendas de discos determinadas) no era un consumo casual, era una misión” (Buckley, 2002, 3-7 citado por Bannister, 2006: 81). Estos cambios propician que ese saber particular, de reminiscencias del pasado, oscuro y poco abierto al público general, se abra y se acceda a él fácilmente a través de las redes por lo que, en la actualidad, recuperar músicas, bandas y sonidos del pasado ya no es un impedimento de acceso para otros y no genera capital subcultural. Por lo

tanto, la cultura *indie* alcanza su punto máximo cuando sus referentes estéticos iniciales se transforman en algo común, como señala Hibbett (2005: 64):

el capital cultural puede dejar de tener valor a medida que se vuelve cada vez más accesible. Por esta razón, para que no se difumine en el *mainstream*, el *indie rock* debe buscar perpetuamente nuevos artistas, discos y sonidos: para mantener los viejos fines de la distinción social (...). Para los entusiastas del *indie rock*, esto significa un esfuerzo continuo para mantenerse al tanto de los desarrollos actuales, para estar un paso por delante sobre lo que otros están escuchando o hablando (Hibbett, 2005: 64).

La accesibilidad y la apertura del *indie* propicia una búsqueda de referencias que mantengan a los grupos “en la oscuridad”, en lo diferente y especial. En la actualidad, ya no se mantienen las fronteras tan cerradas como en los inicios del campo, convirtiéndose en un *indie* más abierto, que deja pasar otras influencias y propicia una música más popular y accesible por lo que los artistas se ven, así, impelidos a buscar nuevas referencias para mantener la distancia con el gusto popular. En el *indie* confluirán visiones diferentes respecto al quehacer musical, entre la tendencia a lo popular o la búsqueda de fórmulas más arriesgadas que mantengan ese canon y estética especial del *indie* clásico.

Desde el punto de vista del capital subcultural, Ryan Moore (2005) analiza el *rock* alternativo de San Diego (EEUU) formado por escenas locales que subsistían en los márgenes de la cultura americana hasta que las bandas del grunge de Seattle, con sus buques insignias, Nirvana y Pearl Jam, empezaron a tener éxito y fueron comercializadas a principios de los años 90. Cuando éstas empiezan a vender millones de discos y las compañías focalizan su atención en ellas, la industria y el mercado comienzan a buscar nuevos nichos más allá de Seattle (la llamada cuna del grunge), con toda una campaña de *marketing* para atraer a la llamada “Generación X¹⁷”. La publicidad absorbe “la rebeldía”

¹⁷ Generación posterior a la del “baby boom”, suele incluir a las personas nacidas desde mediados de los 60 hasta mitad de los 80 del siglo pasado.

capitalizada por este tipo de música y trata de atraer a una nueva generación de jóvenes por medio de imágenes de rebelión y autenticidad (Moore, 2005: 235). El capital subcultural de estas bandas iniciales y “canónicas”, el conformado por una estética y una ideología propia y auténtica de una música diferente y distinta que les confiere poder en el campo, se expande y se populariza, siendo adoptado por otras agrupaciones de una manera “forzada”. Formaciones nuevas¹⁸ que aparecieron con un sonido similar a los alternativos “auténticos”, es decir, aquellos que poseían el capital subcultural de manera propia y natural tuvieron éxito en ventas, pero fueron objeto de ridículo en la escena por la ausencia de originalidad y credibilidad. Se hacía una distinción entre los auténticos (*los insiders*) y los impostores ya que el capital subcultural es una cuestión de identidad y la representación de toda una comunidad. Esta distinción será el elemento que valide la autonomía y la autenticidad, los considerados *insiders* lo son de una manera “natural”, es decir, “no buscan la escena” (Moore, 2005: 236) porque la conocen en profundidad. Mientras, los “recién llegados” solo conocen lo superficial, aquello comercializado y presente en los medios, adoptado por el *mainstream*. Se distingue un *indie* real, poseedor de un capital subcultural que le hace innovador, diferente y vanguardista, separado de lo popular, frente a un *indie* que surge tras la apropiación de este capital subcultural alternativo, que se extiende y lo aparta de la exclusividad.

Desde esta perspectiva, se hace hincapié en la categorización del *indie* como un grupo elitista y cerrado, que entiende la exclusión como una consecuencia a asumir debido a la “ausencia mayoritaria de gusto”, en parámetros similares a los de la “alta cultura”, y que posee unas herramientas o competencias, medidas en saberes que les confieren valor y distinción respecto a lo popular. Ese conocimiento, que actúa de capital, será el que le otorgue la distinción respecto a los demás.

Para autores como Kruse (1993) el gusto actúa como “delineador” de identidades subculturales y propicia la diferencia con “los otros”. En la música alternativa es corriente la asunción de que lo que se hace y especialmente lo que gusta, es diferente, como señalan

¹⁸ Moore (2005) lo ejemplifica con el caso paradigmático de la banda *The Stone Temple Pilots*

integrantes de la escena: “la música que a nosotros nos gustaba, no era la misma de la que todo el mundo sabía” (Kruse, 1993: 35). Ese saber especial es el que conforma la distinción en el *indie*, es el capital subcultural que señala a aquellos que hacen algo único de los que no lo hacen y están inmersos en la masividad, diluidos en lo popular, algo de lo que el *indie* huye. Kruse (1993) focaliza ese saber especial *indie* en la reiteración en las referencias de bandas y músicos que se consideran relevantes y que son señaladas de manera destacada por los integrantes del campo. También determinados conceptos son reinterpretados de forma particular. Kruse (1993) señala el término *pop* y cómo le atribuyen características diferentes a como lo hace el saber popular. Para el alternativo, el *pop* no es la música del “Top 40”, de los listados radiofónicos de música *mainstream*, sino que se redefine como una música con raíces determinadas que subrayan una serie de características formales y de estilo que se alejan de la definición clásica del *pop*:

el *pop* hace hincapié en la melodía y la estructura de la canción, y se define, históricamente, en gran medida, por el conocimiento y la apreciación de ciertas bandas y músicos; y si bien se pueden rastrear sus gustos por la "guitar *pop*" en los Beatles o los Beach Boys, el que se señala más comúnmente como el fundador místico de este género es Alex Chilton y específicamente su banda de Memphis: Big Star de principios de la década de 1970 (Kruse, 1993: 35).

Este conocimiento específico de términos como *pop*, haciéndolo propio y redefiniéndole dentro del campo del *indie* es una muestra de ese saber entender especial, que conforma e integra el capital subcultural y que distingue al alternativo de otros, delimitando posiciones.

El *indie* es un espacio musical cuyo eje central es la producción basada en la creación más arriesgada, la más innovadora y la que se aleja de lo convencional (Motti Regev, 2013). Para el sociólogo israelí, el *indie* es el campo que encarna la música novedosa y vanguardista dentro del *pop rock* y, desde una perspectiva estética, los miembros que conforman este ámbito tratan de preservar y reproducir el conocimiento “específico” que genera esta música (el capital subcultural para Bannister). Un campo en búsqueda frecuente de nuevos sonidos y bandas, continuando el espíritu exploratorio que conforma el núcleo estético de este espacio cultural. En la conceptualización, claramente bourdiana de Regev (2013) el *indie* se

refiere:

a toda la gama de estilos, músicos y obras, incluidos los músicos y obras ya canonizadas y totalmente consagradas, que ocupan las posiciones artísticas, exploratorias e innovadoras institucionalizadas, o, en definitiva, los polos creativamente autónomos en el campo (...) El *pop-rock* alternativo aparece aquí como un significante de la música percibida dentro de la meta-cultura estética del *pop rock*, con sus fronteras creativas pasadas y presentes, como la música que encabeza la jerarquía artística en el campo (Regev, 2013: 143).

Actualmente, las luchas dentro del campo se regirán entre las posturas más innovadoras y las más comerciales, que, como veíamos en párrafos anteriores, con la llegada de medios tecnológicos novedosos, han difuminado las fronteras que cercaban el campo del *indie* en sus inicios en cuanto a referencias, influencias y marco teórico *underground*.

Y, al hacer referencia a un conocimiento particular que conforma el capital subcultural *indie*, se debe tener en cuenta que en la adquisición de éste adquieren gran relevancia las condiciones de la vida y la experiencia de cada individuo, es decir, siguiendo en términos bourdianos, influye el habitus. Habitus que, como veíamos en el capítulo 2, es el “conjunto de disposiciones que generan prácticas y percepciones, y es el resultado de un largo proceso de inculcación, que comienza en la infancia más temprana, y llega a convertirse en un segundo sentido o segunda naturaleza” (Hibbet, 2005: 59), y que tiene un doble rol: configurar el campo (“estructura estructurante”) y, a la vez, está conformado por un largo (y muchas veces, informal) proceso de educación social (“estructura estructurada”).

En el *indie* las decisiones, elecciones y valores en base a lo que uno considera “buena música” están condicionadas por las relaciones sociales, el estatus y la educación. Como señala Hibbet, la posición de clase en la música independiente está conformada por unos jóvenes determinados, los estratos más privilegiados de la juventud americana, que favorecieron y alentaron a músicos “cerebrales e irónicos como Liz Phair, Pavement, and Palace Brothers” (Hibbet, 2005: 59). Lo mismo que en el caso español, “si atendemos al origen social de los miembros de esta escena, se desprende que la primera hornada del *indie* eran hijos de las nuevas clases medias” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 61).

El *indie* estaría encarnado por un habitus de clase media compartido que, en base a estructuras preexistentes que determinan a los individuos hacia ciertos tipos de música, tienen unos códigos propios alejados del *mainstream*. Éste carece del necesario capital

subcultural del que lo alternativo se nutre, ya que lo que a los fans del *indie* les gusta, le interesa y atrae es “demasiado bueno”, demasiado innovador y demasiado transformador para la mayoría, mientras que los *indies* son diferentes y como señala Hibbet: “se convierten en los eruditos y conservadores de la buena música.” (2005: 60), por lo que el efecto de distinción del *indie* es relevante en la configuración del campo. Prevalece la idea de lo *indie* como el garante de lo realmente valioso, de lo bueno, de la música de calidad como elemento central de la categorización, muy en consonancia y totalmente vinculado a ese habitus que conforma a los agentes posicionados en el campo cultural del *indie*. Los integrantes del campo alternativo buscan permanentemente nuevos artistas, nuevas bandas... que permitan esa continua búsqueda de diferenciación social con los demás, tratando de aumentar el capital subcultural *indie* (Hibbet, 2005: 64). Se pretende el alejamiento de lo “normal”, de lo masivo como manera de separarse de lo establecido, “estar a la última”, conocer lo más reciente y novedoso, etc. es lo que conforma ese capital que separa del *mainstream*, de lo “compartido por la mayoría”. De ahí que estas bandas *indies*, deban conservar su excepcionalidad en la minoría, en la elite de la propia comunidad. Cuando salen de ahí, es decir, cuando se convierten en conocidas y “saltan” al gran público, se habla de “venta”, de posicionamiento en el *mainstream*, ese campo alejado de la pequeña comunidad *indie*, de los eruditos y verdaderos conocedores de la “buena música”.

ELEMENTO 3. LA ESTÉTICA

Otra dimensión recurrente es la de categorizar el *indie* como un género musical. El *indie* entendido no como una determinada relación con la industria y con un *ethos*, sino una música conformada por una serie de elementos estéticos y de forma, con un sonido y unas convenciones estilísticas que mantienen una cierta regularidad y lo hacen distinguible de otros géneros musicales con los que convive. De esta manera, permite englobar a bandas que no se distribuyen o producen solamente bajo el circuito industrial alternativo dentro de la comunidad *indie*. Pero el campo alternativo, de manera similar a otras escenas musicales, está integrado por formas estéticas diversas y hasta contrapuestas en su interior, como señala Ziriza (2017: 11-12): “el *indie* es una auténtica jungla de sonidos que ningún otro género es capaz de englobar sin verse desbordado”. Por lo tanto, conviven caminos estéticos muy diferentes, porque el *indie* se caracteriza por la “diversificación de prácticas sonoras y comerciales” (Barrera, 2018: 261). Así, en el caso español, al noise pop se le confrontaron el post punk y el tonti pop en los 90. Eran dos escenas distantes, una “orientada hacia un

discurso más experimental, intelectualizado y de vocación internacional frente a una visión más convencional, endémica y cercana al pop” (Fellone, 2017: 259). Divergencias estilísticas que se han ido estableciendo, ramificando y transformando desde los comienzos de la escena hasta nuestros días. El *indie*, en definitiva, se define por no tener unos rasgos musicales comunes (Barrera, 2018).

Partiendo de esa multiplicidad de características sónicas, hay diferentes aproximaciones estilísticas que sobre el *indie* se han expuesto. Señalo los elementos formales que Wendy Fonarow describe respecto al *indie* de finales de los 80 hasta principios de la década de los 2000 en su amplio estudio sobre la escena alternativa, preferentemente, británica. Fonarow (2006: 39) muestra elementos que caracterizan el estilo *indie* desde dos vertientes. Por una parte, define el perfil de los músicos alternativos como hombres blancos¹⁹ cuyas edades oscilan del final de la adolescencia hasta cerca de la treintena. Por otra parte, en cuanto a aspectos musicales, son bandas de corte clásico conformadas por una guitarra, un bajo, batería y vocalista, que remiten al rock de los años 60. Destacan por la simplicidad y austeridad en el quehacer y el resultado musical, por poner un claro hincapié en lo infantil y su imaginario, por desarrollar y enfatizar una marcada sensibilidad y apego a lo nostálgico, así como cierta tendencia a la tecnofobia y una fuerte fetichización de la guitarra. Aunque, es sumamente importante destacar, que estas características generales, a partir de mediados de los 90, se irán modificando con la introducción de más miembros en los grupos, una instrumentación más elaborada y un menor rechazo a la tecnología.

La autora argumenta que los valores centrales de esa escena *indie* tienen un paralelismo con los del Puritanismo y el Romanticismo. Su hipótesis se fundamenta en equiparar los valores de la música alternativa con los de estos dos movimientos, y así habla de una escena basada en la desconfianza a la autoridad, la defensa de lo simple en la producción musical y el estilo, la relevancia de la austeridad y el amateurismo. El

¹⁹ Aun así, el *indie* ha incorporado a mujeres a sus filas, en el caso angloparlante, caso de Elastica, My Bloody Valentine, Stereolab o Echobelly (Fonarow, 2006: 40) o, en los inicios del *indie* español, con La Buena Vida, Le Mans, Nosotrash o Undershakers

Puritanismo y el Romanticismo empapan las convenciones de género a través del alejamiento de cualquier tipo de ornamento o artificio, bien sea a través de la imagen sencilla y cotidiana de los músicos, bien sea a través de la producción artística, con la simplicidad de las canciones. La modestia, lo simple y la vuelta a lo natural y a lo básico se convierten en parte esencial de su corpus ideológico. Por ejemplo, Fonarow dice, respecto al amateurismo, que: “como el sacerdocio, el aprendizaje formal llevaba la música de vuelta a los caminos tradicionales y se percibía como un obstáculo creativo” (VV.AA. 2014: 23).

Aunque explica la identidad de ciertas bandas de la escena, deja de lado la complejidad de los sonidos del *indie* dando un carácter explicativo excesivamente globalizador que aparta de este esquema a muchos grupos alternativos. Como señala Moore (2008) incluso conceptualizar aspectos como la simplicidad en la forma musical y el estilo ya resulta de por sí sumamente espinoso.

En el análisis de Fonarow, el *indie* se basa en un “sonido particular” que es “rock-pop de guitarras combinado con la sensibilidad de las escuelas de Bellas Artes” (Fonarow, en VV.AA, 2014: 23). Aunque bajo este paraguas se refugian múltiples bandas que agrupa en torno a determinadas cualidades sónicas (2006: 41): las que usan efectos con pedales y *feedback* (modulando el sonido de las guitarras eléctricas) como son The Jesus and Mary Chain ó Sonic Youth, las bandas de guitarras con sonidos de baile, caso de The Smiths, The Stone Roses o Happy Mondays, melódicas como Teenage Fanclub y Belle and Sebastian, grupos con vocalizaciones “falsetto”, tipo Radiohead, Suede o Muse, con influencias de los 60, en las que se incluye a Oasis o the La’s, el sonido garaje con The White Stripes o The Strokes, grupos *pop* bailables, en el caso de Franz Ferdinand y Arctic Monkeys, o el sonido C86²⁰, con The Pastels, Primal Scream o The Wedding Presents.

Como se observa, Fonarow expone una amplia confluencia de sonidos bajo la denominación general de música *indie*, habla de un “sonido propio” pero las referencias son múltiples y muy diferentes.

²⁰ Hace referencia a la cassette C86 en la que la revista New Musical Express recopilaba algunos de los mejores grupos independientes de 1986

Bannister alude como rasgos estilísticos de la escena al minimalismo (“menos es más”), las grabaciones primitivas y el amateurismo. Hace referencia con esas dimensiones compartidas a cierta homogeneidad en las escenas *indie* de Estados Unidos y Reino Unido de los 80, atribuible a la recurrencia de raíces propias del punk y del pop rock blanco de los 60, como The Byrds o The Velvet Underground (Bannister, 2006: 78). Destaca la idealización del *indie* de esa década de los 60, que enlaza con discursos de “juventud, inocencia, primitivismo y amateurismo” (Bannister, 2006: 87). En este *indie*, Bannister (2006) destaca la relevancia de las guitarras “rasgueadas” que tendían a ocultar la voz, con letras introspectivas o irónicas. Todo ello con una imagen más “normal”, alejada de la estrella del rock, más amateur y desprofesionalizada que “buscaba que todo sonase (y se viera) barato y modesto” (Fellone y Marinas, 2020: 113). Porque los músicos *indie* visten sin alardes estilísticos, sin los excesos que sobre el escenario hacen gala las clásicas estrellas del *rock*. El estilo característico del *indie* protagonizaba un auténtico ejercicio de “anti-imagen” (Blánquez y Freire, 2004: 162).

Era un *indie* cercano a presupuestos del punk y el rock blanco de los 60 y de rechazo al “rock de estrellas”, de ahí mucho de esos rasgos comunes que se destacan de manera más general.

Otros autores como Nelson hablan del *indie* como “la ausencia de un estilo (...) tras la ola tremendamente refrescante pero no excesivamente variada que fue el punk” (Blánquez y Freire, 2004: 143) . Aún así, señala una serie de rasgos generales sobre el *indie* más primigenio. Se habla de la cercanía del músico con el público, en contraposición a las estrellas del rock y su “síndrome de la jet set” (2004: 144), lo que les hacía tratar temáticas próxima a sus seguidores. Así, The Smiths hacían “de la confesión (y de la proximidad) un verdadero arte” (2004: 145). Se señala también el renacer de las estructuras melódicas clásicas, la relevancia de las guitarras y la experimentación. Nelson señala a The Smiths y su carácter innovador, o bandas como Cocteau Twins “que se empeñaron en una cruzada por hacer pop sin renunciar a un sonido tremendamente elaborado con reminiscencias góticas, exóticas y sintéticas al usar el estudio como el principal instrumento de su trabajo” (2004: 161).

Aunque he mostrado diversas aproximaciones al estilo del *indie* con una cierta homogeneidad, se circunscriben a definiciones más globales de las que hay un distanciamiento en la actualidad. Así señala Ziriza (2007: 47) que:

el *indie* norteamericano y británico han seguido generando importantes bandas, aunque ya desprovistas (en la mayoría de los casos) por esos paraguas genéricos o generacionales que tanto se estilaban en los tiempos que aún se compraban revistas de papel, discos de vinilo y cedés, cuando la música se dejaba tocar como un bien material

De tal manera que este autor habla del blues rock de The Black Keys, el rock de raíces de Kurt Vile, el pop evanescente de Beach House o la mixtura de kraut rock, folk y los ochenta de The War On Drugs. Son solo ejemplos de la conjunción de sonidos que pueblan el *indie* en la actualidad. De la misma manera, en nuestro país tenemos propuestas tan variadas como las de Nacho Vegas y su rol de cantautor en castellano, Triangulo de Amor Bizarro y su visión noise rock, Sr Chinarro con remarcables influencias de los sonidos tradicionales del sur, Lori Meyers y su acercamiento más pop o León Benavente con influencias del pop, el rock y el kraut (Ziriza, 2017).

Como señalaba al comienzo de este epígrafe, el *indie* es un campo musical aseteado por múltiples rasgos formales que se entremezclan en una de las escenas “más difusas de las músicas populares urbanas” (Fellone, 2017: 259). De ahí que Ziriza señale la imposibilidad de definirlo como un género, pues aunque “en determinados momentos haya estado muy cerca de serlo, de encarnar unas señales comunes e inalienables (...) el *indie* es una etiqueta multigénérica y multiforme” (Ziriza, 2017: 11). El *indie* posee una amplia variedad de registros estilísticos desde sus orígenes hasta la actualidad en una multiplicidad de rasgos externos difíciles de acotar. Es un campo musical marcado por nuevos estilos que se van sucediendo.

Como conclusión, en las posturas teóricas señaladas se puede vislumbrar la influencia bourdiana que impregna la música *indie*. En esta tesis voy a analizarla como un campo autónomo que se ha desvinculado de ciertas estructuras de poder, como su propio nombre indica, pues es el primer género musical que se define en función de su (no) relación con la industria dominante. Es una escena que ha desarrollado un proceso de autonomía respecto a la industria musical, con la formación e integración en nuevas compañías discográficas independientes (Azerrad, 2015; Fonarow, 2005; Hesmondhalgh, 1999; Hibbett, 2005). Autonomía que, como se señala en el capítulo 2, se reconfigura con el tiempo. Los campos no son estáticos, van cambiando, por lo que no es un proceso vinculado, en exclusiva, a los orígenes, sino que se mantiene vigente en su desarrollo. Esto lo

percibimos con la evolución de las relaciones entre los músicos *indie* y los sellos, es decir, las interacciones con el poder. La conexión entre ambos se ha ido modificando con el paso del tiempo y esto ha afectado a la propia identidad de lo que es o no es independiente, así como a los valores asignados al campo y a los agentes que lo conforman, por ejemplo, el nuevo papel de los festivales de música alternativa.

El *indie* es un espacio integrado por agentes que interaccionan y persiguen determinados recursos que les son relevantes. Posee una serie de conocimientos exclusivos y específicos que son los que confieren valor y el poder dentro del mismo, como capital relevante dentro del campo: el capital subcultural²¹ (Bannister, 2006; Blazevic, 2013; Moore, 2005). Los agentes se posicionan en torno a su posesión, que se traduce en saberes específicos sobre el *indie*, jerarquizando a los integrantes del campo entre los que lo poseen y los que no lo tienen, entre los que lo adquieren de manera innata y natural, frente a los advenedizos. De esta manera, se vislumbran disputas entre espacios diferenciados que generan posiciones diferentes. En el *indie* se desarrollan luchas por la ideología *indie*, por quiénes son los auténticos *indies* y por su confrontación con el *mainstream* y la música popular y masiva. Su particular idea de independencia se convierte en el corpus que da sentido a la música *underground* y que aporta autenticidad a la escena. Además del poso bourdiano que está latente en todo el campo, como un modo de distinción respecto a lo popular, ya que se concibe como una comunidad de entendidos y expertos “en algo especial”, en el que no todos tienen cabida y que marca diferencias intra y extra campo.

Y de fondo, la lógica común del *indie* en torno a una música alejada de los parámetros de lo popular, vinculada a la estética del arte culto, de la ideología del arte por el arte, que no busca réditos pecuniarios ni cumple funciones específicas, por lo tanto, alejada de “la masa”. Es una creación basada en la innovación y la búsqueda de lo diferente (Regev, 2013), en la legitimidad cultural del arte en sí, y que no se rige por el mercado. Se cumplen las características que Bourdieu hace recaer sobre los campos de producción restringidos, a los que el *indie* parece adaptarse plenamente, que se configuran en base a la legitimidad cultural

²¹ Al que denominaremos en esta tesis como capital *indie*.

frente al subcampo de la gran producción, el que encarna el modelo del arte comercial, más cercano al gran público y el poder, basado en la fuerza de lo económico y semejante al de la música *mainstream*. Señala Fonarow (2006: 63) la pérdida de valor que sufren aquellas bandas *indies* que tocan para grandes públicos en lo que muchos sienten como un viraje al *mainstream* de difícil argumentación, porque desde el *indie*, el éxito se contempla como una exposición a las influencias perniciosas del *mainstream*. Es, por tanto, un espacio con divisiones en su interior, que remite a las maneras de mantener la lógica del campo.

Además, como espacio musical comandado por la lógica de lo exploratorio y lo innovador, está conformado por una serie de agentes con un *habitus* capaz de entenderlo, interpretarlo e integrarlo que implica un capital determinado. *Habitus* que, según Hibbet (2005), es el que otorga la capacidad de definir y de integrar el propio campo alternativo.

En resumen, el *indie* cumple los parámetros básicos para poder ser analizado como un espacio de producción cultural, y el analizar cómo se adaptan a esta herramienta metodológica será parte fundamental de esta tesis. Parto de un esquema relacional que cumple las siguientes dimensiones básicas para integrar la definición bourdiana de los campos de creación artística:

- Autonomía a través de la independencia del poder, reflejado en el desligamiento respecto a las *majors*.
- Legitimación cultural basada en los parámetros del “arte por el arte”.
- Capital subcultural, cuya posesión confiere distinción frente a otros

CAPÍTULO 4. ARQUEOLOGÍA DEL *INDIE*

4.1. CRONOLOGÍA <i>INDIE</i>	136
1.1. GÉNESIS Y AUTONOMÍA DEL <i>INDIE</i> EN ESPAÑA.	138
ALGO SE MUEVE... COMIENZOS DEL <i>INDIE</i> EN ESPAÑA	138
LEGITIMACIÓN DE LO ALTERNATIVO	140
LA CRÍTICA MUSICAL EN LA CONSOLIDACIÓN DEL <i>INDIE</i> COMO CAMPO ARTÍSTICO	142
CONCURSOS DE MAQUETAS Y FANZINES	146
INDUSTRIA INDEPENDIENTE EN ESPAÑA	149
FESTIVALES Y SALAS DE CONCIERTOS	154
1.2. EL FIN DE UNA ÉPOCA	156
2. EL ESPÍRITU DEL <i>INDIE</i> ORIGINAL. CARACTERÍSTICAS	160
2.1. LA “BOHEMIA” <i>INDIE</i>	160
2.2 EL RUIDO. MELODÍAS ENTRE LA HERRUMBRE.	163
2.3 EL INGLÉS, EL <i>GUACHIGUÁ</i> Y LAS LENGUAS INVENTADAS	165
2.4 “YO Y MIS CIRCUNSTANCIAS”, O LOS PASEOS SIDERALES. EL INTIMISMO Y LA EVASIÓN EN EL <i>INDIE</i>:	168
2.5 AQUÍ, “NO SE PUEDE” (NO SE PODÍA):	172
2.6 AMATEURISMO Y SENCILLEZ. PINTA DE <i>INDIE</i>.	177
3. EL <i>INDIE</i> Y LA MOVIDA	180

El *indie* surge en España en la década de los 90 vinculado a los sellos independientes, los fanzines y los festivales. Es un escenario paralelo a la música mayoritaria que propone sonidos nuevos, otras formas de gestionar el arte y espacios musicales alternativos. Desde entonces hasta ahora, mucho han cambiado las cosas. De un ámbito minoritario con una estética reconocible y una industria específica, se ha pasado a un *indie* difícil de aprehender y categorizar. En este capítulo voy a señalar los fundamentos del *indie* inicial que marcaron los parámetros dentro del campo y le confirieron identidad. Analizo los elementos que

propiciaron su autonomía, los valores perseguidos y el peso de los diferentes agentes en su interior. El *indie* que pervive hoy es heredero de este *indie* original que se establece como guía de autenticidad en la escena. Los valores de los 90 son reivindicados por parte de algunos músicos alternativos actuales como el verdadero *indie*, el reducto auténtico de los principios del campo, tal y como aparece en su discurso:

el *indie* empezó siendo una escena particular, era una escena diferente a la que se planteaba en la radio fórmula y que empezó con una red de sellos, de fanzines y de promotores que teníamos más o menos la misma edad y los mismos gustos y se empezaba a crear algo diferente, algo particular, algo nuevo y esa era la escena independiente (E. 1)

lo que era en los 90, esa ola de *indie* que hubo chula y tal... parece que, al menos, se apreciaba como algo más punk y ahora casi 30 años después se ha masificado, nos venden pues, por ejemplo, como Vetusta Morla, Love of Lesbian... como *indie*, puedo entender... pero es vomitivo, eso no tiene nada que ver con lo que era la independencia, esa gente, no se... (E. 4)

antes había una diferencia clarísima, entre lo que era el *indie*, lo que era el *mainstream*, lo que era masivo, entonces es lo que te digo, antes... hablo de los años 90 y el 2000, sí que era más sencillo sentirse independiente y que esas sensaciones de independencia tuvieran un fondo, digamos, arropado, no solo por ti, si no por otros músicos que estaban en la escena contigo (E. 3)

el estilo y cómo se gestionaba en sellos pequeños, apostar por un grupo que hacía lo que le daba la gana, contaba lo que le daba la gana, sabía tocar, no sabía tocar, cantaba mejor, cantaba peor... da igual porque era una cuestión de reivindicar pues un estilo, una manera de hacer música, cierta libertad... entonces en los 90 el *indie* está más claro (E. 9)

era alternativa a lo que había de las... digamos emisoras o lo que escuchaba la mayoría de la gente, era alternativo, tenía como característica que era música hecha porque sí, no porque le fuese a gustar a la gente ¿no? no tengas que estar pendiente del mercado ni de las ventas (E. 5)

Alternatividad, experimentación, libertad, exclusividad o conformación de comunidad aparecen como referentes del *indie* inicial que vamos a analizar en este capítulo.

4.1. CRONOLOGÍA *INDIE*

Hablar de *indie* en España es hablar de dos momentos diferenciados (Gil, 1998; Val Ripollés y Fouce, 2016; Ziriza de, 2017). Uno inicial, que se desarrolló durante la mayor parte de la década de los 90, y el otro, posterior, a partir de 1997, que ha ido evolucionando y ha llegado hasta nuestros días. Así queda reflejado en la escasa literatura existente que divide el *indie* español en dos fases que, aunque con múltiples variaciones, se engloban en estos dos arcos temporales. Podemos, por tanto, estudiar su evolución de la siguiente manera: una primera etapa en la que integramos la escena de finales de los años 80 hasta 1997. Hablamos de la primera época del *indie*, conformada por grupos como El Inquilino Comunista, Australian Blonde, Penelope Trip, El Regalo de Silvia, El Niño Gusano, etc. (Cruz, 2015). Nos referiremos a él como *indie* original, el primigenio y el que inaugura esta escena, el que sentó las bases del campo independiente que ha llegado hasta nuestros días. Y a continuación, una segunda etapa, el *indie* líquido, el que se desarrolla desde 1997 a la actualidad. Es la etapa posterior, que surge a partir del éxito de la banda Dover en el año 1997 (Cruz, 2015) con el disco *Devil Came To Me* (1997, Subterfuge Records) y que ha llegado hasta nuestros días. Un *indie* que evolucionó de un espacio “de mínimos” a un campo reconocido y con cierto éxito, modificando las relaciones en el ámbito alternativo. La denominación de *indie* líquido nos remite a un movimiento musical en continuo cambio y de gran variabilidad, tan difícil de definir en sí mismo como de acotar en cuanto a sus características y a los músicos que lo componen, y nos conduce a la idea de sociedad en permanente transformación a la que el sociólogo polaco Bauman nos retrotrae en su obra. El *indie* actual es flexible, conformado por una amalgama de músicos, estructuras y valores nada homogéneos que conforman un movimiento carente de unidad. Además, Bauman ha tenido cierto papel protagonista en el mundo de los festivales que, como veremos, conforman parte de la estructura paradigmática del *indie* contemporáneo. Fue invitado a los encuentros y ponencias que han tenido lugar en algunos de ellos; caso del Foro Social del festival de reggae Rototom Sunplash (Benicassim, 2012) y del festival *indie* SOS 4.8 Festival (Murcia, 2016) en su sección Voces, al que también fue invitado, pero finalmente no asistió por problemas de salud. Por lo tanto, hablaremos de una escena actual marcada por el auge de los festivales de música independiente que se convierten en agentes centrales del campo alternativo.

Es destacable señalar que en el *indie* líquido perviven bandas y músicos de la escena primigenia, del *indie* original, caso de Los Planetas, Nacho Vegas o Sr Chinarro, además de

que se está desarrollando un *revival* de esa primera etapa de música independiente con la vuelta a la escena de grupos como Chucho, Mercromina, Automatics, Los Fresones Rebeldes, El Inquilino Comunista, Australian Blonde, etc... También se han realizado homenajes a músicos como Sergio Algora (El Niño Gusano) y Pedro San Martín (La Buena Vida) o conciertos aniversario homenajeando discos como *Devil Came to Me* (Dover), *Hipnosis* de Lagartija Nick, así como distintos recopilatorios de bandas de la época (Cruz, 2015) lo que nos permite acercarnos a ese contexto originario y realizar así un trabajo que complementa ambos momentos del *indie* patrio. Además, se han gestado una serie de libros cuyo eje central es el análisis del *indie* en España, lo que parece estar muy en paralelo a las ideas de Regev sobre la crítica musical y su desarrollo del rock. Al igual que aconteció en la década de los 70 en que distintos periodistas y críticos iniciaron obras que recapitulaban, de manera especializada, el campo del rock; categorizando, seleccionando bandas y músicos más representativos, algo similar ha ocurrido con el *indie* en nuestro país. Se han publicado *Pequeño circo. Historia oral del indie en España* (2015) de Nando Cruz o *Indie y rock alternativo* (2017) de Carlos Pérez de Ziriza, que narran la estructura del *indie*, la verdad aceptada sobre el campo. Incluso, una obra tan crítica con la escena alternativa como es la escrita por Víctor Lenore: *Indie, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural* (2015). Es un *indie* que ha ido “haciéndose mayor” a medida que se han hecho mayores sus agentes, entre ellos los críticos o periodistas que, en la actualidad, han condensado la visión del *indie* más “enciclopédica” como una manera relevante de legitimar la autonomía del campo. Es importante señalar la discusión existente acerca de la pervivencia actual del *indie*, como señala Cruz (2015: 14): “admitiendo las discrepancias con respecto a su mutación ética (más que estética), el *indie* es también el género que mejor se ha aclimatado al paso del tiempo”. Hablamos de una escena que ha sobrevivido a los años y que ha llegado hasta nuestros días con rasgos diferentes a los propios del movimiento inicial, un campo musical de difícil categorización, de índole “líquida” por su permeabilidad y una conjunción de bandas enormemente dispares entre sí.

En los siguientes epígrafes detallo el desarrollo del *indie* original en España. Por un lado, los momentos que lo inauguraron y clausuraron, es decir, las diferentes aproximaciones cronológicas que cercan temporalmente este periodo de la música en España. Voy a mostrar los elementos que impulsaron la autonomía del campo y que propiciaron su consolidación y legitimación como espacio musical reconocido. Además, describo las dimensiones que caracterizaron el *indie* original, los rasgos que le dieron su propia “seña de identidad”.

4.1.1. GÉNESIS Y AUTONOMÍA DEL *INDIE* EN ESPAÑA.

ALGO SE MUEVE... COMIENZOS DEL *INDIE* EN ESPAÑA

Podemos señalar dos opciones en torno a la génesis del *indie*, una más vinculada a la producción musical en sí (con la salida al mercado de discos determinados o la irrupción de algunas bandas consideradas paradigmáticas) que delimita el inicio del *indie* a finales de la década de los años 80, y aquellos que lo hacen remarcando aspectos más allá del trabajo artístico como tal, caso del desarrollo de un acontecimiento musical como el festival Noise Pop, la demarcación de la escena a raíz de la definición de un contexto de divulgación musical (como el programa de radio 3, *Disco Grande*) o el vínculo con un contexto socio-histórico determinado, que retrasan el origen del *indie* al año 92. Un primer elemento a tener en cuenta al analizar cronológicamente el *indie* es que en España esta escena no tiene hitos especialmente reconocibles frente a otras tan analizadas y conocidas como la Movida, en la que se pueden señalar momentos, personajes y actividades diversas de una manera más concreta. Así, en la Movida se marca una fecha exacta de inicio, el 9 de febrero de 1980 con el homenaje en Caminos (Madrid) a Canito (batería de Tos, muerto en accidente de tráfico en la Nochevieja de 1979) en el que participaron Nacha Pop, Alaska y Los Pegamoides, Paraíso, Mamá, Los Bólidos, Trastos, Mario Tenia y Los Solitarios y Mermelada.

Esta ausencia de hitos reconocibles incide a la hora de categorizar la fecha de inicio del movimiento. Se han encontrado distintos acontecimientos que rondan años cercanos y que varían entre los analistas de la escena. Se habla de 1988 (Cruz, 2015) por ser una fecha central en la grabación de los primeros trabajos de grupos como Cancer Moon que graban su primer LP *Hunted by the snake* en 1990 con Polar Records, pero su primera maqueta, *12 stereo surgery mistakes* se lanza en 1989, Surfín Bichos con *La luz en tus entrañas* (La Fábrica Magnética, 1989) y su primera maqueta *Primera cebolla sónica* en 1988, y Aventuras de Kirlian, con un LP del mismo nombre en 1989 y editado por DRO. Autores como Val Ripollés y Fouce (2016) adelantan el inicio de esta etapa del *indie* al año 1987 con la edición del disco *Fuzz Face* de Sex Museum y Gil (1998) lo sitúa en una definición amplia y no precisada con límites concretos, circunscribiéndola a “finales de los años 80” con la aparición de grupos como Surfín Bichos, Cancer Moon o Los Bichos. Para la revista Rockdelux será el disco Politomanía de Penélope Trip en 1992 (junto con el festival *Noise Pop*) el inicio de este nuevo ciclo, así como su disolución, el final de la escena original en 1997. Estos autores marcan su inicio en base a la producción de distintas bandas reseñables: o bien marcan un disco en concreto, como es el caso de Val Ripollés y Fouce (2016), o

centran la fecha en torno al trabajo de los grupos más representativos del *indie* de la época, como reseñan Cruz (2015) y Gil (1998). Es un análisis centrado en el resultado de las bandas, del trabajo de los músicos, frente a la visión estructural defendida por aquellos que señalan el inicio del *indie* no vinculándolo a la aparición de algún disco determinado o al surgimiento de determinadas bandas consideradas cruciales en la escena independiente, sino a dimensiones de tipo estructural como el surgimiento de determinados festivales, un contexto socio-histórico determinante como “caldo de cultivo” para un nuevo movimiento en la música española, o el cobijo y desarrollo de un clima musical propiciado por determinados medios de comunicación. Siguiendo esta vía de análisis de carácter macro encontramos un segundo bloque de investigación en torno a la irrupción del *indie*. De esta manera, hay quien lo vincula al desarrollo del festival de música *Noise Pop*. Así lo toma la prensa especializada, como la revista *Rockdelux* que, señala Asier Leoz (2015), será considerado el evento fundacional de la escena *indie* y retrasa y acorta el desarrollo de esta primera corriente independiente. Este festival es categorizado como el “acto fundacional del *noise-pop* nacional” (Blánquez et al., 2004: 445). También será la fecha de comienzo del *indie* para de Ziriza (2017) que lo considera el “kilómetro cero” de la escena independiente española señalando su continuación, el *Alternative Tour* en 1993, como “su refrendo”. Para este autor, que posterga el inicio del *indie* a 1992, anteriormente lo que había eran grupos “bisagra”, un “*proto indie*” o una especie de generación perdida de nuestro rock (con grupos como Los Bichos, Cancer Moon o Surfin Bichos que en las acotaciones señaladas anteriormente sí que conformaban parte del *indie* original).

El *Noise Pop* se destaca como un acontecimiento relevante para el surgimiento y el desarrollo del *indie* español. Si la Movida tuvo un acontecimiento destacado en su origen, el homenaje a Canito, para la prensa especializada, ese momento en el *indie* fue este festival que, además, tuvo su continuación, como ya se ha comentado, en el *Alternative Tour* en octubre de 1993 con Los Planetas, Surfin´ Bichos y El Regalo de Silvia. Por lo tanto, fue clave en los orígenes del campo, como veremos más adelante, un festival de música de ámbito reducido que nada tiene que ver con los festivales del *indie* posterior. En aquel momento el *Noise Pop* se realizaba en salas que se llenaron en todas las ciudades, aunque su capacidad no fuera muy grande. En el caso de la ciudad inaugural (Barcelona, en la sala Garatge, el 28 de noviembre de 1992) asistieron unas 300 personas que llenaron el recinto, algo que sucedió en las demás ciudades del circuito (Jeneasaipop, 2013). Un festival como inicio, para algunos, de este *indie* original en paralelo a otro festival posterior que para

muchos inaugura el *indie* líquido, el Festival Internacional de Benicàssim, con su despegue a partir de 1998.

También se toma el año 1992 como acotación temporal de la escena basándose en el momento en que se empezó a utilizar el término *indie*, lo que acontece en el concurso de maquetas del programa “Disco Grande” de Julio Ruíz de ese año (Barrera-Ramírez, 2017). Y es también 1992 el origen del *indie* en la contextualización que hace Abel Hernández (2014) buscando el paralelismo más con acontecimientos socio-políticos que con un hecho musical en sí. Se menciona la caída del muro de Berlín (1989) y la entrada de España en la Unión Europea (1985), pero serán las Olimpiadas de Barcelona, la Expo de Sevilla, el V Centenario y Madrid como Capital Europea de la Cultura (1992) los momentos que conformarán unas circunstancias idóneas para el germen de esta escena independiente, una época de consolidación de la Democracia y de un importante desarrollo económico.

En conclusión, hay dos caminos para determinar la génesis del *indie* en España, una más vinculada a la producción musical en sí, que señala el principio del *indie* a finales de la década de los años 80 y otra, la de aquellos que lo hacen remarcando aspectos “contextuales”, caso del desarrollo de un acontecimiento musical como el festival *Noise Pop*, la demarcación de la escena a raíz de la definición en un contexto de divulgación musical (el programa de radio 3, Disco Grande) o el vínculo con un contexto socio-histórico determinado, que retrasan el origen del *indie* al año 92. En la clasificación cronológica de esta tesis he tomado como fecha de comienzo la primera opción, la que señala que el *indie* se origina a finales de la década de los 80, asumiendo que los acontecimientos que señalan el surgimiento del *indie* más tarde lo hacen en base a esa producción musical inicial diferente y rompedora, previa a los festivales, programas de radio, etc. que utilizan el 1992 como año de génesis de la escena. Hablamos, por tanto, de una primera escena, el *indie* original, que comprende un periodo de una década, ya que su fin se sitúa en 1997.

LEGITIMACIÓN DE LO ALTERNATIVO

Si hasta aquí he señalado las diferentes cronologías existentes que cercan el comienzo del *indie* en España, en este epígrafe voy a centrarme en su proceso de autonomía. Como he señalado en los capítulos previos (2 y 3), hablar de autonomía de un campo hace referencia a su inicio y su proceso de auto afirmación en el que se defiende una lógica propia, es decir, una “manera de actuar y de hacer” característica de cada espacio cultural, con una legitimidad particular que no tiene que ver con la dominante en otros campos y que es

autónoma respecto a poderes externos. Un elemento clave de los espacios de producción cultural es que sean independientes respecto a otros campos con los que interactúa, como señala Gracia (2002: 114): “el análisis de un campo cultural (...) pasa por reconocer su origen y grado de autonomía, es decir, la independencia con respecto a otros campos con los que está relacionado”. El *indie* surge como un espacio de creación dentro de las músicas populares cuyo nodo y eje central es la independencia, es decir, el desligamiento respecto al poder económico, como señala expresamente su acepción de *indie*. Es la única escena musical que se posiciona claramente en su relación con la industria y el poder económico mostrando su ideario, su lógica propia de campo, sobre la que giran las interacciones de la esfera *indie*.

En este apartado voy a repasar los elementos generadores del *indie* como campo de producción autónomo en nuestro país, surgido a partir de las escenas británica y norteamericana y adaptado a la cultura local como un espacio de vanguardia y de innovación, integrado por una serie de expertos de lo alternativo. Como señala Regev:

en la década de 1990, la cultura estética del pop rock alternativo comenzó a aparecer en varios países. Siguiendo los modelos establecidos en los campos de EE. UU. y el Reino Unido, se desarrollan estas manifestaciones locales de conocimiento de pop-rock alternativo y bastiones de innovación artística. Excavando en su propia historia y en el pop-rock anglo-americano globalizado, fans y músicos en países con una tradición pop-rock ya establecida, han comenzado a dar forma a las variantes locales de la cultura estética del pop-rock alternativo (...) llegando a convertirse en expertos y conocedores. (...) mientras practican esta experiencia con un aura artística de vanguardia (Regev, 2013: 144)

En este apartado señalo las diferentes entidades que provocaron la legitimación de la escena independiente en nuestro país y que hicieron del *indie* un campo de producción cultural propio y reconocido de manera análoga a lo acontecido con el rock. La legitimación del *indie* tiene lugar en España a finales de los años 80 a partir del desarrollo de los siguientes elementos, internos y externos, que facilitan el nacimiento de este campo de producción musical: una industria independiente, una red de medios (formales e informales, con especial relevancia de los fanzines) y críticos especializados que ejercerán de entidades de legitimación (Gracia, 2002).

LA CRÍTICA MUSICAL EN LA CONSOLIDACIÓN DEL INDIE COMO CAMPO ARTÍSTICO

El papel de la crítica musical es un aspecto fundamental en la legitimización de los géneros musicales y así lo veíamos en la conformación del rock²², analizando el papel de los periodistas y críticos como mediadores, como agentes posicionados en la intersección entre la creación artística y el mercado (Regev, 1994). Son “productores de significado” que señalan “la artísticidad” de la producción cultural y las obras que se deben considerar relevantes y referentes. Van a dominar el capital subcultural, es decir, el conocimiento de lo realmente alternativo, que solo pertenecerá a algunos privilegiados:

uno de los géneros musicales en el que el papel de la prensa musical es fundamental es el *indie*: el discurso del género apela a una vertiente artística que requiere de la validación de los críticos, al tiempo que se desea apelar a un público minoritario pero entendido (a la sazón, un público informado que lee a los críticos). No es casualidad que sea un género que se asocia a las clases medias educadas y a las clases creativas (Fouce, 2017: 121)

El papel de la crítica es muy relevante en la era pre Internet ya que controla el acceso a la realidad. Se les denomina “*gatekeepers*” del gusto (Fouce, 2017: 125), es decir, agentes que seleccionan los artistas sobre los que escribir. Contribuyen a la formación del gusto del público y crean una comunidad selectiva de oyentes que, a su vez, se transforman en creadores de opinión con su gusto por determinados estilos y géneros propuestos por el crítico (López et al., 2017). De ahí que en esta tesis señale a determinada crítica musical y a diversos medios de comunicación como mediadores claves en el proceso de autonomía del *indie*. Si empezó a desarrollarse inicialmente gracias a los fanzines, su divulgación y legitimización se realiza y amplifica a partir de revistas y medios como Rockdeluxe (y su suplemento Factory), Spiral, Mondosonoro, El País de las Tentaciones o La Luna, en el diario el Mundo (Gil, 1998). Mientras, en la radio destacan los periodistas Julio Ruíz y Jesús

²² Ver capítulo 3

Ordovás (ambos en Radio 3), que pugnaban arduamente por apoyar este campo musical, así como una cadena generalista, Los 40 Principales, que creó un programa específico en su parrilla sobre música independiente, *Viaje a los Sueños Polares* (Val Ripollés y Fouce, 2016). Dentro de esta legitimación por parte de los medios de comunicación hay que recalcar el momento en que se empezó a utilizar el término *indie* para hablar de la escena, lo que acontece en el concurso de maquetas del programa “Disco Grande” de Julio Ruíz en el año 1992.

Por tanto, el papel de los medios fue clave, ya que apoyaron desde el principio el *indie* favoreciendo su establecimiento y dándole un vocabulario y unos referentes propios. Se admite por parte de la prensa un trato especialmente positivo a la música independiente de los 90, en muchas ocasiones sin pasar los filtros estilísticos y las críticas de otros géneros. Luis Calvo, creador de la revista *Spiral*, señala que ésta “se creó para que los grupos independientes españoles pudieran tener voz” (Cruz, 2015: 802) y su fin fundamental era el de consolidar la escena alternativa española, como él mismo señala y reconoce sin ambages:

es que nació para eso, para ayudar a la escena, no entiendo que a la gente no le guste eso o lo critique. Nació para hablar de los grupos que estaban saliendo en nuestro país y de los que las otras revistas no hablaban. ¿Qué sentido tenía hacer una copia de las otras revistas? *Spiral* nació con los objetivos muy claros (Jenesaispop, 2012a).

O, como aparece reflejado en Leoz (2015: 460) con las declaraciones de Juan Cervera, periodista de la revista *Rockdelux*:

la escena *indie* de los noventa se sobrevaloró bastante. Nosotros lo hicimos, está claro. Dedicamos un espacio a bandas que tal vez no lo merecían, que no nos gustaban ni a nosotros. Pero también pienso que era necesario sobrevalorarla. Si no, las bandas realmente buenas que han quedado de todo aquello, ¿hubieran seguido tocando o lo hubieran dejado? Los Planetas, por ejemplo. A menudo tocaban mal, apenas ensayaban... Un desastre, pero supieron pulir sus carencias y ahora son absolutamente respetados. Creo que es una etapa que había que pasar. Bien, ya la hemos pasado

En la investigación que realiza Hector Fouce (2017) sobre la prensa musical, específicamente de la revista Rockdelux²³, se hace especial hincapié en su importancia para la génesis y el desarrollo del *indie* en España y la identidad de la música alternativa, describiendo y alentando una música para minorías “entendidas” con unos orígenes de clase muy definidos. Se remarca el paralelismo entre la escena surgida y la revista que más apoyó su consolidación, al menos en los primeros años. La primacía del esteticismo, la transmisión de sentimientos y estados vitales del creador por encima de cualquier contextualización socio política denotaban un individualismo compartido, en que se asumía un concepto de artista basado en el modelo de genio romántico, que separaba lo cultural de la vida diaria (Fouce, 2017). Esta revista es considerada el medio por excelencia que articula la escena *indie* en nuestro país, genera etiquetas, establece jerarquías, etc. es decir, reconfigura el campo cultural de la música alternativa al modo de lo expuesto por Regev en el caso del rock. Los críticos que construyen el discurso del *indie* son “mediadores”, siguiendo la terminología bourdiana, entre la realidad, los músicos, y el conocimiento, los oyentes. Los críticos producen la creencia en el valor de la obra de arte, la “cargan” de simbolismo y la consagran.

A los medios se les reconoce un discurso legitimador de la escena y así se refleja, también, en la investigación de Asier Leoz (2015) sobre la configuración del *indie* a través de la revista Rockdelux y su suplemento Factory. La analiza en el arco temporal que va de 1990 al año 2000, ya que el inicio del siglo XXI es para Rockdelux el final de la escena, al menos, de la escena original o primigenia. Basándome en la exposición de Leoz (2015), ésta juega un papel relevante en la génesis del *indie* en España y se convierte en la narradora de lo que sucede en el campo, en la espectadora privilegiada que servirá de transmisora, contando la irrupción de discos, artistas y bandas, festivales, etc. consolidando y legitimando su establecimiento frente a otras escenas musicales coetáneas. Además, la revista también pone el broche de cierre a este primer *indie* con la elaboración de dos informes con tintes de

²³ Por su importancia, señalar que la revista Rockdelux surge en 1984, a partir de otra, Rock Especial (1981). Su periodicidad es mensual y está especializada en pop-rock alternativo e independiente y música electrónica, aunque también figuran nombres y bandas clásicas. Actualmente está dirigida por Santi Carrillo.

clausura, de “fin de una época”: “*La edad del indie*” en 1998, donde se recopilan los artistas más relevantes de la escena, así como los aspectos más destacados de la misma y un segundo documento, un reportaje más amplio durante el año 1999, englobando diferentes artículos bajo el epígrafe “*Agitando los 90*”. Es en este momento cuando la revista sitúa y consolida una nueva escena, la de la música electrónica. Se señala cómo Rockdelux además de servir de narradora de la escena *indie*, la potenció, a partir, sobre todo, de su papel crítico con la industria discográfica que había predominado en la década de los ochenta, por lo que acogió positivamente a la incipiente industria independiente, marcada por el amateurismo y la capacidad de autogestión. Por lo tanto, se reflejó un discurso de ruptura con lo anterior, de cambio generacional respecto a las bandas precedentes, así como de las formas de creación, producción y distribución de la música popular en España:

critica el dominio de las multinacionales sobre un mercado muy homogéneo y también las relaciones de interés entre discográficas y medios de difusión, como la radio y la televisión (...) valora una serie de cuestiones relacionadas con los modos de producir música, es decir, de concebirla, grabarla y actuar para defenderla en directo. Desde Rockdelux, se pone en valor todo aquello que signifique una ruptura con la generación anterior (Leoz, 2015: 322-323).

En la investigación de Leoz (2015) se llega a la conclusión de que la revista ha construido un discurso propio que ha sostenido una serie de valores de ruptura respecto a una época que, en materia artística, estaba agotada y finalizada, además de perjudicada por los “vicios” de la prensa y su servilismo respecto a la industria musical. Un discurso no solo plasmado en los artículos y editoriales de la revista, sino adicionalmente, en la celebración de concursos de maquetas o la dirección del festival BAM (Barcelona Acció Musical).

Fouce (2017) a partir del balance hecho por la propia revista Rockdelux de sus 30 años de historia, señala su visión autónoma de las prácticas artísticas alejadas del compromiso, muy acorde con otros campos culturales de nuestro país después del franquismo:

la propia revista deja clara una visión de la autonomía del arte que ha caracterizado la cultura española desde los años de la Transición. La mayoría de los estilos musicales que se han sucedido en estas tres décadas han dejado de lado las temáticas políticas y sociales (Fouce, 2017: 137).

No intervienen ni se comprometen con la realidad que les rodea, como señalan Val Ripollés y Fouce (2016: 61): “este *indie* primigenio se caracterizó por un rechazo a posicionarse políticamente en sus letras, en parte porque ese era un territorio que, estéticamente, ya estaba cooptado por otras escenas”. En España, a partir de la llegada de la Movida, se rompe con el discurso reivindicativo de los cantautores y las maneras de hacer política cambian: “la música es considerada desde la ideología del arte, de la creación personal, de la autorrealización y autoexpresión” (Frith, 1978 citado por Val Ripollés y Fouce, 2016: 65). El compromiso se vuelve invisible y el *indie*, en este periodo de consolidación de la Transición, se posiciona en un “no posicionarse”, su autonomía se basa en el alejamiento del compromiso y de la implicación social. Como se percibe en el análisis de la revista Rockdelux este ideario es asumido también por la prensa musical, que lo desarrolla en paralelo. La publicación, en su contenido, prima la visión estética, la importancia del gusto por encima de lo social, muy acorde con la ideología del *indie* patrio, tachado de poco solidario y elitista (Lenore, 2015). Para Rockdelux el gusto es algo personal, de disfrute individual, de ahí que la conciencia social quede apartada de su contenido. En tanto que la revista apostó fuertemente por el *indie* en la década de su consolidación y expansión, los valores del género y los de la revista quedaron ligados y ambos respondieron, sin pretenderlo, a las condiciones históricas de su momento. Un tiempo en el que “la música, como el campo de la cultura en general, se replegó sobre sí misma, produciendo una esfera pública mutilada” (Fouce, 2017:138). Lo político no tenía apenas presencia en la vida cotidiana, era una época de desmovilización y de falta de crítica social que sólo se revirtió cuando los efectos de la crisis de 2008 atraparon a las clases medias (Val Ripollés y Fouce, 2016).

CONCURSOS DE MAQUETAS Y FANZINES

Dentro del papel de los medios de comunicación cabe destacar, en la génesis del campo, el concurso de maquetas de la revista Rockdelux, al que se presentaban cada año múltiples bandas cuyo premio era la publicación de un disco con la compañía discográfica RCA y que se desarrolló desde 1985 hasta 1999. La final era todo un acontecimiento para la escena y sus componentes, en la que actuaban los cuatro finalistas dentro del Festival BAM (Barcelona Acció Musical) de Barcelona a partir de 1993. Bandas como Eat Meat, Los Planetas, Peanut Pie y Australian Blonde publicaron sus discos en RCA entre 1992 y 1993 tras haber ganado o sido finalistas del concurso de maquetas de Rockdelux. De tal manera

que los grupos más significativos del *indie* tuvieron en este concurso la oportunidad para darse a conocer (Penelope Trip, Los Planetas, Nosotrāsh, Australian Blonde, Sexy Sadie, Silvania, Amphetamine Discharge y El Niño Gusano) aun procediendo de diferentes lugares sirvió de nexo común (Leoz, 2015). Esto propiciaba la configuración de escenarios e hitos donde confluían los distintos componentes del campo, así como una valorización del mismo en base a concursos y premios por parte de medios especializados, proporcionándole una pátina legitimadora al venir de expertos culturales. Concursos de maquetas que se extendieron a distintos medios de comunicación (en Disco Grande de Radio 3), a salas de conciertos (Siroco y Maravillas en Madrid) etc. lo que proporcionaba un factor de reconocimiento al campo artístico. Fueron los medios de comunicación agentes relevantes en la génesis y autonomía de los campos de producción cultural, actuando como legitimadores de espacios artísticos específicos haciendo prevalecer escenas determinadas que consiguieron hacerse autónomas e independientes.

Mención especial cabe hacer a los fanzines, herederos de la ética DIY propia del punk y básicos para la conformación de la escena *indie* en España. Frith (2002) señala su importancia como críticos musicales en la conformación del rock, pues realizaban una labor de evaluación musical ajena a imposiciones ideológicas o empresariales. Los fanzines tienen la libertad de hablar de lo que quieran en el momento que quieran ya que no existe la presión comercial, no tienen que vender ni vivir de ello, por tanto, no deben comercializar su tarea. Se hacen de manera amateur, sin ánimo de lucro, artesanal y autofinanciado y por muchos es considerado “arte”: “en los 90, estas publicaciones independientes, vanguardistas, algunas veces controvertidas y siempre fotocopiadas, se coleccionaban como las pequeñas grandes obras de arte que son” (Lara, 2017). En los 90 fueron realizados, a imitación de lo que había ocurrido en Gran Bretaña y Estados Unidos, por personas interesadas en la escena que trataban de describir el espacio alternativo con críticas a discos, información sobre conciertos, etc. Pocos llegaron a tener un carácter estatal y la mayoría se mantuvieron en el ámbito de lo local, narrando lo acontecido en espacios cercanos. Estaban realizados con una voluntad transgresora y entusiasta y estilísticamente no tenían que ver entre ellos. Se caracterizaron por el eclecticismo y por la generación de cierta obra musical:

algunos muy orientados al rock excéntrico y punk más sucio (La Herencia de Los Munster, Subterfuge), otros orientados al pop ensoñador y al sonido *indie* británico y el C-86 (Stamp, La Línea del Arco de Luis Calvo), o (más o menos) el hardcore y la música alternativa

americana (Waco). Una característica de ellos es que en sus números incluían discos, singles, flexis, un EP de un grupo o recopilación de varios (práctica habitual en otros países por otra parte. Sin ir más lejos Sub Pop empezó como fanzine). Esto dio oportunidades a algunas bandas de debutar y a algunos lectores de descubrir que había muchas otras cosas que la prensa establecida no les contaba. El caldo de cultivo estaba preparado (Jenesaispop, 2012b)

En España se llegaron a contar hasta 400 fanzines gracias al recopilatorio que hizo Elena Cabrera, *Indigestión de Fanzines*, en 1994. Posteriormente, en la revista Factory (nº 5, enero-marzo de 1995), se publicó un dossier sobre 100 fanzines de la época. Muchos fueron el germen de los sellos discográficos independientes al regalar algún cassette o vinilo: Subterfuge, La Línea del Arco (Elefant) o Neurótica (Goo Records), o, al contrario, con fanzines que empezaron a publicar sellos, como Zonas de Obra (Triquinoise), Noise Club (de Por Caridad) y Ojo de Pez (Siesta) (Jenesaispop, 2013).

En la cultura rock se produce un trasvase de los cronistas de fanzines a la prensa musical institucionalizada, lo que reconfigura el quehacer informativo y el papel de los propios periodistas: “dentro de la labor periodística aparecen nuevas formas de escritura como el corta-pegar, el collage y el monólogo interior. Los periodistas empiezan a ser también estrellas y pesan tanto en las entrevistas como los músicos” (Val Ripollés, 2014: 87). En el caso español este trasvase también se produce. Rafa Cervera editó Estricnina entre 1982 y 1984 pasando posteriormente a escribir en El País, Ruta 66 o Primera Línea y ya propiamente en la escena *indie*, Jesús Llorente y Víctor Lenore editaron el fanzine Malsonando y más tarde, trabajaron para la prensa musical generalista en la revista Rockdelux. De esta manera, se vincula el modelo “libertario” del fanzine con la prensa establecida que “ficha” a miembros de la escena *indie* en los medios de comunicación especializados, lo que propiciará una legitimidad del campo que se ve reforzada con ese “desembarco” *indie* en la prensa “oficial”. Aunque, para muchos, la profesionalización de los fanzines será su fin

y la causante de su paulatina desaparición. No era en la prensa profesional donde se cuenta lo que sucede en los pequeños locales de los distintos rincones del país, sino en los fanzines, la verdadera voz de la escena independiente (Leoz, 2015: 194)

Además de que, cuando revistas como Rockdelux incorporan a sus filas a estos críticos de los fanzines (Malsonando, Kool Zine o Las Lágrimas de Macondo), ya no hay quien se haga cargo de su dirección, de ahí el fin técnico de muchos de ellos.

INDUSTRIA INDEPENDIENTE EN ESPAÑA

Entre los factores que condicionan la génesis y autonomía de lo alternativo como campo de producción cultural, un elemento clave es la industria independiente, pues el “*indie* es una escena enfrentada desde su mismo origen a la estructura musical establecida por la industria tradicional” (Leoz, 2015: 445).

La consolidación de una industria discográfica al margen de las *majors*²⁴ o compañías multinacionales produce un alejamiento del poder económico encarnado en los grandes sellos y una producción y distribución asumida por un circuito underground basado en la autogestión, el espíritu del DIY y el amateurismo. Como señalan Val Ripollés y Fouce (2016: 63): “mantenerse al margen de las grandes discográficas y apostar por la autonomía es entendido desde el *indie* como una forma de resistencia con un contenido político”. A principios de los 80 surgen compañías discográficas ajenas a las hegemónicas y lo hacen creadas, fundamentalmente, por los propios músicos para dar salida a sus obras, que no entraban en los parámetros de las cinco *majors* dominantes. El caso paradigmático es la compañía DRO (Discos Radiactivos Organizados, 1982) creada por los miembros de la banda Aviador Dro que, inicialmente, la fundaron para editar sus discos, pero extendieron su trabajo a otros grupos del momento como Parálisis Permanente, Siniestro total o Glutamato Ye-Yé. Otros les siguieron como Gabinete Caligari o Parálisis Permanente con Tres Cipreses (1982) y Esclarecidos que formaron GASA, Grabaciones Accidentales (1982). Posteriormente, en 1983, DRO se hizo con Tres Cipreses y un año después, en 1984, se fusionaron DRO y GASA, que tras adquirir Producciones Twins en 1989 formaron el grupo DRO (actuando a la manera de las grandes compañías por medio de fusiones y adhesiones). Finalmente, en 1989 DRO fue adquirido por Warner Music (Albornoz y Gallego, 2012).

²⁴ Durante la década del *indie* original, son cinco las grandes compañías: Warner Bros Records, EMI Records, Sony Music, BMG Music y Polygram/Polydor, que evolucionarán posteriormente pasando a ser cuatro en 2004, tras la conversión de ésta última en Universal y la unión entre BMG Music y Sony Music para convertirse solamente en Sony Music Entertainment. Ya en 2011, Universal absorbe a EMI, situándose exclusivamente tres como las grandes compañías dominadoras del mercado musical mundial en la actualidad.

Este modelo de surgimiento de la industria independiente vinculada a las propias bandas fue adoptado por la escena alternativa de los 90. Modelo que estaba basado en el amateurismo y las prácticas del DIY. En muchos casos fueron los músicos los que editaron sus creaciones, como es el caso de Por Caridad, Matarile, Alehop o El Colectivo Karma. Mientras, en paralelo, concurría otro modelo de creación de los primeros sellos *indie*, los que se gestaron a partir de fanzines, publicaciones de carácter profesional sobre un determinado aspecto cultural dirigidos a un público con similar gusto, por lo que la evolución natural era que aquellos que generaban un fanzine le añadían un disco en algún número del mismo (Gil, 1998). A partir de esta prensa alternativa se originaron sellos que editaron bandas del circuito alternativo a semejanza de lo acontecido en las escenas extranjeras. Todo ello basado en el amateurismo de aquellos que eran seguidores de una determinada música, pero no profesionales vinculados previamente al sector musical. La gran mayoría de las nuevas compañías *indie* del momento no estaban dirigidas por empresarios sino por aficionados a la música, de ahí el fallido desarrollo de muchas de ellas. Era una industria que nació “en habitaciones”, en la intimidad de los espacios particulares de aficionados que decidieron, de manera amateur y poco especializada, desarrollar creaciones musicales al margen de lo establecido.

Destaca Elefant, sello creado por Luís Calvo a raíz del fanzine *La línea del arco*. Además, colaboraba con el FIB (Festival Internacional de Benicassim), con Spiral, la revista especializada en música *indie* y la sala Maravillas de Madrid (centro neurálgico del *indie* en la capital). El sello Elefant tuvo grupos tan representativos como Family, Le Mans, Beef y Los Flechazos. Otro sello relevante fue Subterfuge, nacido al amparo de un fanzine del mismo nombre creado por Carlos Galán y Gema del Valle. Así es como define el momento y los objetivos el primero de ellos:

fue una etapa muy inconsciente. Lo de editar el fanzine y publicar el trabajo de algunos grupos, más de amigos que otra cosa, nació como un hobby. Fue un primer período que se caracterizó por la inocencia, la pasión y la inconsciencia. Nadie pensaba que eso podría convertirse en un trabajo (Carlos Galán en Muñoz, 2014).

Subterfuge editó en esta década a Australian Blonde, Eliminator Jr, Psilicon Flesh, Doctor Explosion, Mercromina, Sexy Sadie o Dover. Ambas compañías siguen en activo a día de hoy, junto a otras que surgieron entonces como es el caso de BCore, Acuarela,

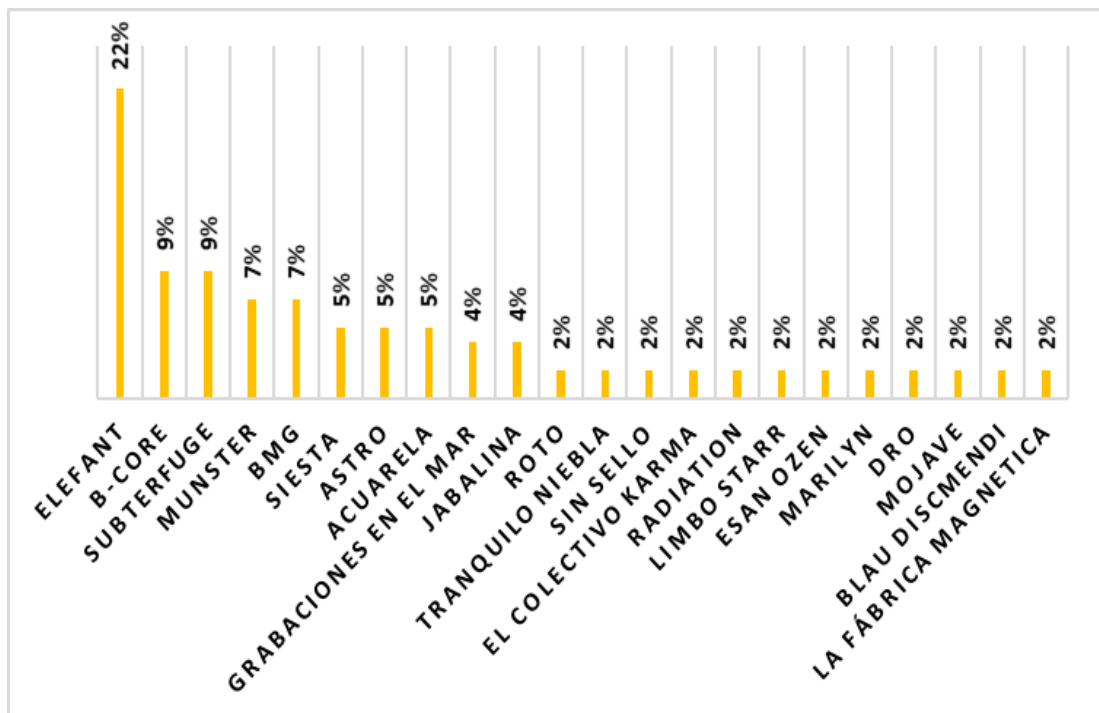
Jabalina, Siesta, Grabaciones en el Mar, Munster Records o Astro. Mientras, múltiples sellos aparecieron y desaparecieron en ese periodo de tiempo:

tener un sello en esos primeros momentos del *indie* nacional era una actividad que iba desde lo romántico a lo irresponsable. Multitud de ellos nacían y morían en cuestión de meses, unos dejando huella y otros no mucha; algunos con varios discos que siguen sonando frescos y otros caducados el día de su propia publicación (Jenesaispop, 2012c).

La mayoría²⁵ de los grupos (93%) editaron sus discos en compañías independientes, el 7% restante lo copaba la multinacional BMG, a través del sello RCA, como se muestra en el gráfico siguiente. De las *indie*, las que más trabajos desarrollaron son Elephant, que realizó el 22% del total de discos editados, seguida de Subterfuge y B-Core con un 9% cada una, y Munster Records con un 7% de trabajos completados. Otras independientes que trabajaron en esta escena original, de una manera más reducida, fueron: Siesta Records (5%), Astro (5%), Acuarela (5%), Grabaciones en el Mar (4%) y Jabalina (4%).

²⁵ Tomando como referencia el análisis que realiza Asier Leoz (2015) de la revista Rockdelux en su reportaje “La edad del *indie*” del año 1998, con los grupos que aparecen en este especial sobre lo alternativo, se hace un acercamiento a la distribución de los grupos en la industria musical del momento.

Cuadro 4.1: Grupos divididos por sello



Cuadro 1: Informe "La edad del indie". Grupos divididos por sello (1998) en Laoz (2015)

RCA, un subsello de la multinacional BMG, apostó por el *indie* en nuestro país. Fue la única *major* que se inclinó por esta escena en los 90, como una manera de aportar “autenticidad” al sector hegemónico de la industria:

ese paradigma de la multinacional que quiere un grupo que le de prestigio era real. RCA no solo tenía a Los Planetas: tenían a Australian Blonde y, luego, a El Niño Gusano, Nosotrash... A Cámara se le llenaba la boca hablando del *indie*. Él lo veía como una nueva Movida madrileña (López en Cruz, 2016: 646).

Estos sellos generaron que el *indie* tuviera un espacio de creación paralelo y autónomo respecto a la industria mayoritaria, como señala Luis Calvo, del sello Elephant: “si no hubiesen existido esos grupos, si no les hubiese ayudado a entrar en un estudio, a mejorar las grabaciones y a tener cada vez más medios, no hubiese existido nada de lo que hay hoy” (Cruz, 2015: 693). El nacimiento y consolidación de una industria alternativa generó un

espacio autónomo, el del *indie*, como campo alejado de otros poderes que se regía por un criterio independiente y por sus propias reglas, con su lógica de funcionamiento y una estructura característica que priorizó el hacer una música alejada de los preceptos del mercado para virar a caminos propios, cercanos a la ideología del “arte por el arte”, sin interferencias de agentes externos, con otras miras más allá de las puramente artísticas.

El *indie* de los 90 se aleja de la legitimidad basada en el capital económico y refrenda un modelo más cercano a la legitimidad cultural, más próximo a la idea del “arte por el arte” bourdiana, una lógica autorreferencial que se opone a la puramente comercial de las grandes compañías discográficas predominantes hasta el momento, asemejándose a lo ocurrido con la autonomía del campo literario en el siglo XIX que exponía Bourdieu en “Las reglas del arte”. Esta filosofía de crear de manera independiente de las *majors* se convierte en su eje, en su principio básico de legitimización. Así lo reflejan múltiples testimonios de miembros del campo del *indie* en España:

la raíz visceral, la esencia y el tuétano de las compañías independientes, es precisamente hacer vivir a los grupos una existencia salvaje, al margen de todas las cuestiones mercantiles, de todo ese culto al número, a la imagen como inversión, a que hay que obtener mejores resultados, vender más discos. Significa vivir solo de la música, de lo real, como expresión juvenil o, mejor dicho, vital, sin adulterar, tal cual, a veces incluso ¿demasiado? cruda (Fernando Alfaro, músico, en Gil, 1998: 28)

El *indie* era un espacio alejado del poder económico y mercantil y así lo expresaba el director de la compañía *indie*, B-Core Disc:

es una pequeña porción del panorama musical nacional donde la música y los grupos no son solamente cifras de ventas. Nosotros queremos editar un grupo que nos gusta sabiendo de antemano que no vamos a vender más de doscientas copias (J. Llansamá, fundador del sello B-Core en Gil, 1998: 28)

El *indie* se configuró como un campo cultural en el que el espíritu legitimador del “arte por el arte” prevalecía y es lo que identificaba y configuraba su corpus específico, como señalaba Jaime Gonzalo, director de la revista Ruta 66 y crítico musical:

la mayor virtud del concepto independiente es la teórica libertad que proporciona a músico y público para acceder a una noción más humanizada de la música, no vista ya como un producto industrial sino como una manifestación cultural. Es decir, el individualismo por encima de la masificación (Gil, 1998: 29)

Es importante recalcar lo mostrado en páginas anteriores al hablar de manera general del proceso de autonomía de los campos de producción cultural. Es un proceso continuo y si el *indie* ha sido una escena marcada por el alejamiento respecto de las *majors*, es también un espacio cultural que ha ido modificando las relaciones con las mismas, cuya estructura interna se ha transformado por las interacciones mantenidas con las grandes discográficas. Si en la génesis del *indie* la relación de las bandas era, casi en exclusiva, con las compañías independientes (con excepciones importantes, ya que RCA trató de “hacerse hueco” en este campo), eso ha ido variando y a día de hoy el *indie* sitúa su vinculación con la industria en un continuum, que va desde la implicación plena con las *majors* hasta la autogestión, lo que genera una estructura particular, unas posiciones de los diferentes agentes del campo muy variadas y una importante reivindicación de autenticidad *indie* por una parte de los músicos.

FESTIVALES Y SALAS DE CONCIERTOS

Un último elemento que propició la autonomía del campo fueron los festivales de música de los que hablaré más extensamente en el capítulo 5. La escena que hoy conocemos se gestó ligada a la irrupción del *indie* en los 90 y a su vertiente festivalera, semejante a la de otros países, caso de Glastonbury en Reino Unido y Lollapalooza en Estados Unidos (Fouce, 2009: 412). En España se inicia con el festival Noise Pop, organizado por la compañía independiente Elefant. Tuvo lugar en 1992 y era una gira de cuatro bandas (El Regalo de Silvia, Usura, Penelope Trip y Bach Is Dead), recorriendo Barcelona, Oviedo, León, Sevilla, Valencia, A Coruña, Vigo y Madrid. Este festival se considera, para muchos, el inicio de la escena, porque sirvió de nexo para la misma, haciendo “espolear a otros grupos en su misma situación y a muchísimos otros para comenzar a formar bandas, montar fanzines o juntar los ahorros y fundar un pequeño sello” (Jenesaispop, 2012b). Su importancia radicó no tanto en la repercusión mediática y de público, sino que se convirtió en eje central de la escena por su carácter integrador en cuanto a valores, además de que sirvió de unión entre las distintas escenas locales de las que estaba conformado el *indie* patrio:

fue un momento importante para cohesionar, funcionando a la manera de lo que Simmel (1977) denominaba punto de rotación: un espacio, real o simbólico, que condensa los valores y prácticas de un grupo y los visibiliza para toda la comunidad de miembros (Val Ripollés y Fouce, 2016: 60)

Por tanto, fue un generador de campo, un espacio que condensó conciencias compartidas de pertenencia a una misma comunidad. Un circuito específico y definitorio, el de los festivales *indie*, que se consolidó con el FIB (Festival Internacional de Benicassim) en 1995, festival que ha llegado con éxito hasta nuestros días.

Los festivales también se vieron modificados con el transcurso del tiempo y, con ello, su relación con el poder económico y mercantil, como analizaremos en el capítulo 5. Si en los inicios fueron escasos y estaban originados por medios como Rockdelux, en el caso del *Noise Pop*, o de directores de compañías *indie*, caso del FIB con Luis Calvo (Elefant), con escasos apoyos adicionales, con el paso del tiempo se multiplicaron por todo el territorio nacional y los patrocinios privados y estatales se hicieron fundamentales en su mantenimiento y desarrollo (Fouce, 2009).

Junto a los festivales cabe destacar el auge de las salas de conciertos como escenarios básicos del *indie*. Se desarrolló todo un circuito que apoyó esta nueva escena y otorgó un espacio a las bandas emergentes para desarrollar su trabajo. Además, ejercieron de espacio de encuentro y reunión entre los diferentes componentes del campo, desde músicos a productores o periodistas, lo que afianzó la autonomía y consolidación del *indie* como espacio cultural de producción. Relevante fue la sala Maravillas en Madrid, fundada por los hermanos Morán, que también iniciaron el FIB junto a periodistas como Joako Ezpeleta de la revista *Spiral* y dueños de sellos, como Luis Calvo, de Elefant. Fue un circuito en el que las distintas posiciones se entrecruzaron y se establecieron redes (el eje de los campos bourdianos son las relaciones entre los agentes, bien sean de oposición y conflicto o de acuerdos y sinergias). Junto a la sala Maravillas se deben mencionar, dentro del circuito madrileño, las salas Revólver y la Siroco que, además, tenía su propio concurso de grupos (algo en que coincidía con la sala Maravillas).

Estos circuitos de salas eran algo común en todo el país, no se circunscribieron solo a la capital porque el *indie* de los 90 era una escena deslocalizada o modelo translocal, siguiendo la clasificación de Bennett y Peterson (2004). Era un campo que se desarrolló en diferentes territorios y los agentes que lo integraron interaccionaban en ámbitos específicos

como los festivales (*Noise Pop* o el FIB) o a través de los fanzines, que actuaron como nexo de las diferentes redes. Podemos hablar de escenas locales como la de Asturias, con el llamado Xixón Sound (y salas como La Plaza, el Guetu o la Fábrica, espacios autogestionados como La Coría, etc.). En el País Vasco, especialmente en San Sebastián, con el denominado Donosti Sound y salas de conciertos como Altxerri, Txuribeltz o Komplot y el papel relevante de algunos centros de educación públicos, en los que se cedían los salones de actos de los Institutos para que las bandas pudieran ensayar y dar conciertos. Se hace especial referencia al Peñaflorida y al Usandizaga, que eran lugares comunes para la gestación del habitus de artista como señala Teresa Iturrioz, cantante del grupo Le Mans, Aventuras de Kirlian y Single:

fue una pena que se dejaran de hacer conciertos allí porque si yo quise tocar el bajo fue porque veía que no era solo una cosa para la gente importante que estaba en Madrid haciendo música en discográficas. Tu vecino de al lado lo hacía y tú lo podías hacer también (Cruz, 2015: 206)

Otras escenas relevantes fueron la andaluza, con un protagonismo destacado de la ciudad de Granada (cuna de Los Planetas) o Sevilla con Sr. Chinarro. Barcelona, Mallorca y Zaragoza fueron ejes importantes también en esta escena translocal *indie*, con salas importantes que actuaron como punto de encuentro del campo: Sala Garatge o KGB en Barcelona, Bicoca y Malafama en Mallorca o la sala Shaman de Zaragoza.

4.1.2. EL FIN DE UNA ÉPOCA

La conclusión del *indie* original viene marcada por el éxito del disco de la banda madrileña Dover, *Devil Came To Me* (1997, Subterfuge Records), que será el elemento definitorio de conclusión de la escena *indie* primigenia. Este disco (Jenesaispop, 2014) se convierte en el primer superventas con más de 800.000 discos vendidos, consigue cinco discos de platino, gana el Premio Ondas al Mejor Grupo Revelación y abarrota los recintos en una larga gira. Con este éxito, el *indie* salta de lo residual a lo masivo, empieza a aparecer en los medios... en definitiva, “convierte al término *indie* en moda” (Jenesaispop, 2013). Esta apertura sugiere alteraciones en el campo alternativo, hace modificar el argumento teórico de lo *indie*, ya que el éxito de Dover funciona como indicador de cambio y transformación en las relaciones del campo. Hablaremos a partir de este momento de un

nuevo *indie* que tiende a popularizarse y que no resulta extraño para el público general, que se acerca al *mainstream* de manera progresiva, se relaciona de manera más fluida con las *majors*, y que va a hacer, en definitiva, que el campo se modifique. Empiezan a convivir en el mismo diferentes tipos de músicos *indie*, lo que afecta a su dinámica y su manera de crear, algo que desarrollaré de manera más extensa en el capítulo 5.

Junto al éxito de Dover también tienen lugar otra serie de acontecimientos que marcan ese fin de etapa. Entre 1997 y 1999 muchos de los grupos paradigmáticos del *indie* original lanzan los trabajos mejor considerados por la crítica. La Buena Vida publica ‘Soidemersol’ (1997, Siesta), Sr. Chinarro, ‘El Porqué de Mis Peinados’ (1997, Acuarela Discos), Los Planetas, ‘Una Semana en el Motor de un Autobús’ (1998, RCA Records), El Niño Gusano, ‘El Escarabajo Más Grande de Europa’ (1998, BMG), Migala, ‘Así Duele un Verano’ (1998, Acuarela Discos), Sexy Sadie, ‘It’s Beautiful, It’s Love’ (1998, Subterfuge), Le Mans, ‘Aquí Vivía Yo’ (1998, Elefant), Chucho, ‘Tejido de Felicidad’ (1999, Parlophone Spain) alcanzando el cénit de sus carreras. A la vez, distintas bandas centrales de la escena ponen fin a su andadura musical, caso de Le Mans, El Niño Gusano o Penélope Trip (Jenesaispop, 2013). Para la revista Rockdelux, la disolución de la banda asturiana en 1997 significa el final del *indie* primigenio.

También surge en 1995 el Festival Internacional de Benicassim (FIB), aunque su despegue tiene lugar a partir de 1998 y supone un cambio en la industria musical independiente (Cruz, 2015). El festival y su éxito cambiará el concepto de *indie*, transformando la identidad de lo alternativo: “se puede decir que sin el FIB el movimiento *indie* español no tendría su vertiente festivalera, y en ese sentido se le puede considerar como responsable de la creación del prototipo del fan de *indie* que existe hoy” (Holguera, 2013).

A su vez, la revista Rockdelux publica un especial denominado “La edad del *indie*” (1998) con un tono de finalización de etapa en el que se realiza un recorrido por la escena del *indie* español desde que comienza hasta la publicación del reportaje. Junto a esta serie de factores de “cierre de época”, como la irrupción de un disco determinado que cambia el sistema de ventas del *indie*, los festivales de música como exponentes de una nueva escena, etc. también se produce una evolución de estilo, algo que se iba vislumbrando ya en la última época del *indie* original. Se habla de “un cambio de paradigma” (Jenesaispop, 2013) con la aparición del disco de Los Fresones Rebeldes, *Al amanecer* (Subterfuge, 1998). Junto a este trabajo aparecen otros que rompen con ciertas normas del *indie* original y al que se le

denominará despectivamente “tonti-pop”²⁶ . Se empieza a componer en castellano, se reivindica la Movida madrileña, se hacen alusiones a la cultura pop... todo dentro de un abanico muy heterogéneo de bandas y artistas. Se desarrolla una escena estilísticamente diferente a la anterior, a la que accede más gente y es menos cerrada:

una gran aportación de este fenómeno fue la entrada de un nuevo y más masivo público a la escena independiente, un público que descubría en La Casa Azul o en Astrud una música a la que no tenían acceso, una música con sangre juvenil, pero a la vez con referencias a una amplia cultura pop que se convertiría en la segunda generación de la segunda oleada de la independencia española tras la que surgió a finales de los 70 y primeros 80 (Jenesaispop, 2013).

Es una escena con referencias a lo *kitsch* y a un pasado que remite a la década de los ochenta, algo también reflejado en el sonido, con voces dulces y arreglos orquestales, evocaciones de sonido y elementos de producción y arreglos intencionadamente anticuados como manera de conseguir autenticidad. Como señalan Val Ripollés y Fouce: “aparecen numerosos grupos que rebajan el ruidismo, suben el volumen de la voz en sus grabaciones y acercan las temáticas de las letras a hechos cotidianos y a tópicos del pop, logrando hacer accesible su música” (2016: 61). Hay un mayor acercamiento con el público, un público que se empieza a tener en cuenta, no tocan para sí mismos, sino que comienzan a abrirse hacia los demás:

el asumir que cantando en un inglés deficiente difícilmente se iba a aspirar a encabezar Glastonbury, y, sobre todo, la muy saludable necesidad de comer caliente, muchos grupos cambiaron su rumbo. Adiós al *pichinglis* y a los muros de distorsión, a las producciones con las voces bajadas a mínimos, adiós a la tribu. Con mejores o peores resultados una gran cantidad de grupos (Love of Lesbian, Deluxe, Sidonie, Second...) modificaron su idioma y

²⁶ El término tontipop, según Felipe Fresón (Los Fresones Rebeldes), fue acuñado por la revista Ajoblanco (Jenesaispop, 2013).

su discurso musical, decidieron ser más ambiciosos y optar a romper techos de cristal de público. Quisieron crecer (Fernández, 2008).

El *indie* deja de estar en los márgenes, tal y como se había desarrollado en los inicios: un “primer *indie* (que) quedó como una escena aislada, ya que los grupos no tenían intereses comerciales, ni tampoco disponían de argumentos que atrajesen al público” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 61) frente a una nueva etapa más accesible y abierta, en la que debe remarcarse la importancia del cambio de idioma que posibilita el acercamiento a un público más numeroso. Se produce una variación en las estructuras del movimiento, se modifica la industria musical, se abren paso los festivales y se amplía la escena *indie* a un público que deja de ser tan minoritario, junto a mutaciones en las bandas, muchas de las cuales desaparecen, surgen otras nuevas y se denota un claro cambio de estilo. Se cierra una etapa en el *indie*, el llamado *indie* original, que ha durado aproximadamente diez años y que dará lugar a otro espacio heredero en muchos aspectos, pero con considerables cambios, el *indie* actual, el *indie* líquido, el *indie* de los festivales como indicador de triunfo, con una nueva relación con las compañías musicales, marcado por la profesionalización del sector y una enorme maleabilidad que dificulta la categorización y acotación del campo. Una etapa marcada por “una mayor profesionalización, con los mánagers y promotores sustituyendo a los sellos como generadores de negocio y con una imposibilidad de agrupar a todo lo que se denomina *indie* bajo cualquier intento de categorización” (Jenesaispop, 2013).

El *indie* se transforma y estará marcado por una estructura comercial muy importante, frente a unos inicios caracterizados por el alejamiento de la popularidad y el reconocimiento. Nos encontramos con una:

ampliación del campo de batalla a la que se vio abocado el *indie* a finales del siglo pasado, que le permitió incorporar elementos estéticos que antes estaban vedados, a la par que fortalecía una escena con unas posibilidades comerciales mayores (Fellone, 2018: 279)

4.2. EL ESPÍRITU DEL *INDIE* ORIGINAL. CARACTERÍSTICAS

El *indie* original posee una serie de dimensiones presentes en la mayoría de las bandas del momento que voy a mostrar agrupadas en los siguientes epígrafes.

4.2.1. LA “BOHEMIA” *INDIE*

Un elemento clave es la extracción social de los músicos del *indie* original pertenecientes, mayoritariamente, a la clase media. Eran hijos de familias de clase acomodada, como se desprende del libro de Nando Cruz: *Pequeño circo. Historia oral del indie en España* (2015) en el que trasciende esta posición de clase. Se hace uso de este recurso bibliográfico porque una de las preguntas que es realizada a los músicos (y a los miembros que conforman el campo musical) era la profesión de los padres. Eran hijos, en su mayoría, de familias de profesionales de clase media, procedentes de ambientes acomodados, lo que les confirió una serie de particularidades respecto a la música que elaboraban. Este origen social, que se considera semejante al de la escena precedente de la Movida, era un campo de clase media formada y con acceso a ciertos recursos:

si atendemos al origen social de los miembros de esta escena, se desprende que la primera hornada del *indie* eran hijos de las nuevas clases medias: ingenieros, funcionarios, directivos, militares de alta graduación... con acceso a discografía foránea y con conocimientos de inglés para cartearse con fanzines y grupos extranjeros (Val Ripollés y Fouce, 2016: 61)

Era un escenario común en el *indie*:

no hay duda de qué lado cae la mayoría del rock *indie* (...) en comparación con las generaciones anteriores post-punk, el tipo particular de rock *indie* (...) es más descaradamente de clase media alta y liberal, basado en *liberal-arts-college*, y menos consciente de sí mismo o politizado al respecto (Wilson, 2007)

Este *indie* de clase media desarrollará una serie de características a la hora de crear música. Su extracción social va a condicionar unas dimensiones particulares que se presentan resumidas en los siguientes párrafos y serán debidamente ampliadas en los apartados posteriores. Reseñable y muy destacada en toda la narrativa que se ha desarrollado respecto

a este campo musical, es la escasa atención a la problemática de tipo social: no eran unos jóvenes con inquietudes socio-políticas definidas, en parte porque esta temática estaba cooptada por otras escenas como el rock radical vasco o el rock urbano (Val Ripollés y Fouce: 2016). Así habla de ese primer *indie*, acomodado y despreocupado, Elena Cabrera, periodista que formó parte del campo:

los que teníamos 20 años en 1995 y formábamos parte de esa escena musical que llamamos *indie* español éramos universitarios, vivíamos acomodadamente con nuestros padres que nos habían protegido criándonos con cuanto producto cultural hubiéramos deseado hasta entonces y esperábamos con tranquilidad un futuro de bienestar largamente anticipado. Habíamos nacido en democracia y nada nos la arrebataría (...) No recuerdo mayor preocupación en referencia al dinero que la de conseguir reunir el suficiente para pagar la imprenta del fanzine o la de no poder comprar más de un disco a la semana o, en el peor de los casos, al mes (Cabrera, 2014)

Las inquietudes *indie* tenían más que ver con los aspectos íntimos y personales que les afectaban y con cuestiones estéticas que con tratar de reflejar una realidad que para ellos no era incómoda. Se trataba de una escena conformada por jóvenes sin problemas económicos, con estudios mayoritariamente universitarios y acceso a bienes culturales que detentaban un importante capital cultural. El recurso al inglés, que desarrollaremos en párrafos posteriores, venía determinado por esa capacidad de realizar estudios superiores y de viajar de una manera más cotidiana al extranjero que jóvenes de otra extracción social, además de poder acceder a un mercado (el foráneo, tanto de discos como de fanzines) de más fácil acceso para aquellos con conocimiento del inglés y, sobre todo, con cierta capacidad económica.

Era una escena de clase media que no necesitaba del éxito porque no dependía de ello para vivir (de ahí, esa vinculación con compañías independientes nuevas y poco experimentadas que, en muchos casos, no lograban beneficios) lo que les confería libertad, sin tener en cuenta el reconocimiento de públicos amplios, a la vez que no les remitía a cuestionarse la realidad o el contexto social que les rodeaba ya que “para una generación que no ha vivido el no tener, su apreciación de lo que tiene es sustancialmente diferente. Y ahí hay un adocenamiento importante: político y sociológico” (Caballar, componente del grupo Aviador Dro, en Cruz, 2015: 908). Hacían música que reflejaba su extracción de clase, su “lugar en el mundo” y si en éste no había carencias que determinaban su trayectoria, no había

lugar para la reivindicación y la empatía con otros grupos menos favorecidos. A eso se dedicaban ya otras escenas del momento como señala el músico Abel Hernández:

si mientras funcionaban Extremoduro y Reincidentes nosotros hubiésemos tirado por ahí en las letras y el código simbólico, hubiéramos provocado una reacción inmediata de rechazo. No habríamos conectado con la juventud de ese tiempo porque esa juventud no tenía ese tipo de preocupación (Cruz, 2015: 912)

La música más comprometida con realidades alternativas a las de la clase media se dejaban para otras escenas, donde el conflicto social se hacía evidente en la producción artística. Lo que les importaba fundamentalmente a los *indie* era su realidad más íntima, su problemática sentimental cercana, “lo que les tocaba” y les afectaba en su vida cotidiana. Hablaban de cuestiones personales, íntimas o evasivas porque su origen social remitía a escenas más despolitizadas y asociales que otras (caso del rock urbano). Usaban el inglés como lengua central de su música, determinado por su formación y su capacidad de acceso a un mercado extranjero donde aprehender tendencias, asimilar y contactar con nuevas bandas, sonidos y escenas musicales. Y aunque esa utilización del inglés no era asequible para otros (el público masivo), era un recurso inherente a este movimiento musical, porque no tenían entre sus objetivos la masiva captación de público, algo que venía determinado por la escasa necesidad pecuniaria a través de la música. Se cantaba haciendo uso de recursos que no necesariamente buscaban la conexión “con el otro”. El reconocimiento no era algo pretendido, se desarrolló en estos inicios como una comunidad cerrada, una pequeña élite dentro del mundo de la música (un campo de producción restringido en el sentido bourdiano). Eran grupos de artistas con un capital cultural determinado, que se conocían y reconocían entre ellos, que hacían una música en lenguajes alternativos para aquellos que “eran como ellos”, que tenían un mismo grado de entendimiento del mundo en el que vivían y que les hacía diferentes al resto, “a la masa”. Les aportaba, en definitiva, un toque de distinción, como señalaba el componente de la banda *indie*, Doctor Explosion, Félix A. Domínguez:

me interesa más investigar en estilos como el *beat*, el R&B, la música europea de los 60 o la música negra (...). Son terrenos inagotables y con cantidad de cosas interesantes de las que muy pocos tienen idea. Son para minorías, lo sé... ¿Pero no es eso también independiente? (Gil, 1998: 30)

El cierre de la escena se reflejaba también con el uso recurrente del ruido que les asemejaba a bandas de referencia y les hacía parecer miméticos. Hacían prevalecer el sonido frente al contenido, con unas letras que quedaban “escondidas” entre el ruido y que no importaban demasiado. Como se ha señalado, era reconocible su escasa capacidad de crítica social, de ahí que las letras no fueran importantes en su labor creativa y cuando lo eran, reflejaban sus realidades íntimas y personales, centradas en lo biográfico y sentimental.

4.2.2 EL RUIDO. MELODÍAS ENTRE LA HERRUMBRE.

A las bandas del primer *indie* también se las denominaba bandas *noise*, esta conceptualización definía un elemento clave en el inicio del campo, la importancia de lo sónico frente a las letras y el contenido, que quedaban relegadas a un segundo plano. Las bandas independientes “se fijaban en las guitarras, en la forma de cantar, en el ritmo, pero no en lo que había detrás. Era una inquietud solo sónica, estética (...) el *indie* español se quedó en el nivel del sonido” (Cervera en Cruz, 2015: 930). Se trataba, además, de un sonido caracterizado por “guitarras saturadas y sumidas en espirales de *feedback*” (Ziriza de, 2017: 206) en los que la voz perdía protagonismo como elemento que centralizaba la composición en torno al texto para ser un instrumento más de acompañamiento. De ahí que entre lo sónico y lo textual, la balanza se inclinara por el “cómo suena”, lo estético frente a “lo que se cuenta”, el contenido, las letras y su significado.

Y cuando hablamos de la victoria de lo sónico, lo hacemos de un sonido estridente, poderoso, que prima y copa la creación musical. El ruido en el *indie* se convierte en un elemento definitorio, tanto que se habla de “melodías envueltas entre la herrumbre” (Ziriza de, 2017: 206). Se hace un uso del ruido como un elemento que denota amateurismo, alejamiento de lo establecido y de la norma predominante:

el ruido como concepto musical, se traduce, en términos de pop y rock, en el uso de notas disonantes en contraste con el acorde o la melodía principal. La disonancia es, para los productores españoles de pop y rock de los ochenta, un error; la consecuencia de la falta de destreza –una incorrecta colocación de los dedos sobre el mástil de una guitarra eléctrica o una pulsación deficiente de sus cuerdas– propia del músico sin experiencia. Y esa disonancia, esa manera de tocar preñada de amateurismo, es también una respuesta que daban los músicos jóvenes que deseaban desmarcarse de lo que se estilaba en el pop rock español de los ochenta (Leoz, 2015: 399).

Lo que se planteaba era una oposición a la música que imperaba en el panorama musical español, muy uniforme y “retocada”, frente a la que aparecieron una serie de grupos caracterizados por el ruido y también por el amateurismo y la falta de destreza, como un “soplo de aire fresco” en el panorama estandarizado del momento. Y era un ruido que además servía de barrera con los otros, fomentando el individualismo de las bandas *indie*, replegadas en sí mismas y sin demasiada intención de llegar al público:

el ruido, un recurso válido para expresar un rotundo no a la industria y a lo promocionado, al margen de su propio significado original en el ámbito de la comunicación, en el que representa la interrupción, el obstáculo a la comunicación (Leoz, 2015: 400)

El uso del ruido que, señala Méndez Rubio, en determinadas escenas, caso del punk rock, adquiere un poso militante:

esta suerte de ruido disruptivo (en tanto ruido significativo) ayudaría a repensar la vida cotidiana no solamente como un territorio totalmente manipulado por los intereses corporativos sino, además, de una forma paradójica y conflictiva, como un lugar de tensión entre control institucional y resistencia popular (Méndez Rubio: 2016, 29)

El ruido *indie* se basaba en crear “un muro de sonido” (Bannister, 2006: 89) que marcaba las distancias con el oyente, estableciendo barreras a través de voces enterradas y reverberaciones. Su uso se valora cuando es realizado de una manera artística o con “sentido”, algo por lo que las bandas *indie* en nuestro país no se caracterizaron, ya que la escena española imitaba el sonido “noise” de bandas como *Sonic Youth*, gran referente de la escena *indie* del momento y a la que todos querían asemejarse. En el caso del *indie* patrio se usaba el ruido, pero de una manera superficial y sin el verdadero conocimiento y destreza para ejecutarlo. Se hacía ruido, pero no se tenía el dominio del mismo y no poseía la misma carga simbólica que sí tenía en grupos como los referidos *Sonic Youth*, que lo “cargaban” de entidad al representar una lucha contra el mercado, contra lo comercial y la música fácil, como así lo reflejaba la prensa musical del momento:

la desconfianza generalizada hacia los grupos españoles que incorporan el ruido a su música tiene relación con esto: el ruido puede interesar como respuesta al mercado, a la industria, a los conciertos y discos auspiciados por los canales masivos, pero no a cualquier precio. *Sonic*

Youth son unos aventajados; experimentan con el conocimiento necesario para hacerlo, no así la gran mayoría de sus seguidores hispanos, en quienes *Rockdelux* tiene algo de confianza al principio, pero pronto encuentra a faltar personalidad, entre otras cosas (Leoz, 2015: 400)

El *indie* español usará el ruido como alejamiento estético de las bandas del pasado, pero lo hará sin ningún tipo de formación ni de intencionalidad sonora más allá de producir un sonido fuerte, distorsionado e “invasor” de las composiciones musicales. Será ruido por encima de todo, ruido que disimulará carencias formativas y pocas aptitudes vocales en muchos casos: “entre 1988 y 1991, los mejores grupos eran muy ruidosos. Es lo más fácil cuando no sabes tocar. No puedes hacer filigranas, así que pones la guitarra a tope” (J.L. García en Cruz, 2016: 253). El ruido servía para minimizar la poca formación musical de las bandas:

quieren evitar parecerse a los músicos *mainstream* de los ochenta, pero no tienen estudios ni experiencia en el ejercicio vocal, y tampoco saben exactamente qué pedir al productor cuando éste les graba, por lo que la tendencia generalizada es esconder las voces debajo de una masa de ruido. Por lo tanto, el ruido funciona también como recurso para ocultar las carencias vocales y la absoluta falta de técnica de la gran mayoría de los grupos (Leoz, 2015: 410)

Esta tendencia ruidista se fue suavizando con el paso del tiempo, y las bandas tendieron a una mayor sencillez y armonía en las composiciones. Aunque fue determinante y definitoria en los principios de la escena, a posteriori se suavizó el sonido y se realizó un mejor tratamiento de las voces respecto al *noise pop* inicial.

4.2.3 EL INGLÉS, EL *GUACHIGUÁ* Y LAS LENGUAS INVENTADAS

En los inicios del campo, el inglés se convirtió en el idioma central de las bandas como vía de distanciamiento de las escenas musicales reinantes en ese momento (Val Ripollés y Fouce, 2016), aunque en la escena *indie* vasca Cruz (2015) apunta al terrorismo de ETA como clave explicativa de su uso. Ante el conflicto nacionalista, algunos grupos *indie* vascos optaron por no decantarse por las dos opciones posibles, el uso de castellano o del euskera para no ser adscritos a ninguna tendencia política. En este caso, hacían uso del inglés para no posicionarse en el duro territorio vasco de los 90, como un recurso neutral que no les identificara en uno u otro bando. Así lo relataba el músico J. C. Parlange: “cantar en

inglés era decir: no soy nadie. Nos quitábamos un problema de encima: no nos teníamos que posicionar. Era más cómodo. Y era más aceptable. Y cantando en inglés nos pudimos meter en los gaztetxes” (Parlange en Cruz, 2015: 504).

El uso del inglés, en algunos casos, venía marcado por un desconocimiento del idioma, incluso algunas bandas hacían utilización de un lenguaje propio, adaptando un inglés muy básico y mezclándolo con el castellano o, directamente, creando una especie de lengua propia ininteligible, como señalaba el músico Antonio Luque:

baste decir que el primer éxito del *indie* decía “chup chup chup²⁷”. O que Penelope Trip cantaba en *guachiguá* por aquello de que las letras no tenían importancia. O que yo mismo, que hago unas letras más o menos consideradas, me he plantado en un concierto con canciones que aún no tenían letra y las he cantado en *guachiguá*. Lo que no teníamos de técnica, lo teníamos de cara. Y eso, ahora que lo veo con la distancia, es muy español (Cruz, 2015: 912)

El uso del inglés o de otras lenguas creadas o inventadas remitía a una despreocupación por el contenido, por el mensaje, y a un interés artístico meramente estético, como exponía el músico Nacho Vegas: “casi todo el primer *indie* español cantaba en inglés, en *guachi guachi* o en lo que fuera. Lo importante no era lo que se cantaba, sino cómo sonaba, una carencia que se arrastró durante todos los noventa” (Nacho Vegas en Prieto, 2012: 29). Eran canciones centradas en el sonido y despreocupadas por el mensaje: “música que evita el lirocentrismo pop, de ahí también esa invención de una lengua que es, ante todo, sonido” (Hernández, 2014). De ahí que las letras de las canciones fuesen lo de menos, más allá de una necesidad creativa y de satisfacción de unos deseos estéticos, deseos que en muchos casos no remitían mas que a parecerse a grupos reverenciados de la escena *indie*

²⁷ Canción del grupo Australian Blonde, single extraído de su primer álbum *Pizza Pop* (1993) editado por Subterfuge. El estribillo de la canción era “chup chup chup” y se convirtió en un gran éxito, debido en parte a que formó parte de la BSO de la película *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) y posteriormente fue utilizada como soporte de un anuncio publicitario de Pepsi.

anglófona, ya que se basaban en: “hacer canciones cosméticas, al estilo de tal, querer sonar así o asá, todo muy guay y muy cool, pero con nada fuerte que decir por debajo” (Nacho Vegas en Prieto, 2012: 28). Era un movimiento mimético, que tendía a buscar la semejanza con bandas extranjeras sin mayores inquietudes de fondo o de contenido, tenían unos referentes claros que se repetían de manera continuada, caso de Sonic Youth, Nirvana, Pixies, Dinosaur Jr o Teenage Fanclub y en menor medida, el pop inglés de Felt o la escuela Sarah Records, caracterizados por “guitarras saturadas (...) y con un inglés tan mimético que muchas veces apenas revelaban sentido (opacando un mensaje que se antojaba, como mínimo, secundario) (Ziriza de, 2017: 206).

De ahí se deriva otro de los elementos definitorios de esta escena, la desvinculación con el entorno social del músico *indie* ya que, con el uso de lenguajes alejados de lo popular, evitaban encarnar papeles reivindicativos o de transmisores de mensajes comprometidos con el entorno: “para mí lo del inglés era significativo. Que te sea más fácil decir “tonight” que “esta noche” me parece muy bien, pero si no te importa que entiendan tus canciones, es que no tienes nada que decir” (Servando Caballar, componente de Aviador Dro en Cruz, 2015: 923). Las bandas *indie* se recluían en sí mismas, se despojaban de cualquier tipo de aproximación a la realidad social o política que les rodeaba, no había nada que contar: “no me parece mal que se cante en inglés, aunque sospecho que en demasiadas ocasiones esto se debe a la carencia de cosas que expresar más allá del puro sonido” (Ignacio Juliá, periodista musical en Gil, 1998: 37). La ideología quedaba excluida de su desarrollo artístico, de ahí la escasa importancia a lo que se decía y cómo se decía: por medio de otros idiomas, idiomas reformados o incluso, inventados, lenguajes ajenos a la mayoría, que no tenían un mensaje comprometido que transmitir, como señalaba el periodista Jesús Ordovás:

creo que el *indie*, políticamente, vive en el hiperespacio. Tú escuchas Australian Blonde y puede ser un grupo de Gijón o de Nueva Zelanda. Penelope Trip podrían venir de Rumanía perfectamente. Sobre todo, los grupos que cantan en inglés dan poca importancia a lo que está pasando socialmente (Lenore, 2014: 140)

Se primaba la introspección, el uso propio de lenguajes no comunes para replegarse en uno mismo y en sus vivencias cotidianas, de ahí ese uso recurrente a lenguas, o no conocidas por todos, o incluso “lenguas inventadas”, idiomas propios que para algunos eran también maneras de romper con lo establecido:

lengua franca que sirve de máscara para expresarse uno más libremente pero que transmite unos valores comunes de urgencia creativa, necesidad de romper con lo asignado, lo ya dicho. Su función es tomar distancia de lo real para poder reelaborarlo personalmente. Se ve en el inglés, pero también en el insólito castellano de otros, plagado de imágenes casi indescifrables, o en el esconder tanto la voz entre el ruido que no se sabe en qué idioma se canta (Hernández, 2014)

Esta tendencia asumía como propia la ideología del arte por el arte que conformaba el corpus ideológico de este campo. Se utilizaba el idioma de maneras diversas, alejándose de la norma, con total libertad, sin necesidad de que el entendimiento fuera accesible al público que escuchaba, se rehacía la lengua o se requerían otras externas, escapando de las directrices del arte comercial, que quería llegar “al otro”, alimentando el capital subcultural con el idioma como barrera que solo unos poco entendían. En este caso, se hacía la música que se quería y como se quería, independientemente de cómo llegara, a quién llegara y, sobre todo, a cuantos llegara. Así, señala Hibbet (2005: 67) que “el lenguaje se eleva del discurso ordinario a una forma experimental exaltada”.

Se percibe una marcada tendencia al individualismo, donde se adoptan otras lenguas o se inventan directamente para expresar lo “que cada uno siente”, rehaciendo al gusto la manera de expresarlo. A su vez, denota su elitismo en la escasa relevancia que se da al posible oyente, si lo que le llegue será inteligible (si lo es, es porque comparte su visión, su gusto, conforma parte de su “comunidad”). Es una escena de minorías, en la que no existe excesiva preocupación por conectar con el público, más allá de su núcleo de iguales.

4.2.4 “YO Y MIS CIRCUNSTANCIAS”, O LOS PASEOS SIDERALES. EL INTIMISMO Y LA EVASIÓN EN EL *INDIE*

En esta dicotomía entre el contenido y la forma, entre la letra y el sonido, en la escena *indie* original se remarcaba la primacía de lo sonoro frente a lo textual (Hernández, 2014). Se tendía al ruidismo y a la distorsión, pero también a la psicodelia, a la búsqueda y expresión de sonidos más experimentales, oníricos, en la que se primaba “lo textural” por encima de las letras, de ahí también esa escasa importancia “a lo que se decía” y el uso de lejanos idiomas, a la creación de lenguajes propios o adaptación y uso de otros ajenos: “era una cosa para cuatro gatos y con muchísimo ruido. Era meter la distorsión y tocar muy mal” (D. Guardado en Cruz, 2015: 252) Y cuando hablamos de letras “que sí se entendían”, se daba

una exaltación de lo personal, de lo íntimo, una reivindicación de la cotidianeidad. Se hablaba de desamor, del miedo a crecer, de las angustias e inseguridades del individuo:

situaban en primer plano lo corriente, lo insignificante, lo particular, lo íntimo y autobiográfico: el pequeño discurso frente a la gran narración. Micro-políticas que tendrían como equivalente en lo musical una indisimulada tendencia hacia lo pop, a la melodía que puede pegársele a cualquiera (Hernández, 2014)

En el *indie* abundaban las letras en las que predominaban los conflictos del “yo”. Era una escena donde primaba lo íntimo y personal. Como señala Lenore (2014) las bandas *indie* originales se decantaban por dos opciones en sus letras: o se refugiaban en sus vivencias, en lo cotidiano, en lo sucedido en el día a día, caso de La Buena Vida <https://www.youtube.com/watch?v=OyZlqxqIqKY> con, por ejemplo, “Buenas cosas mal dispuestas” en *Soidemerosol*, 1997 (Siesta)

Lo malo de la vida suele ser lo mejor
pues te hace sentir como un patán.
Lo bueno de la risa suele ser que al final
nadie quiere reír, sólo pueden llorar.
Lo triste que me siento mirando hacia atrás,
viendo que no hay nada.
Viendo que no hay nadie con quien compartir
toda la semana,
viendo que los años pasan junto a mí
y no me queda nada.
No me queda nada,
ya lo ves,
toda la semana
te suelo ver.
Con ese vestido tan lindo
que te traje por Pascua una vez,
que te queda tan bien, tan bonito,
que pareces volverme a querer.
Volverme a querer
sentirnos tan a gusto que

no ha cambiado nada,
no ha cambiado nada.

o Le Mans <https://www.youtube.com/watch?v=Hw3-pmvGTJQ> con “Perezosa y tonta” en *Entresemana*, 1994 (Elefant)

No es desilusión,
ni siquiera es malestar,
algo que no sé describir.
Hace tiempo que nadie me viene a visitar,
triste y sola estoy.
No es buena señal
que haya hierba en mi jardín.
Hace un tiempo no estaba así
y no entiendo que no haya parado de crecer
porque aquí estoy yo y voy al revés.
Puede suceder
que alguien quiera estar junto a mí.
Algo que no sé si creer.
Me imagino que soy como la ballena azul
que triste y sola está.

o viraban a recrear escenarios siderales, cósmicos, caso de Family <https://www.youtube.com/watch?v=aQxLamDN7zM> con “Viaje a los sueños polares” en *Un soplo en el corazón*, 1993 (Elefant)

Cuando pesen demasiado la rutina,
el trabajo y la vida en la ciudad,
nos iremos en un viaje infinito
con esa tonta sensación de libertad.
Hacia el fondo de ese mundo
del que me has hablado tanto,
paraíso de glaciares y de bosques polares,
donde miedos y temores
se convierten en paisajes

de infinitos abedules,
de hermosura incomparable.
Dibujamos sobre un mapa imaginario
autopistas de gran velocidad.
Nos invade una ilusión desconocida
y nuestra única intención es avanzar...
Hacia el fondo de ese mundo
del que me has hablado tanto,
paraíso de glaciares y de bosques polares,
donde miedos y temores
se convierten en paisajes
de infinitos abedules,
de hermosura incomparable,
donde siempre te querré.

Eran escenarios desapegados de la comunidad, del paisaje social que les rodeaba, como señalaba Teresa Iturrioz (componente de Le Mans, Aventuras de Kirlian y Single):

teníamos una idea muy lúdica de la música (...) teníamos más una idea estética que reivindicativa de la música (...) Hemos tenido muy poca conciencia social. Lo que queríamos era hacer cosas bonitas, pasarlo bien, pensar en nuestras cosas, disfrutar de la vida... No lo digo con orgullo. Lo digo con una cierta pena. Hay algo de no hacer estado más alerta, de no habernos dado cuenta de que como ciudadanos también tenemos una responsabilidad, aunque no estemos en cargos públicos (Teresa Iturrioz en Cruz, 2015: 219)

En el campo del *indie* se escribía para buscar una huida de la realidad en vez de afrontarla, se utilizaba como vía de escape, como un modo de evasión:

escribir sobre la realidad se asociaba a cosas que en seguida dejaron de gustar (...) una forma de no radicalizarte era escribir como empezaron haciendo Los Planetas en sus primeras letras: hablar de un mundo más naíf. No digo que describir sea más valiente, pero quizás luego la cosa progresó hacia la evasión, a reflejar una sociedad más indolente (Antonio Arias, músico en Lagartija Nick y 091, en Cruz, 2015: 172)

Señalo aquí la afinidad entre el romanticismo y el *indie*, entre el artista romántico y el músico alternativo. Ambos ponen el acento en “el cultivo de las emociones extremas, el énfasis en el pasado, la naturaleza y lo popular, una preocupación por la autenticidad y su exaltación del poeta cotidiano de sensibilidad sublime” (Fonarow, en VVAA, 2014: 17). Es decir, en un artista volcado en su cotidianeidad y su intimismo o en cuestiones oníricas y escapistas desde una vertiente alejada de lo común, un genio incomprendido a veces, y extremadamente sensible.

Como vemos, y ya se apuntaba al hablar del lenguaje del *indie*, era una escena descontextualizada de lo social y lo político en la que primaba el sonido por encima de la letra, y en cuanto a ésta, tendía a replicar dimensiones del yo, de la cotidianeidad o, cuando no era así, se alejaba hacia “galaxias extrañas” o “paraísos perdidos”. Era un contenido de evasión o de replegamiento íntimo, pero nunca de expresión de conflictos de la comunidad.

4.2.5 AQUÍ, “NO SE PUEDE” (NO SE PODÍA):

La música *indie* se alejó del discurso reivindicativo, asumió la ideología del arte por el arte y se distanció de los presupuestos del arte social para reformular las cuestiones políticas desde otros márgenes, ya que su música se basó en la creación personal y la autorrealización. El compromiso social que desprendía la producción artística del *indie* era muy limitado, reflejaba una ausencia de vinculación con la realidad que circunscribía al músico y se alejaba del espíritu combativo y reivindicativo de otras escenas coetáneas, como la del rock urbano (Val Ripollés y Fouce, 2016).

Éste surgió en España en los años 70, en las zonas periféricas de las ciudades, marcado por un perfil de clase muy determinado, extracción obrera y de barrio. Domínguez (2004) señala varios acontecimientos que marcaron el inicio de esta escena, concretamente en el año 1978: el primer disco de Asfalto llamado también *Asfalto* (Chapa Discos, 1978), el de la banda Bloque denominado *Bloque* (1978), el disco de Burning, *Madrid* (Ocre-Belter, 1978) y el de Tequila, *Matrícula de Honor* (1978). Esta escena se contrapuso en los 80 a la Movida, la escena coetánea con la que convivió, a la que se le asignó el perfil de clase alta o “pija” (Val Ripollés, 2014). El rock urbano fue también denominado como “rock bronce”, “rock proletario”, “rock marginal”, “rock de alcantarilla y cloaca” o “rock mesetario”. Era (y es) una escena en la que se exponían problemas del momento (Mora y Viñuela, 2013: 13) como la represión policial (“Cucarachas” de Leño y “Barrio conflictivo” de Barricada), la cuestión agraria (“Campo amargo”, de Barricada); la influencia de la Iglesia Católica (“La

catedral”, de Topo); la emigración (“El emigrante”, de Asfalto), el inmovilismo del estamento militar (“El general”, de Barricada), la masificación y alienación urbana (“Son como hormigas”, “Incomunicación” y “Campo de concentración”, de Barón Rojo; “Este Madrid”, de Leño), la drogadicción (“Un caballo llamado muerte”, de Miguel Ríos), la reconversión industrial y el desempleo (“El paro”, de Los Suaves), el aburguesamiento de la revolución de 68 (“Mis amigos dónde estarán”, de Topo), el imperialismo (“Atacó el hombre blanco”, de Barón Rojo, “La hora del carnaval”, de Barricada) y los peligros medioambientales (“Pesadilla nuclear”, de Obús, “La paz es verde”, de Asfalto). En los 90, años de coincidencia con el *indie* original, el rock urbano estuvo ligado a grupos como Extremoduro, Barricada o Platero y tú y al festival de música Viña Rock. La acepción de urbano, que en esta década pareció consolidarse frente al resto de términos, se considera relevante, ya que centran su temática en la ciudad. Un espacio que se considera inhóspito, pero a la vez recuperable y es definido como: “un rock tenso que define la ciudad con ojos románticos, incluso cuando describe sus aspectos más ásperos” (Manrique, 1987).

Frente a las escenas con gran carga social, los *indie* se volcaron en mensajes intimistas o auto-celebratorios. Lo que buscaban era priorizar el sonido y lo estético por encima de cualquier reivindicación social. No era un movimiento contestatario, al menos de una manera directa (es decir, vía el contenido de la producción artística). En este campo ese no era el papel del músico, que primaba el sonido y la melodía por encima del mensaje. Había un alejamiento de todo lo político, de lo que significara posicionarse; se primaba lo estético, lo formal, por encima del contenido. Eran letras que, o bien servían de soporte para el sonido, o bien para que reflejaran aspectos intimistas de la esfera privada o escapistas hacia lugares lejanos, sin intención de mostrar una posición ideológica determinada:

entiendo la música de forma mucho más abstracta. Puede ser que la música que más me interesa sea justamente la que no refleja la realidad, sino la que te ayuda a escapar de ella. Igual es una visión un poco escapista, pero es lo que yo busco en la música (Tito Pintado, músico de Penélope Trip, en Cruz, 2015: 923)

Como señaló el músico Nacho Vegas, el no posicionarte es ya una posición, de tal modo que la evasión se convierte en una postura: “la música evasiva puede ser muy guay, pero usarla también requiere que seas consciente de que te estás posicionando de una manera. Si solo te dedicas a hacer eso, te estás posicionando de una manera” (Vegas en Cruz, 2015:

928). Como expone el músico asturiano, el arte es también político no solo cuando expone confrontación sino cuando la excluye del discurso creativo:

el arte no es político solo en su versión antagonista o de denuncia, sino que lo es también por omisión o asunción del discurso dominante. Hablar solo de lo íntimo y huir de lo colectivo, reflejar estampas de atardeceres en bicicleta, pero nunca de barrios en llamas; ese era el plantel, en esencia (Nacho Vegas en Lenore, 2014: 16)

Decantarse por lo íntimo, por lo particular, por lo que te lleva a transportarte a otros mundos soñados o inventados significa alejarte del contexto que te circunscribe y con el que, aparentemente, no quieres implicarte, discurso que entrecruza el quehacer *indie*:

la música *indie* está penetrada por el discurso posmoderno de desesperanza y desencanto, pero también del desenfado y el placer, es decir, en contra de las ideas de la modernidad y en pos de un nihilismo a la vez crítico e ingenuo, a razón de que los posmodernos “tienen experiencia de un mundo duro que no aceptan, pero no tienen esperanza de poder cambiarlo. Y ante la ausencia de posibles salidas, una melancolía suave y desencantada recorre los espíritus. ‘La vida es corta’ (Gómez, 2007: 5 citado por Agúndez, 2011: 26)

Frente a este análisis, que ve el texto intimista o escapista como una postura que es “no postura”, es inmovilismo y “no protesta”, otros señalan que el refugiarse en uno mismo, replegarse hacia lo privado o en otros mundos lejanos, es otra forma de hacer política que no se suele considerar como tal y así lo señala el músico Fernando Alfaro y que, veremos en el capítulo 6, está presente como una característica de la escena actual:

se me educó en la empatía por otros seres humanos por la vía emocional, y creo que puede ser más efectivo un poema, una canción o una película que produzca ese sentimiento de empatía o de comprensión que una serie de proclamas. Por lo menos, me parece otra forma de hacer política que no se tiene en cuenta (Fernando Alfaro en Cruz, 2015: 926)

Se habla de una desesperanza de toda una generación que “verá posible trazar una alianza, construir una comunidad de dos que permita mirar con desafío el mundo hostil, o que no comprende” (Peris Llorca, 2015: 141) es decir, el músico *indie* hablaba de temas íntimos para alejarse de la realidad. La música sirve para huir de un entorno aburguesado y

con pocas alternativas. En el análisis que Peris Llorca (2015) hace de las letras del grupo *indie*, La Habitación Roja, hablar de sentimientos va a ser una forma de desplazar la paradoja entre lo privado y lo público. De este modo, se perciben los temas íntimos y más personales como modos de hacer o construir alianzas, conformar comunidad frente a un mundo que no se entiende, un modo de confrontar la angustia:

de asignarle un objeto verosímil a su falta de objeto. Porque la angustia, y sus intentos de ahuyentarla, son compartidas y por eso provocan identificación, al final esa angustia individual y despolitizada deviene también social. La sensación de estar solo e incomprendido lo es también, y puede convertirse en el identificador de una comunidad paradójica (Peris Llorca, 2015: 143)

Si para muchos, las letras y el contenido expresan una absoluta despolitización de la escena, otros análisis reflejan un posicionamiento desde otras “trincheras” que tienen que ver más con la búsqueda de algo diferente a lo común, a lo establecido... Desmarcarse de lo que se espera, de un sistema “acomodado” por medio del escapismo, bien sea sonoro, bien sea textual, al refugiarse en la privacidad y el intimismo, en lugares lejanos o en idiomas extraños, transformados o inventados expresa un malestar de clase dentro de una sociedad acomodada y burguesa de la que el discurso *indie* trata de alejarse como forma de resistencia al adocenamiento social dominante. Como señala Abel Hernández:

podría evocar precisamente a parte de esa clase media extendida que anhelaba salir de su modorra y ceguera hacia aquello en lo que se estaba convirtiendo la sociedad, de su canal de la Transición política y el gran entretenimiento. La parte más ociosa (estudiantes) y desubicada, que buscaba fuera de sí la disidencia mediante la emoción estética, el arrebato, el viaje, la poesía, el arte... hallados lejos de los códigos sociales propios de su clase. (...) Entonces, ¿no podría verse lo *indie* en España en los primeros 90 como un pequeño motín anti-burgués surgido desorganizadamente, abiertamente y a ciegas desde dentro hacia afuera? (...) ¿Acaso es ese orgullo de ser un raro, emocionarse con algo que no es música sino ruido, preferir lo amateur, lo cutre y de baja fidelidad, lo ingenuo, lo que no tiene futuro comercial y hasta parece de otro lugar, una forma de resistencia, de apartarse para empezar de cero, a lo que desde arriba se ha ordenado que debe ser lo escuchado, el ocio y el camino a seguir en la vida? (Hernández, 2014)

Desde esta misma visión, Peris Llorca incide en la exhibición, por parte de algunas bandas, de un malestar de clase media ante una modernidad que les defrauda:

algunas canciones de La Habitación Roja, los Surfin Bichos o Los Planetas, por poner tres ejemplos, vienen a tematizar (...) un determinado malestar de clase media que tiene que ver con la frustración de las expectativas puestas en el proceso modernizador. Por ello, tampoco creo que pueda caracterizarse simplemente como una versión “hiperesnob” de la Movida. Sostengo, por el contrario, que es más bien el reverso de la euforia del ejercicio de la modernidad que caracterizó a la Movida de los años 80 (Peris Llorca, 2015: 137).

Desde estas perspectivas, que inciden en el papel transformador del *indie* desde posiciones diferentes a las habituales, se señala la función de crear comunidad, de conformar tejido social. Es decir, otra dimensión social de la música *indie* será la de hacer sentir al individuo parte de algo, de un todo compartido: “es cierto que no hay una comunidad *indie* sino una comunidad líquida y flotante de fans de La Habitación Roja o de Los Planetas, que no agota la identidad del sujeto, obviamente, pero que forma parte de ella”. En la línea de la “experiencia comunitaria” (Fernández Porta, 2008: 7) de una canción. De esta manera, “el acto de identificación ya no será silencioso, sino pautado, en el grito colectivo, y el reconocimiento privado de la melodía coincidirá en el tiempo con el reconocimiento del sujeto como parte de la comunidad” (Peris Llorca, 2015: 143).

Y eran políticas, o al menos se señalan como tales por parte de algunos integrantes de la escena *indie* del momento, las nuevas maneras de hacer música, la forma de gestionar (auto-gestionar) la producción artística, el “do it yourself” aplicado a la gestación de discos, fanzines y compañías discográficas propias de la época:

la autogestión, la no profesionalización, el autodidactismo... Todos estos son valores políticos de una importancia tremenda. La movilización de la gente de Gijón para hacer música porque se aburre en su ciudad es tan política como que hayan salido luego a la calle (Abel Hernández en Cruz, 2015: 915)

Por lo tanto, hablamos de una escena definida comúnmente como apolítica porque no reflejaba en sus letras preocupaciones sociales ni posicionamiento ideológico alguno, caso de otras escenas coetáneas, sino que tendió a lo onírico y psicodélico o intimista y de ámbito privado. Aspectos que son definidos por algunos como una postura individualista y

nada comunitaria, mientras que hay voces que lo defienden como una vía para encontrar alternativas al sistema existente, por lo tanto, con una postura política y comprometida también, aunque de una manera menos directa y más difusa, podríamos hablar de una manera neo liberal de ejercer la política. Desde esta perspectiva, el papel político del *indie* no puede considerarse nulo, sino que va mucho más allá del concepto clásico de arte social para reconfigurarse en otras facetas determinadas por una política de cercanía, “de mimos”, del acompañamiento del otro, de crear comunidad en base a los sentimientos.

4.2.6 AMATEURISMO Y SENCILLEZ. PINTA DE *INDIE*.

El autodidactismo se convierte en un elemento clave de la comunidad *indie*, ya que “el aprendizaje formal se ve como una forma de mediación que se sitúa entre el artista y la esencia de la creatividad musical” (Fonarow en VVAA, 2014: 23). Los músicos percibían el aprendizaje formal como una manera de coartar la creatividad, de ahí que buscaran retornar a modelos artísticos más tradicionales en los que no se primara la perfección: “no eran buenos en directo, pero eso era parte de su atractivo. Pensabas “no hace falta tocar como los de la tele, puedes salir a tocar dos cuerdas mientras merezca la pena y tenga un sentido” (Sánchez en Cruz, 2015: 207). El amateurismo y la sencillez mostraban una ruptura con el panorama musical previo, con la escena de los 80, marcada por el boato y lo artificial, por músicos que recurrían a otros para “sonar” mejor en las grabaciones, por voces en *playback* y representaciones sobreactuadas. Ante estas bandas, se confronta la sencillez, la “inocencia” y la falta, en muchos casos, de pericia de los *indie*, que será acogida positivamente por revistas como Rockdelux:

por eso será tan bien recibido el amateurismo de los grupos *indie* de los noventa, porque son ellos los que tocan, e incluso exhiben su falta de destreza, su osadía al empuñar instrumentos que apenas conocen y enfrentarse al escenario sin idea de cómo hacerlo. Los noventa plantean una ruptura con lo establecido, es decir, con los conciertos con partes de *playback*, con el fraude de los discos en los que no tocan los que se supone que lo hacen, con la grandilocuencia escénica y las actitudes sobre el escenario que marcan la década de los ochenta (Leoz, 2015: 249)

El amateurismo se entendía como un modo de propiciar la autenticidad frente a lo *mainstream*, a lo masivo y popular y también para mantenerse en un ámbito alejado de la

madurez y las responsabilidades. En la escena *indie* original se primaba la capacidad de hacer las cosas de manera autónoma, siguiendo los dictados del *Do It Yourself*, propio de la escena punk:

la contraseña es el “cualquiera puede hacerlo” y “hazlo si quieres” del Punk y posteriores. Una canción, tocar, cantar, un fanzine, montar un sello... fuera de toda competitividad y de afán de lucro. Como forma de vivir, pero no de trabajar. El amateurismo, o sea el hacer con pasión sin buscar recompensas, fue la categoría y la forma de resistencia y rechazo principal. Mientras fue *indie*, fue amateur. Al dejar de ser amateur, no siempre, pero muchas veces dejó de pertenecer a lo *indie* y en ocasiones pasó a engrosar el mismo sistema que rechazaba (Hernández, 2014)

Primaban la sencillez y al igual que ocurría con la escena británica en la que el *indie* se situó contra los grupos pop de la época: el *glam* o la música de baile, marcados por la extravagancia y la ostentación, en nuestro país se contrapuso a los grupos de los 80. Tendieron a la austeridad, al alejamiento de los excesos y la superficialidad de otros, al puritanismo y la sencillez de una música accesible que cualquiera podía llegar a hacer, distanciándose de la estrella del rock inalcanzable. En ese momento, hacer música era asequible: “se podían hacer canciones sencillas, bonitas y dignas de ser grabadas y escuchadas. Era reducir a la mínima expresión los elementos necesarios para hacer una canción chula. Y estaba tan al alcance de la mano hacer eso...” (Teresa Iturrioz, componente de Le Mans o Single en Cruz, 2015: 202). Y esta sencillez también se manifestaba en la puesta en escena de las bandas *indie*, tendían a lo que algunos llamaban “miedo escénico”, al estatismo, a no mirar al público y hacerlo al suelo²⁸, tender a la introspección (famosa es la bajista de los Planetas, May Oliver, que tocaba de espaldas al público).

²⁸ “Shoegaze”, que en inglés significa “mirarse a los zapatos”, es el término que se acuña en los países anglosajones para referirse a la actitud escénica de la no-comunicación, y termina por emplearse como etiqueta para designar un género musical, el *indie* rock británico y norteamericano (Leoz, 2015)

y si el mensaje literario no es relevante, tampoco lo es el emisor. Observando una portada de un disco o un videoclip de la época se percibe inmediatamente un cambio en el modo de presentarse al público. La ropa de los músicos no es llamativa, las prendas de escenario no difieren de las que lleva el público y todos los grupos visten de manera similar (Igor Paskual en Mora y Viñuela., 2013: 57)

Esta incomunicación se interpreta de distintas maneras: bien como una forma de alejarse de escenas más tendentes al espectáculo y la ostentación, o bien como una manera de disimular la falta de pericia con los instrumentos, dado el amateurismo de la escena *indie* por timidez y casi vergüenza ante la falta de experiencia. Como indica Carlos Galán, fundador del sello Subterfuge: “en cierto modo, todo valía, no nos paramos a cuidar por ejemplo los aspectos técnicos de una grabación. Antes nos daba igual, tanto a mí como al resto, sacar un EP grabado en el ochopistas de un colega” (Gil, 1998: 35).

Era una manera de presentarse totalmente opuesta a la de bandas previas, una forma de distanciarse de la profesionalización de los músicos que les precedieron, postura que se afianzó con la renuncia a tocar canciones conocidas, hits previos, bises, etc... en definitiva, una manera de romper con las convenciones existentes en cuanto a la relación con el público y las actuaciones en los conciertos (Leoz, 2015). Ese distanciamiento con el público creaba barreras que colocaban el *indie* en un nivel diferente, separado de lo popular, como señala Hesmondhalgh: “como con tantos géneros de oposición en la música popular, el *indie* era contradictorio: sus objetivos contra-hegemónicos solo podían mantenerse, al parecer, al erigir barreras de exclusión en torno a la cultura” (Hesmondhalgh, 1999: 38).

Ocurría lo mismo con el atuendo de los músicos, frente las estridencias de escenas previas, como la Movida, los *indie* buscaban la sencillez y huían de vestimentas llamativas, colores refulgentes o excesos decorativos: “los *indie* eran hijos de su época: periféricos, angloparlantes y anticarismáticos” (Igor Paskual en Mora y Viñuela, 2013: 56). En la escena independiente se dejaba el ritual a un lado, se tomaba el escenario de la misma manera que el resto de ámbitos de la vida, el espectáculo se dejaba aparcado y se igualaba a la vida cotidiana porque en toda esta “normalización” de la escena el músico debía mostrarse desinteresado: “el *indie* debe aparecer no solo como carente de recursos materiales, sino también como alguien que no se preocupa mucho por su apariencia personal, que no lo ha pensado mucho” (Hibbet, 2005: 71). El músico muestra una dejadez corporizada que no se aprende, sino que se lleva incorporada: “la presentación de las bandas involucró vestirse de

una manera más relajada, una exhibición mínima de destreza musical y un silenciamiento deliberado de carisma” (Hesmondhalgh, 1999: 38). Esta imagen despreocupada por su apariencia, de tendencia a la normalidad y de huida de lo espectacular mostraba un alejamiento de lo pecuniario, de lo comercial. Como señala Hibbet (2005), es un campo que no priorizaba el capital económico, sino que exaltaba la pertenencia a un grupo diferente y especial:

tanto los productores como los consumidores de *indie* rock deben presentarse como fuera del campo económico. La intención no es meramente ser reconocido como *indie*, sino comunicar al mundo “no *indie*” que eres parte de algo, o que sabes algo (Hibbet, 2005: 71)

Los músicos alternativos eran independientes del poder económico y conformaban un espacio no masivo ni generalizable para “el resto”. Yendo más allá, Hibbet (2005: 71) habla de que lo importante es “la apariencia de autenticidad más que la autenticidad en sí”, como un mensaje de la intención, más que la realidad del hecho en sí mismo. Un campo en el que el derroche y la ornamentación, es decir, la expresión del capital económico “se percibe como profanación de la verdadera experiencia y es sustituido por la vestimenta cotidiana y los ritos simplificados” (Fonarow en VV.AA., 2014: 28).

4.3. EL *INDIE* Y LA MOVIDA

Aunque el *indie* en ocasiones se ha analizado como una reacción frente a la Movida, son varios los elementos que las acercan. Similitudes que deben tomarse con cautela porque, aunque se presencian semejanzas de partida, lo son por razones diferentes. El *indie* y la Movida “miraron” más allá de nuestras fronteras y adquirieron referencias angloparlantes para inspirarse: del post punk en el caso de la Movida y del *indie* rock americano e inglés en el caso del *indie*,

los grupos de los 80 se fijaban en muchos casos en el *post punk* o en el *after punk* que venía de Inglaterra y la nueva hornada de músicos atendía al *indie* rock americano o al shoegaze inglés por lo que no dejaba de ser un cambio de gustos. Y un cambio de gustos pocas veces produce una ruptura que trascienda lo estético por lo que al final acabó siendo una continuación. Con la perspectiva que dan los años yo veo al *indie* como un sobrino de La Movida que estudió en Inglaterra (Cruz, 2015b)

Los dos campos buscaron fuera de nuestras fronteras maneras de romper con el pasado y “celebrar una modernidad cosmopolita que pasaba por estar al día de las novedades discográficas extranjeras” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 61) en busca de un conocimiento propio diferente, alejado de lo convencional y fuera del alcance de la masividad; un capital subcultural específico.

Otra de las principales semejanzas entre el *indie* y la Movida era la extracción social de los músicos. Mayoritariamente, eran hijos de las clases medias, como señala David Rodríguez, miembro de las bandas *indie* Bach is Dead, Beef y La Estrella de David que describe el *indie* como una continuación de la Movida:

se decía que el *indie* era la anti-Movida, pero era una cosa muy parecida porque el estrato social del que salió esta música era el mismo del que salió la Movida. Hubo juventud, hubo frescor... pero el *indie* lo han hecho los hijos de la Movida (Cruz, 2015: 907)

Los miembros del *indie* original y de la Movida compartían un mismo origen de clase. Los músicos de la Movida eran hijos de las clases medias, cuando no de clases altas, como en el caso de Carlos Berlanga (bisnieto del abogado y político Fidel García Berlanga, nieto del abogado y político José García-Berlanga, hijo del cineasta Luis García Berlanga y hermano del escritor Jorge Berlanga) y Bernardo Bonezzi, como señaló el periodista musical, Jesús Ordovás (Lenore, 2015: 142).

La Movida tenía como referente el movimiento punk que también impulsó los modos de hacer del *indie*, pero la adopción del mismo fue muy diferente a la constitución del punk inglés. Mientras en Reino Unido surge de las clases obreras y más empobrecidas, éste llega a España “de la mano de jóvenes de ascendencia burguesa fascinados por la modernidad de Londres y su contraste con la cultura española” (Fouce, 2004: 59). Fueron movimientos copados por músicos de clases medias, con posibilidades económicas que favorecieron la posibilidad de intercambios con el extranjero, la compra de recursos culturales más allá de nuestras fronteras y la capacidad económica para hacerse con instrumentos y recursos musicales de todo tipo. El punk, como influencia de la Movida y posteriormente del *indie*, será adoptado y adaptado en nuestro país por los hijos de las clases medias. Pasa de ser una corriente transgresora de clase periférica en el contexto británico a un movimiento de clase burguesa en nuestro país. De esta manera se describía la escena de la Movida, siendo extrapolable al *indie*:

en muchos de estos casos encontramos patrones similares: jóvenes de familias que encajan en el modelo de las nuevas clases medias, con un capital cultural heredado y adquirido (la Universidad) elevado, familiarizados con el inglés y con viajar al extranjero, lo que les permitía tener acceso a las novedades discográficas que se iban produciendo. A su vez todos estos capitales se transforman en capital subcultural, como señalaba Thornton. Eso acerca a los músicos de la Nueva Ola a los periodistas: su modernidad, su capacidad para conocer las novedades discográficas y estéticas, les dotan de un capital subcultural que los propios críticos valoran (Val Ripollés, 2014: 318)

Eran dos escenas de clase media que acumularon un alto capital subcultural, es decir, un capital de la diferencia; de pertenecer a una comunidad “que estaba a la última” separada “de lo normal”, de lo popular. Escenas cuya adscripción de clase no se delimitaba solo a los músicos, sino a la generalidad del campo: los periodistas o los directores de los sellos independientes, entre otros. Esta conciencia de clase media propició ausencia de compromiso político y social: “como clases despreocupadas y desocupadas – y no por el paro precisamente-, pasamos de un mensaje populista y mitinero como el del rock de barrio a un mensaje totalmente plano, auto celebratorio y vacío” (Gonzalo en Cruz, 2015: 907). Así se habla del *indie*, pero será similar para la Movida pues la implicación política no forma parte de su corpus identitario. Para los músicos de la Movida y del *indie*, el contexto histórico en el que vivían determinó fuertemente el alejamiento de la conciencia político-social de otras escenas. Eran jóvenes de clase media, en una sociedad inmersa en un proceso incipiente (para la Movida), y consolidado (para el *indie*), de establecimiento de la Democracia. Fouce, en el análisis que hace sobre la Movida (2004) y la comparativa con los cantautores de la época, señala las diferencias respecto al papel del músico. Los cantautores son la voz del pueblo, reflejan y asumen la idea de comunidad, son el reflejo de su gente, de la sociedad en la que viven, en definitiva, encarnan al músico como “la voz de toda la comunidad”, en la estela de los músicos del folk, como señala Frith (1978). En cambio, el músico de la Movida ya no siente ser el portavoz de nadie, lo que expresa es lo que le ocurre a sí mismo, no a una comunidad, sino al individuo como tal, desvinculado del grupo. En la Movida: “no hay una percepción (...) de que el músico tenga una función social; el propio concepto de pueblo, o de masa, de sujeto colectivo con un fin compartido, se diluye en los grupos de la Movida” (Fouce, 2004: 214).

La Movida y el *indie* son movimientos delimitados a la experiencia personal, donde no ha lugar a la conciencia colectiva, ya que eso se reserva a los cantautores del pasado o a escenas como la del rock urbano. Se habla de ámbitos contrapuestos, los posmodernos, que primaban la estética, frente a los modernos, más vinculados al cambio social y la reivindicación: “frente a los modernos, los que se preocupaban realmente de modernizar España y de ponerla al nivel de sus vecinos (...) aparecían los posmodernos, entregados a sus juegos estéticos” (Fouce, 2004: 37). Modernidad y posmodernidad confrontadas, es decir, la estética por encima de todo, como veíamos con los músicos *indie*, que anteponían la forma al fondo, lo sónico al contenido. La Movida, como posteriormente el *indie*, reivindica la experiencia personal y la cotidianeidad como elementos centrales de su obra. Si ya señalaba en apartados anteriores la tendencia del *indie* a replegarse en sí mismo, en contar sus experiencias íntimas, no es muy diferente a lo hecho por los músicos de la Movida. Éstos se basaban en lo cotidiano, lo diario, lo más cercano y si existía algún atisbo de colectividad, ésta era entendida desde otra perspectiva: se recurría a “los demás” para que participaran en la vida social de uno (Fouce, 2004). En la Movida tenían en cuenta “al otro” siempre que sirviera de expresividad del yo, se requería la participación de los demás para expresar nuestro yo personal. Buscaban una utilización práctica del otro, de los demás como componentes y partícipes de nuestro yo personal transformado en yo social, hacían una utilización “egoísta” de la comunidad:

es precisamente esta dimensión colectiva del juego donde la mera expresividad del yo del enunciador cobra expresión social: el juego es, en sí mismo, algo que requiere de la participación de más de una persona en la mayoría de los casos (Fouce, 2004: 221)

Hay que destacar que la Movida tiene una querencia por la cultura popular (por ejemplo, en la canción “El bote de Colón”²⁹ de 1981, de Alaska y los Pegamoides) de la que carecerá el *indie* original. Éste renuncia a los tópicos populares o folclóricos para replegarse en cuestiones más íntimas o en galaxias lejanas, aunque esta mirada a la cultura pop de la Movida se retomará por el *indie* posterior a partir del surgimiento del llamado “tonti-pop” en 1997, con los Fresones Rebeldes y su disco *Al Amanecer* que adopta aspectos estéticos de la escena de los 80.

Ambos escenarios (la Movida y el *indie* original) están atravesados por la premisa de vivir el presente. Un día a día basado en el hedonismo y el disfrute en la Movida, como señala Héctor Fouce:

frente a la canción comprometida de los cantautores, la *movida* predica el hedonismo (...) y la música se convierte en un fin en sí mismo. La música de la *movida* no es vista como una llamada a la acción, sino como constatación del disfrute, de la vivencia intensa del presente (Fouce, 2004: 219)

Mientras que el presente del músico *indie* se centra en tocar, en pasarlo bien y dar conciertos. Sus expectativas no van mucho más allá, no hay ninguna perspectiva de futuro respecto a la música que hacen, era una escena sin ninguna ambición, algo opuesto a la Movida en donde las expectativas de las bandas eran mayores:

el amateurismo de los grupos *indie* llevaba a que no vieran un futuro. Era un “*no future*” nada punk, un “me lo paso bien con mis colegas y después me olvido del tema”. Las aspiraciones eran: si puedo sacar un disco, salir en Rockdelux, si puedo salir en Spiral, si me ponen la maqueta en Radio 3... Con eso ya tenían bastante (Cervera en Cruz, 2015: 909)

²⁹ “Quiero ser un bote de Colón y salir anunciado por la televisión, quiero ser un bote de Colón y salir anunciado por la televisión, qué satisfacción ser un bote de Colón” Extracto de la letra de la canción “Quiero ser un bote de Colón” (1981: Hispavox)

Ambos se basaban en el amateurismo y el rechazo al virtuosismo musical. Lo veíamos en el caso del *indie* y también en los grupos de la Movida (Fouce, 2004) con el uso recurrente del sintetizador que, como medio condensador de distintos sonidos e instrumentos, sustituía a muchos de ellos, por lo que se tendía a su uso habitual ya que “hacía el trabajo” de otros instrumentos de los cuales no se tenía dominio. Este amateurismo tomaba distintos cauces, mientras la falta de pericia de los *indie* les hacía recluirse en el escenario mostrando una actitud retraída y tímida, con una imagen muy “normal” similar a la de sus seguidores, es decir, poco llamativa y estridente, en la que no consideraban el escenario un lugar de espectáculo ni donde llamar la atención por esa falta de conocimiento musical, esto no se manifestaba así en los músicos de la Movida ni en las bandas predominantes de los 80. En éstas, las premisas venían marcadas por todo lo contrario: creación de personajes, exhibición de una imagen deseable, etc. Si el *indie* se “escondía” y quería pasar inadvertido, las bandas precedentes mostraban sin tapujos su inexperiencia y escasa formación:

la apariencia no es inocente, sino que es presentada como la una creación intencional, el resultado de un proceso de construcción de una máscara o un personaje. Una imagen vulgar puede convertirse en irresistible si el maquillaje, el peinado, un sueño reparador que ayude a recuperarse de los excesos, obran el milagro de crear una imagen seductora y deseable (Fouce, 2004: 245)

En este caso la normalidad del *indie* es reacción a la aparatosidad del músico de la Movida. Las bandas *indie* se alejan del glamour, el espectáculo y la artificiosidad del movimiento de los 80 que acentuaban el exceso en escena y la apuesta por lo sofisticado.

Además, hablamos de elitismo en ambos escenarios. En la Movida, en base a la edad. A través de la presencia constante del presente como dimensión diferenciadora entre generaciones o, al menos, entre aquellos con diferentes estilos de vida, como señala Fouce (2004: 223): “esta capacidad de la música para intensificar el presente crea un efecto de distancia entre los que pertenecen a la generación joven e introducida en la música y los que están instalados en la normalidad de la vida cotidiana”. Se contraponen esos jóvenes “modernos” a los que viven existencias ordinarias. Son movimientos de conformación de élite, de separación del resto, de lo masivo y ordinario, y cuya pertenencia sirve de barrera

de distinción respecto a “otros”. Ambos están integrados por músicos con un alto capital cultural que buscan distanciarse del resto como estructura conformadora de identidad.

Y si ambas escenas se caracterizaban por la influencia que pesaba sobre ellas la música más allá de nuestras fronteras, hay un elemento que les diferencia, el *indie* hacía uso (los primeros años) del inglés como idioma recurrente y central, lo que no ocurrió con los músicos de la escena de los 80. Algo que también estaba vinculado a otra diferencia importante entre ambos escenarios; la recuperación de raíces españolas por parte de algunos músicos de la Movida (Fouce, 2004) frente a unos artistas *indie* alejados de la raíz más castiza de la cultura patria.

Otro elemento que les diferencia es la territorialidad. El *indie* era una escena que se caracterizó por su dispersión geográfica. No estaba centralizada, sino que aparecieron bandas, fanzines y discográficas repartidas por todo el territorio nacional. En el apartado 1.1 de este capítulo la categorizo como una escena translocal, según la clasificación de Bennett y Peterson (2004). Frente a un campo fuertemente localizado como fue la movida madrileña, el *indie* no tenía un centro territorial delimitado y había multitud de lugares donde se reproducía (Val Ripollés y Fouce, 2016). Algo que queda claramente marcado en el recorrido que Nando Cruz (2015) hace sobre el *indie* original, donde se vislumbra una escena repartida por todo el territorio e incluso se etiquetaban bajo epígrafes diferentes, muchas veces errados, condensando a bandas y músicos muy diferentes:

había grupos de naturaleza dispar en cualquier comunidad, sí que se dio a entender que había un estilo o una determinada actitud que se imponía en cada una de las regiones, y a partir de esa conclusión empezaron a crearse una serie de etiquetas imposibles que hay que tomarse más a la ligera de lo que parecía en la época, quizás teniendo en cuenta que a pesar de utilizar la palabra “*sound*” con frecuencia, no se quería definir un sonido sino un movimiento local (Jenesaispop, 2012d)

Si la Movida era básicamente madrileña y se circunscribía a un espacio delimitado, en el *indie* original se hablaba del Donosti Sound (dentro de éste, del Getxo Sound), y el Xixón Sound y sin ponerles apelativos clasificatorios específicos había escenas reconocidas y reconocibles en Barcelona, Zaragoza, Mallorca, Valencia y una más amplia escena andaluza. Del Donosti Sound destacaban grupos como La Buena Vida, Family o Le Mans, bandas que a su vez procedían de otras anteriores (Le Mans de Aventuras de Kirlian, que se

han transformado, en la actualidad, en Single) o que se entremezclaban. Eran agrupaciones que, frente a la mayoría *indie*, cantaban en castellano, evitaban el ruido y se caracterizaban por “coincidencias genéticas como el romanticismo, el pop suave, el costumbrismo -doliente o mágico- según la ocasión” (Jenesaispop, 2012d). El Getxo Sound, en cambio, acotaba grupos de “corte rock ruidista, con un sonido a veces disonante, acelerado, robusto y rematado con letras en inglés” (Jenesaispop, 2012d) frente a la “suavidad” del sonido Donosti. Grupos como Los Clavos (a los que se considera pioneros de esta escena), El Inquilino Comunista o Cancer Moon se tornaron en los más representativos.

Del panorama asturiano (el llamado Xixón Sound), destacaban Australian Blonde, Penelope Trip, Manta Ray, Dr Explosion, Undershakers o Nosoträsh. Esta escena era más ecléctica que las anteriores y cuesta reconocer algún tipo de corpus común en su definición. Lo mismo ocurrió con la escena barcelonesa (con Corn Flakes, Aina, Childhood, Beef, The Faded Flower, Paperhouse o Alias Galor), la mallorquina con Sexy Sadie, Honey Langstrumpf, The Frankenbooties o The Tea Servants, la escena maña, con El Niño Gusano y El Regalo de Silvia o la valenciana, con bandas como Big Score, Furious Planet, Kindergarten, Los Canadienses o Silvania. Destacable fue, de una manera más general, la llamada escena andaluza, con dos de las bandas más importantes del *indie*, Los Planetas (Granada) y Sr. Chinarro (Sevilla) que aún siguen en activo, junto a grupos como Lagartija Nick, Los Hermanos Dalton y Maddening Flames (Cádiz), Pequeñas Cosas Furiosas, Amphetamine Discharge y Hébridas (Sevilla) o Automatics (Jaén) (Jenesaispop, 2012d).

Esta descentralización del *indie* vino marcada por un proceso paralelo a la propia organización del Estado, como señala el músico Igor Paskual (Mora y Viñuela, 2013). Desde la Constitución española en 1978 en que el estado se organiza en comunidades autónomas, éstas van adquiriendo diferentes competencias llegando el culmen en 1993 cuando se transfirió la gestión del IRPF (Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas) a las autonomías. De esta manera, parte de su presupuesto se centró en potenciar las distintas culturas e identidades de zonas específicas por lo que aparecieron multitud de concursos, festivales, subvenciones y patrocinios oficiales con el consiguiente desarrollo de radios locales, centros culturales, etc. repartidos por todo el territorio nacional, lo que propició ese amplio mapa descentralizado del *indie* en nuestro país. Se generó un contexto marcado por la “inyección” monetaria de entes autonómicos que favoreció actividades culturales, favoreciendo la gestación de bandas que encontraron alicientes a la hora de poner en marcha su trabajo. El aumento de recursos públicos dio lugar a una mayor oferta de bandas que

encontraron menos impedimentos para poder dedicarse a la música. En resumen, un contexto determinado impulsó la autonomía del campo cultural *indie*, así como su diversidad geográfica, algo contrapuesto al localismo de la Movida, centrada en la ciudad de Madrid.

En lo que sí coinciden las dos escenas es en su desarrollo en unas compañías discográficas independientes que no eran nuevas (Fouce, 2004). Iniciaron su andadura a mediados de los 70 con Gong (1974) y el desarrollo del rock andaluz con la banda Triana o Chapa (1975) con grupos de rock urbano como Asfalto, Bloque, Leño y Ñu. Lo que hace diferente el surgimiento de las independientes en los 80 es que las crean los propios músicos para poder comercializar sus canciones, como es el caso paradigmático de las compañías DRO (Discos Radiactivos Organizados), Tres Cipreses (1982) y GASA (1982). Esta trayectoria es similar en el *indie*, aunque más que por músicos, las compañías independientes que copan la producción artística de las bandas surgen, en muchos casos, de fanzines de aficionados a la música alternativa con grandes dosis de amateurismo. En estos dos escenarios el “do it yourself” (lema del movimiento “punk” por antonomasia) recorrerá su espíritu. Así, Luis Calvo, fundador del sello *indie* Elefant comentaba respecto al peso de los sellos de los 80:

me preguntan mucho por las influencias (...) las influencias de Elefant son DRO, Tres Cipreses, Lollipop... Es lo que yo viví: la explosión independiente española del 80 al 83. Todo viene de los panfletos de Aviador Dro: del “hazlo tú mismo”, del “nosotros te ayudamos a publicar el disco...” de toda esa filosofía (Cruz, 2016: 703)

En resumen, el *indie* y la Movida son dos campos con una serie de rasgos compartidos que cada uno transforma y adecua en su interior. Es reseñable la continuación entre ambas escenas en algunos aspectos, en cuya base se encuentra un mismo ascendiente de clase que parece fundamental en sus maneras de hacer y crear música.

CAPITULO 5: EL CAMPO DEL *INDIE*

1. LA INDEPENDENCIA COMO UNA “CRIATURA” CONTRACULTURAL	190
.....	
1.1. LA INDEPENDENCIA TRADICIONAL: LA DE LOS GRANDES SELLOS.	192
LA CONTRACULTURA. (LOS 60). INDEPENDENCIA ROMÁNTICA. MITOLOGIZACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES.....	193
PUNK Y POST-PUNK. (AÑOS 70-MEDIADOS DE LOS 80). INDEPENDENCIA MILITANTE. LA NUEVA GENERACIÓN DE SELLOS ACTIVISTAS Y POLÍTICOS.	194
EL <i>INDIE</i> . (MEDIADOS DE LOS AÑOS 80 Y 90). EL DECLIVE DE LA INDEPENDENCIA INSTITUCIONAL.....	199
1.2. LA (IN)DEPENDENCIA CONTEMPORÁNEA: EL OPTIMISMO DIGITAL. LA WEB Y LAS MARCAS.	202
2. LA INDUSTRIA DEL <i>INDIE</i> . EL QUEHACER ALTERNATIVO. ...	208
2.1. COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES: ESPECIALIZADAS, AMIGAS Y SIN RESTRICCIONES	209
2.2. Y ¿QUÉ PASA CON LAS MAJORS?	219
2.3. EL DO IT YOURSELF <i>INDIE</i> : CIRCUNSTANCIAL, RESTRICTIVO Y PEDAGÓGICO	222
LA INDEPENDENCIA EN EL DISCURSO <i>INDIE</i> : EL CONTROL SOBRE EL PROCESO CREATIVO.....	224
3. EL CAPITAL <i>INDIE</i> : EL VALOR DE LA AUTENTICIDAD	238
3.1. AUTENTICIDAD <i>INDIE</i>	241
3.2 LA CONSTRUCCION DE LA AUTENTICIDAD <i>INDIE</i> : EL CAPITAL <i>INDIE</i>	244
EL QUE INVESTIGA, GANA.	248

EL CANON <i>INDIE</i> : TÚ SÍ, TÚ NO...	258
“VAMOS AL FESTIVAL”: ESPACIOS <i>INDIE</i> S DE SIGNIFICACIÓN	270
DE LA MUSICA COMO OBJETO A LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA	273
EL PODER DE CONVOCATORIA DE LO <i>INDIE</i>	278

En este capítulo voy a mostrar que la etiqueta *indie*, además de representar un género musical popular y exitoso, puede ser abordado como algo mucho más complejo, esto es, como un campo de producción cultural. Existen unas bandas *indie* y existen unos músicos *indie*. Defiendo aquí, sin embargo, que podemos imaginar un espacio de interacción social, artística y económica, habitado por industrias, festivales y músicos que compiten por la acumulación no solamente de capital económico, sino también de un recurso cultural especialmente valioso: el capital *indie*. Las experiencias en este campo que, como vimos en el capítulo anterior, ha ganado autonomía durante la década de los 90, definen tanto la trayectoria creativa como vital de aquellos que habitan en el mismo. Los músicos *indie* toman decisiones condicionadas por una conformación industrial y también por las oportunidades y restricciones abiertas por el nuevo fenómeno de los festivales.

En este contexto, se dan paso a pautas de interacción de diferente signo, algunas de cuales son fáciles de entender y ratifican muchas de las propuestas de la literatura especializada en industrias culturales. Pero podemos observar un aspecto novedoso, propio de las tensiones actuales en relación con valores culturales centrales, tales como la libertad o la independencia, y que es revelador de las contradicciones asociadas a la producción cultural en un entorno neoliberal: la búsqueda desesperada por la esencial, por la autenticidad, por la autorreferenciación.

5.1. LA INDEPENDENCIA COMO UNA “CRIATURA” CONTRACULTURAL

Si a cualquiera de nosotros nos preguntaran qué entendemos por artista *indie*, la definición que muchos señalaríamos, la más fácil (y más obvia) es que, como su propio nombre indica, ser un músico *indie* es ser un creador independiente. Pero eso: ¿qué significa? Parece que la lógica del campo alternativo gira en torno a este concepto, de ahí que nos

preguntemos: ¿a qué remite la noción de independencia dentro del ámbito de la música? Veremos, en este apartado, cual es el sentido de la misma: a qué y frente a qué se es independiente.

En primer lugar, haré un repaso de la evolución del término en la música, señalando la pérdida de su sentido original. Mostraré que no se trata ya solamente de una cuestión institucional, es decir, que por música independiente no solo nos referimos a la producida de manera externa a las grandes compañías musicales, sino que hoy la independencia abarca otros elementos y cuestiones más subjetivas. Por ello, actualmente, hablamos de una actitud, de una manera de crear y generar música, de un género y un estilo independiente; algo que iré desgranando a medida que analice el discurso de los músicos entrevistados en esta investigación.

Como señalaba, ha habido un cambio en la definición de la independencia musical. Hasta los años 90 esencialmente era un concepto con un valor descriptivo, que remitía a la producción desarrollada por los sellos independientes, como veíamos en el capítulo 4, respecto al *indie* español, cuyas bandas se vinculaban, principalmente, a los pequeños sellos. Éstos se erigían como alternativa al modo y a las prácticas hegemónicas de las grandes corporaciones de la industria musical. En la actualidad, y a partir de la irrupción de nuevas tecnologías, el concepto es mucho más amplio. Hablamos de música independiente no solamente para referirnos a su vinculación con un tipo de sello, sino que se convierte en algo más impreciso: un estilo, una actitud, una visión del arte, que abarca, por ejemplo, a bandas denominadas independientes pero que desarrollan, o han desarrollado, su labor bajo el amparo de los grandes sellos (como es el caso del grupo abanderado del *indie* patrio: Los Planetas) o a músicos que gestionan su obra desde la auto edición y el DIY (Galuszka y Wyrzykowska, 2018).

Es, por ello, que se necesita una revisión e, incluso, una redefinición de lo que significa la independencia en la música popular en nuestros días, como señala la literatura especializada (Galuszka y Wyrzykowska, 2018; Meier y Hesmondhalgh, 2014). Algo que trataré de vislumbrar a través del discurso de los creadores entrevistados. Generaré unos criterios que permitan distinguir la independencia musical en la actualidad para unos músicos categorizados como *indie* que, inmersos en un campo relacional, ven condicionada su lógica independiente a la industria del momento y a unos festivales que se han convertido en agentes fundamentales del espacio alternativo. Si antes la vinculación con los sellos independientes les hacía *indie*, ahora ¿qué les define? Veremos la importancia de aspectos

subjetivos propios del nuevo *indie*: el capital de lo alternativo (el capital *indie*), basado en la autenticidad como recurso de valor y de lucha dentro del campo.

Haré una revisión cronológica que muestre la evolución de la independencia en la música desde la contracultura hasta nuestros días. Analizaré una primera etapa en la que la música independiente era definida, en exclusiva, por ser realizada en instituciones opuestas a las *majors* y, posteriormente, una segunda fase, a partir del auge de Internet, en la que se reorganiza la industria musical y la independencia modifica y expande su definición. En la actualidad, se han generado nuevas formas de autonomía, pero también de dependencia y, por tanto, se dan maneras alternativas de entenderla más allá de la relación con las grandes corporaciones discográficas. Como decía, es ahora cuando se hace necesario un nuevo acercamiento a la independencia en el campo musical.

5.1.1. LA INDEPENDENCIA TRADICIONAL: LA DE LOS GRANDES SELLOS.

La relación con los medios de producción cultural ha sido considerada, tradicionalmente, el elemento básico a la hora de definir el concepto de independencia en la música. Se ha vinculado a la oposición, a través de los sellos independientes, de las grandes corporaciones y al establecimiento de maneras menos problemáticas de organizar la producción y el consumo, proporcionando espacios de crítica y cuestionamiento del sistema mercantil predominante. De esta manera, en el presente epígrafe, estudiaré la independencia analizada desde esta perspectiva de tipo institucional, la de la oposición a los grandes sellos, que ha pasado por diferentes etapas sujetas a distintas escenas musicales. Como señalan Meier y Hesmondhalgh (2014) la independencia ligada a la desvinculación con la gran industria no ha sido un proceso lineal, sino un camino de: “subida y bajada (...) tal como fue concebida por la contracultura” (2014: 2). A partir de los 60, la evolución del concepto es cambiante, con repuntes vinculados a escenas como el punk, el post-punk y el *indie*. En este análisis cronológico tomaré como referencias teóricas fundamentales las obras de Hesmondhalgh (1997; 1999) y Meier y Hesmondhalgh (2014) que engloban la evolución de la independencia en el ámbito de la música.

LA CONTRACULTURA. (LOS 60). INDEPENDENCIA ROMÁNTICA. MITOLOGIZACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES

Las compañías independientes surgen en la década de los años 20 del siglo pasado como contrapeso al quehacer de las grandes corporaciones. Se originan a partir de ciertos cambios en la industria, cuando “expiraron las patentes de las máquinas de grabación, surgieron las primeras fonográficas independientes, lo cual desató un proceso de fusiones y adquisiciones de las grandes ya existentes, que habían acumulado el capital para dominar este sector industrial” (Yúdice, 2008 citado por Lamacchia, 2017: 20). A partir de este momento, el mercado de la industria musical queda desdoblado en dos bloques: los grandes sellos frente a las compañías independientes.

Pese a su surgimiento en los inicios del siglo XX, no encontramos ningún tipo de confrontación respecto a las *majors* ni ninguna carga simbólica sobre las compañías independientes hasta la década de los 60, en pleno auge de la contracultura. En este momento, las grandes compañías discográficas empiezan a ser percibidas como estructuras burocráticas y proveedoras hegemónicas de la cultura de masas, mientras que las compañías independientes son situadas por los intelectuales contraculturales como la alternativa dentro del sistema neoliberal a unas instituciones que comerciaban con el arte de un modo puramente mercantil. De esta manera, los pequeños sellos pasan a encarnar una ética de oposición a los modos capitalistas del arte (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

En plena era de crítica al consumo y el arte de masas, los defensores de una nueva política cultural percibieron que géneros como el jazz, el folk y el rock estaban siendo despojados de cualquier atisbo de autenticidad o innovación. Se estaban convirtiendo en escenas que las grandes compañías discográficas se habían apropiado para “venderlas” a las masas, enmarcándolas dentro del *"show business"* y convirtiéndolas en músicas “intrascendentes” (Meier y Hesmondhalgh, 2014). Frente a las corporaciones musicales se posicionaron toda una miríada de pequeñas discográficas ajenas al comercio masivo y opuestas a las prácticas homogeneizadoras de las *majors* en el que los pequeños sellos “comenzaron a ser entendidos por los comentaristas contraculturales como rebeldes contra el oligopolio corporativo, defensores de la integridad musical, la autenticidad y la expresión contra la mercantilización y la cooptación” (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 3).

Las compañías independientes fueron adoptadas por la contracultura como un modo de oponerse al poder de las grandes corporaciones discográficas. Es en este momento cuando se les dotó de una carga ética y de los valores de autonomía y autenticidad que les han acompañado en su evolución y que han formado parte del ideario del pop rock. A partir de entonces, se entendió por música independiente aquella realizada fuera de los grandes oligopolios de la industria. Los críticos contraculturales asumieron que los sellos pequeños eran menos burocráticos y propiciaban una mayor variedad y rotación de sonidos y estilos, aunque obviaron las prácticas explotadoras de algunas de estas compañías que, en ocasiones, superaron a las de las propias *majors* (Hesmondhalgh, 1999). Hasta cuando se sabía o se sospechaba que había sellos independientes involucrados en actos de estafa a los artistas e incluso, de prácticas racistas, esto se pasaba por alto o se perdonaba implícitamente (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

De este modo, las compañías independientes asumieron, a partir de los 60 y de la contracultura, una carga ética que se afianzará en la década siguiente, con la implosión del punk.

PUNK Y POST-PUNK³⁰. (AÑOS 70-MEDIADOS DE LOS 80). INDEPENDENCIA MILITANTE. LA NUEVA GENERACIÓN DE SELLOS ACTIVISTAS Y POLÍTICOS.

Con el punk y, especialmente el post-punk, la independencia institucional se empieza a vincular a alternativas estéticas y éticas, los activistas punk “tomaron” la idea de independencia y la politizaron más rigurosamente. Sobre los sellos alternativos recayeron expectativas de que podían contribuir a establecer formas diferentes y mejores de organizar

³⁰ El post-punk es una etiqueta difícil de delimitar, que “engloba lo indefinible, la diversidad, las raíces de otras muchas denominaciones” (Aldarondo en Blánquez et al., 2004). Es posterior al punk y está en los orígenes del *indie*, de ahí que, en muchos casos, se entremezclen estas escenas, porque engloba grupos y estilos de difícil categorización y que se encuentran entre uno y otro movimiento.

la producción y el consumo cultural y, en última instancia, la propia sociedad. Como señalan Meier y Hesmondhalgh:

la independencia musical proporciona una prueba de los logros de la oposición cultural vernácula en la era del neoliberalismo. Ofrece una oportunidad para evaluar la capacidad de aquellos comprometidos, artística y políticamente, para proporcionar una alternativa real y duradera a las formas predominantes de hacer música y hacer negocios (2014: 2).

Por tanto, la actividad de los pequeños sellos se vuelve militante, confiriendo una acepción de independencia en la música más activa y ética que la iniciada en la década anterior. En definitiva, las compañías independientes adquieren un valor simbólico y militante que antes no poseían. Es ahora cuando la filosofía y el hacer de esta estructura alternativa se solidifica y se transforma. Se pasa de una visión romántica de los sellos independientes, propia de la contracultura, a dotarles de un activismo y carga política que hasta entonces no tenían. El pensamiento surgido en los 60 será adoptado y adaptado por el movimiento punk y, aunque éste tilda de complaciente el movimiento contracultural, utiliza sus ideas como fundamento ideológico de base (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

el punk consideraba que la música popular había perdido sus valores centrales (sencillez, inmediatez, diversión) en manos de una contracultura que aspiraba a hacer del rock una nueva forma de arte, compleja, intelectualizada y experimental, pero que había sido cooptada por las grandes discográficas. Con el punk, la autonomía de los músicos se convierte en el asunto central en torno al que articular la industria discográfica (Val Ripollés y Fouce, 2016: 63)

Y este cambio en la estructura y el espíritu de los sellos ¿cómo ocurre?, ¿de qué manera la industria independiente se transforma?: con el movimiento punk aparecen nuevos sellos y son incluso las bandas las que crean sus propias compañías para grabar y lanzar sus obras. El “*do it yourself*” (DIY) se convierte en la base de la escena, de ahí que la ejecución discográfica se descomplejiza, se hace más directa, más cercana y accesible, alejándose de

los artificios y relaciones burocráticas de las grandes industrias musicales³¹. Y aparece un aspecto básico: la circulación de la música; en el punk se crearon dos distribuidoras independientes, Pinnacle y Spartan, que propiciaron una mayor conectividad entre distintas escenas locales e internacionales (Fonarow, 2006). Se plantea toda una estructura ajena a las grandes corporaciones con un elemento clave: la distribución de la música, que se completará, fundamentalmente, en el periodo posterior en el que:

los intelectuales del post-punk heredaron la oposición romántica del arte al comercio de la contracultura de los años 60, pero le agregaron un reconocimiento de la política de producción y circulación musical: el problema de conseguir productos para el público (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 4)

Ya no se tratará solo de crear música alternativa, sino de distribuirla, de escapar de los circuitos generalistas copados por las majors para dar salida a toda esa música generada de una manera más inmediata, auto producida y ajena a los canales mayoritarios. Esto en sí mismo aportó un carácter mucho más activista del que poseía la estructura alternativa hasta entonces. Los críticos del punk y el post-punk ya no solo hacían hincapié en la oposición romántica de la contracultura hacia el arte como comercio, sino que desarrollaron una vertiente política y de oposición acentuando la importancia sobre la cuestión de la producción y la circulación de la música. En definitiva, cómo llegaba la música al público, el acceso al arte, con la carga política que ello conllevaba (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

En este punto debemos destacar el trabajo de la compañía Rough Trade Records, fundada en 1976 en Reino Unido, que fue la que tuvo más impacto en la comunidad independiente. Fue creada por Geoff Travis a partir de una tienda de discos que formó su propio sello y, posteriormente, su particular red de distribución, llamada *el Cartel*. Red basada en una organización con estructura de cooperativa y una filosofía fundamentada en

³¹ Todo esto generado por una mayor disponibilidad de tecnologías de producción musical, que hacían más fácil el acceso a estudios de grabación y una importante reducción de costes en la misma y que alentó el DIY y la posibilidad de hacer música de manera más asequible (Galuszka, 2012).

el DIY que determinaba sus prácticas financieras y comerciales, con tintes feministas y de izquierdas (Fonarow, 2006). Este modelo cooperativista contrastaba fuertemente con la estructura de las grandes compañías hegemónicas, ya que en los inicios de Rough Trade los trabajadores tenían el mismo salario, las decisiones de la compañía se resolvían por medio de asambleas en las que todos los miembros del sello podían aportar sus ideas, etc. Crearon una estructura operativa basada en un sistema ético cuyo objetivo era fomentar que la música independiente y las tiendas de ventas de discos de propiedad alternativa tuviesen la capacidad de competir con las grandes discográficas y así facilitar el acceso a la música que no entraba en los cánones del mainstream. De esta manera, Rough Trade: “se oponía de manera activa a la política de las grandes compañías: ni discos promocionales, ni privilegios especiales, ni centralización del poder, incluso dentro de la propia empresa” (Fonarow en VV. AA, 2014: 19).

El corpus ideológico de esta compañía contrastaba frontalmente con el de las majors y, como señala Fonarow: “los empleados se sintieron involucrados en una empresa histórica diseñada para combatir activamente la organización de conglomerados de medios multinacionales y los valores que éstos representaban” (Fonarow, 2006: 34). En esta “batalla” se confrontaban el modelo capitalista, vertical y rígido de las grandes compañías discográficas frente al modelo alternativo, auto gestionado, cooperativista y horizontal de las compañías independientes, con fuertes influencias del socialismo y el anarquismo. Y es que los sellos y distribuidoras surgidos en esta etapa fueron activistas y políticos en cuanto a la circulación de la música a través de redes alternativas, pero también en cuanto el trato de las compañías a los músicos y sus enfoques artísticos que fueron básicos en estas nuevas compañías post-punk. La distribución, por tanto, no fue solo uno de los determinantes de la independencia, ya que las pequeñas compañías surgidas asumieron un compromiso político, un empleo de prácticas de negocio diferentes, una mayor democracia en sus actos y una orientación hacia la comunidad (Galuszka y Wyrzykowska, 2018).

Hesmondhalgh (1997) habla de democratización de los sellos post-punk de los 80 a partir de la posesión de los siguientes elementos:

- Participación y acceso, que remite a la no exclusión de minorías en los sellos independientes
- Descentralización de las tecnologías y de las organizaciones
- Colectivismo, cooperación y colaboración como ejes centrales en la relación de los trabajadores dentro de los sellos, músicos incluidos. En estas compañías se

establecen estructuras menos jerárquicas y una división del trabajo menos rígida. En el corazón del proceso de la democratización de estos sellos se encontraba la relación entre los músicos y las compañías con nuevas formas de tratamiento entre ambas partes, que desafiaron los arreglos estándar de las *majors*. Se formalizaban contratos 50:50 en lugar de pago por royalties, no se firmaban contratos a largo plazo, etc... Además, la colaboración con los artistas era elevada, lo que propiciaba una visión de la independencia alejada del modelo romántico, del genio que creaba en soledad, para basarse en la cooperación con los miembros de los sellos.

- Mayor diversidad e innovación, con las consecuencias estéticas que ello producía.

Por lo tanto, la democratización de los sellos independientes conllevaba beneficios que afectaban a la sociedad en su conjunto, pues fomentaban una amplia participación de sectores antes marginados, una mayor diversidad y apertura, un acceso más fácil a la cultura y recompensas e incentivos para los más innovadores (Galuszka, 2012). La independencia respecto a las grandes corporaciones mostraba una alternativa ética al modelo cultural imperante. Era el sistema canalizador de maneras diferentes de organizar la sociedad misma. Como han señalado Meier y Hesmondhalgh:

la independencia musical institucional ha estado fuertemente vinculada a ideas de alternativas estéticas, institucionales y políticas: a la idea de que la independencia podría contribuir a la formación de formas diferentes y mejores de organizar la producción y el consumo culturales, y a la propia sociedad (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 2)

En definitiva, la música independiente fue una manera de originar oposición dentro del sistema establecido, de generar una estructura alternativa al modelo imperante de crear y gestionar la música, convirtiéndose en el referente de nuevas formas de contrarrestar las imposiciones del capitalismo, de ahí su relevancia, incluso más allá del ámbito meramente musical.

EL *INDIE* (MEDIADOS DE LOS AÑOS 80 Y 90). EL DECLIVE DE LA INDEPENDENCIA INSTITUCIONAL

El *indie*, que surge de esta red de compañías post-punk, continua con el espíritu activista que los pequeños sellos habían empezado a desarrollar previamente. Es el primer género musical que, en su propia denominación, manifiesta su postura ante la industria. Con su abreviatura de *indie* hacía una referencia directa a la producción y distribución y, por lo tanto, encerraba en sí toda una postura estético-política heredera del post-punk. Este campo ejemplificaba la esperanza en los sellos *indie* que encarnaban toda una ética de cambio cultural y social. Así lo manifiestan Val Ripollés y Fouce, para los que:

el nudo gordiano del discurso del *indie* es, por tanto, la cuestión de la independencia (...) mantenerse al margen de las grandes discográficas y apostar por la autonomía es entendido desde el *indie* como una forma de resistencia con un contenido político (2016: 63)

Pero el *indie* se transformó a mediados de los 90 con el surgimiento del llamado “*britpop*”, con referencias a un nacionalismo inglés de tintes nostálgicos y al rock mainstream (Fonarow, 2006). Val Ripollés y Fouce explican cómo:

la ambición de alcanzar públicos más amplios para su música generó diferentes dinámicas en las independientes. Estas dinámicas, que a menudo obligan a alcanzar un compromiso entre los valores inspiracionales y las necesidades prácticas, tienden a ser evaluadas como concesiones al mercado (Val Ripollés y Fouce, 2016: 63)

Los sellos cambian en busca de mayor aceptación para sus bandas lo que anula su espíritu más reivindicativo y se les tacha de cooptación institucional. Hablamos ahora de un *indie* conservador, que se aleja del ethos punk y post-punk que había sido el corpus central de la escena alternativa hasta el momento. De un *indie* activista y militante se pasa a un *indie* pragmático y conformista. Se plantea una paradoja que va a sobrevolar el campo del *indie* hasta nuestros días; la convivencia de las bandas alternativas dentro de todos los sectores de la industria musical, incluida las grandes corporaciones contra las que se establecieron de manera directa en sus inicios. Si el *indie* se planteó como una confrontación a las maneras de crear de los grandes sellos (de ahí su acepción de independiente) esto cambia a partir de la confluencia entre los diferentes sellos de la industria musical.

¿Qué ocurrió en los 90?, ¿qué propició esta evolución?

Si el principio de este campo se basaba en la gestación de la música en sellos alternativos, como veíamos en el capítulo 4 en el *indie* español, vinculado inicialmente, casi en exclusiva a estas pequeñas compañías, esa situación cambia. Empiezan a tener éxito bandas que se desarrollan al amparo de *majors*; ya sea en compañías que son directamente subdivisiones de marca de las grandes corporaciones o en independientes que han establecido relaciones con los sellos hegemónicos. A principios de la década de 1990, los músicos que habían surgido de las marcas punk y post-punk independientes y las escenas asociadas (REM, Nirvana) lograron un gran reconocimiento internacional en las subdivisiones "administradas independientemente" de los grandes sellos o en independientes como el caso de Island, que establecieron nexos tan íntimos con las *majors* que, básicamente, eran parte de ellas (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

El *indie* entró en una crisis institucional, estética y política. Durante esta década, compañías importantes como Rough Trade y Factory se declararon en bancarrota tras años de conflictos por la necesidad de buscar formas de trabajo más "profesionales" (Hesmondhalgh, 1997). Si bien los sistemas de distribución independiente establecidos en la era post-punk se mantuvieron en vigor durante los 90, perdieron su vínculo con las nociones de independencia post-punk y muchos sellos entraron en estrechas relaciones de financiación, distribución y comercialización con las grandes corporaciones. Los pequeños sellos perdieron la ética enraizada en los pensamientos socialistas y anarquistas que los caracterizó. Si en el pasado asumieron el rol de generar espacios nuevos y estilos innovadores, eso cambió con las interacciones que establecieron con las *majors*. Estos lazos ya no situaban a las compañías independientes como disidentes en los márgenes de la producción musical, ya que establecieron alianzas y relaciones que conformaron un mapa mucho más flexible entre unas compañías y otras. La independencia institucional perdió todo su sentido a raíz de que los pequeños y medianos sellos ya no se diferenciaban de las *majors*, con las que se entremezclaban y difuminaban sus fronteras, trabajando, en múltiples ocasiones, de la misma manera. Perdieron el espíritu de confrontación que confería el status de independientes de una manera efectiva y práctica. La ideología de la independencia, por tanto, se ha desintegrado una vez que las *majors* se han apropiado del estilo de las compañías *indie* y sus prácticas. La independencia se ha convertido en un mensaje nostálgico de una era diferente (Lee, 1995 citado por Hesmondhalgh, 1997: 271). Como señala Negus (1992), la concepción militante de la independencia ya no tiene mucho sentido en un escenario de

confluencia entre grandes y pequeñas empresas: “dado que las distinciones convencionales entre pequeñas empresas independientes y grandes corporaciones burocráticas se ha roto, es engañoso mantener una visión de las independientes como inconformistas opuestas en los márgenes” (Negus, 1992: 18). Y aunque sí hay algunas etiquetas independientes que buscan satisfacer una estética y una forma ideologizada de hacer música, conviven con una gran proporción de pequeños sellos que producen música con el objetivo central de vender en mercados comerciales. Estos sellos se apartan del compromiso con la autonomía creativa y con las nuevas formas alternativas de trabajar la cultura dentro del capitalismo (Negus, 1992).

El significado de independiente se “diluye” en las diferentes formas de cooperación entre majors e *indie*, lo que hace evolucionar el término *indie*. Como la distribución ya no se considera un indicador de diferencia y oposición a las majors, la circulación de la música, que había sido central, deja de ser reivindicada para remitirse a lo independiente como un género. Pierde su talante opositor y pasa a describir un sonido y una actitud en lugar de conformar una posición estético-institucional. En esta evolución del *indie* ya no se busca cambiar las relaciones de producción y el poso crítico del post-punk se pierde a partir de los 90.

Meier y Hesmondhalgh (2014) señalan que, a finales del siglo pasado, el *indie* difícilmente podría decirse que es independiente o alternativo, a excepción de algunas bandas que conformarían una minoría subterránea, conocidas por pequeños sectores de público. El *indie* se caracterizaría ahora por el pragmatismo, por la búsqueda de ingresos y la renuncia a los principios ideológicos éticos o morales de sus inicios. Mientras que en sus comienzos integraba la independencia a través de una infraestructura institucional alternativa a las majors y grandes corporaciones, que trataba de fomentar un nuevo tipo de capitalismo (producir bienes y servicios que, al menos, fueran críticos con el sistema imperante), en su desarrollo posterior esta visión se desvanece, ya que las nociones primigenias apuntaladas por la contracultura y el punk son absorbidas por el capitalismo. En la línea de las tesis de Boltanski y Chiapello (2002) la cultura alternativa es asumida por el sistema, que acaba por producir e integrar los bienes y servicios que en un principio pretendían ser críticos.

Si, mientras en los principios del *indie*, el que una banda firmara con una major se percibía como una venta a un enemigo común, esto deja de ser así a posteriori, dándose todo tipo de combinaciones posibles en la relación de los grupos con las compañías: desde la auto edición más pura, a la firma con compañías *indie* o la relación con alguna major, sin dejar

de llevar, por ello, la etiqueta de banda *indie*. Además, la independencia se reconfigura a partir de dos factores nuevos que surgen al compás de esta escena alternativa líquida: las nuevas tecnologías, es decir, todo lo relacionado con el entorno digital y las marcas y patrocinios; los nuevos mecenas de la cultura *indie* (Hesmondhalgh, 2014).

5.1.2. LA (IN)DEPENDENCIA CONTEMPORÁNEA: EL OPTIMISMO DIGITAL. LA WEB Y LAS MARCAS.

En este apartado veremos que con el neoliberalismo ciertos rasgos y maneras de funcionar de las empresas han sido adquiridas y adoptadas por los artistas en su quehacer creativo, coartando, de nuevo, la independencia creativa y sumiendo al artista en prácticas individualistas de trabajo. Si en la llamada “edad de oro de la independencia” (post punk e inicios del *indie*) los factores políticos e ideológicos eran centrales, por activos y militantes, esto cambia en el momento actual. Ahora, ser independiente se convierte en un concepto más difícil de aprehender. Para Meier y Hesmondhalgh (2014), el momento actual exige una revisión y, quizás, una redefinición de lo que significa y podría significar la independencia para la música popular. Para estos autores, la independencia debe vincularse al trato a los músicos, a la búsqueda de relaciones más justas con las corporaciones y las marcas en esta nueva industria musical tan cambiante:

a medida que los contornos de los desafíos asociados con la nueva industria de la música se han enfocado más, también se han comprendido los dilemas que enfrentan los músicos (...) Las ideas sobre cómo los músicos independientes podrían ser tratados de manera más justa, han comenzado a circular (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 12)

Y veremos que los músicos del *indie* asumen esa nueva concepción líquida de la independencia, reivindicando otras maneras de trabajar. En el neoliberalismo creativo, basado en el individualismo y la asunción por el músico de tareas que exceden la labor artística, el músico *indie* se refugia y apoya en los sellos independientes. Esa será su manera de entender la independencia musical: mediante el alejamiento de maneras “empresariales” y aisladas de crear.

La independencia musical que había dominado los principios del *indie* estaba centrada en el quehacer activista de las compañías discográficas alternativas. El espíritu de renovación y oposición a las majors que sobre ellas había recaído se va a trasladar a un nuevo

ámbito: la web, el mundo digital. Este se convierte en “la esperanza” que recoge el cetro de la independencia en la música. Si gran parte del poder de las majors recaía en el control de la producción y distribución de la música, así como de las ventas y el marketing, con la irrupción de los recursos ofrecidos por Internet se pensó que podría surgir “una nueva ola de independencia en la música” (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 7). Es decir, que se volvería a ejercer una revolución en el sector musical alternativo, como el acaecido durante el periodo del punk y post-punk que marcó, también, los inicios del *indie*. A través de las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento sería posible una manera diferente de hacer música, ya que éstas asumirían el sentido ético anti capitalista y opuesto al neoliberalismo corporativo reinante. Si en el periodo anterior los análisis apuntaban al poder democratizador de los sellos post punk (Hesmondhalgh, 1997), ahora este poder se lo adjudican a Internet. Veremos, en las siguientes líneas, los principales cambios acaecidos en la industria de la música y cómo, aunque aparentemente exista una mayor autonomía, se han generado nuevas formas de dependencia.

RECONFIGURACIÓN DE LOS SELLOS DISCOGRÁFICOS Y EL PODER DE SILICON VALLEY:

En la década de los 2000, la revolución digital provocó una grave crisis en la industria discográfica. Los viejos agentes que dominaban el negocio, los grandes sellos, perdieron parte de su poder y debieron reconfigurarse debido a que la actividad musical no pasaba necesariamente por ellos. Éstos, en principio, ya no controlaban la producción, distribución, ventas, ni el marketing, pues todo podía hacerse a través de canales alternativos, así que la independencia no se “ganaba” en oposición a las majors. A través de las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento se generó una nueva manera de crear, mucho más democrática y alejada de las imposiciones de los antiguos “dueños” del negocio musical: las grandes compañías del disco (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

El panorama parecía esperanzador a la hora de confiar en una mayor autonomía y libertad en la producción artística, aunque la realidad ha mostrado lo contrario. Podía resultar más fácil “hacer” música gracias a todo tipo de adelantos tecnológicos, pero la distribución y el control de la misma ha seguido dominado por grandes corporaciones. Aunque el músico independiente tenga, en la era web, un considerable control creativo y disponibilidad de herramientas para generar y difundir su música, el poder de la industria sigue siendo enorme. Se ha producido una alianza entre las grandes corporaciones musicales y las tecnológicas, lo

que ha provocado la intromisión de los “gigantes de Internet”, caso de Apple o Google, en el ámbito musical. De ahí que, como señalan Meier y Hesmondhalgh (2014), el ethos anti corporativo que podía esperarse del *indie* con la llegada del mundo digital, similar en espíritu a los inicios de la escena con las compañías independientes que trataban de transformar el sistema establecido, es una utopía. Ahora son los gigantes de Silicon Valley los que se unen a las grandes compañías para desarrollar la industria musical.

La cultura *indie* se ha ido reconfigurando a partir de las premisas y los requisitos marcados por las industrias punteras de Internet y ahora mantenerse alejados de las mismas no parece factible para las compañías y los artistas independientes. La posibilidad de no trabajar con estos oligopolios de la red no es posible para los sellos pequeños ni para los artistas auto gestionados:

el poder de los Tres Grandes³², por un lado, y de los gigantes de Internet, por otro, se deriva de su capacidad de invertir en empresas digitales en boga hoy y seguir adaptándose a las cambiantes condiciones del mercado a través de adquisiciones, fusiones y *joint ventures*. Las compañías discográficas independientes no se benefician del mismo acceso al capital y no son capaces de difundir sus riesgos a través de múltiples empresas de la misma manera (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 9)

Las majors, por lo tanto, siguen manteniendo control y poder al mantenerse en alianzas con los gigantes de Internet que han emergido como los nuevos agentes de poder en el campo musical. Al final, el *indie*, por la primacía de estas grandes corporaciones, no puede cobijarse en las pequeñas compañías y la auto edición sin más. Un ejemplo claro de esta nueva dependencia de las corporaciones de *Silicon Valley* se manifestó con el conflicto surgido entre los sellos independientes y Google en 2014. Google accedió al negocio del *streaming* a través de su subsidiaria Youtube, con un sistema de “gratis total” y que más

³² En referencia a las tres grandes compañías discográficas: Sony Music Entertainment, Universal Music Group y Warner Music Group

tarde incorporó la publicidad para hacer frente al pago por derechos. El auge de aplicaciones de streaming y la presión por parte de los propietarios de los derechos de autor llevó a Google a crear su propio servicio musical mediante suscripción. En ese momento surge el conflicto entre Google y asociaciones corporativas de lo independiente caso de WIN (Worldwide Independent Network) e IMPALA (Independent Music Companies Association) que agrupan a multitud de sellos independientes a nivel mundial. Tras llegar a un acuerdo con las tres multinacionales del disco vigentes: Sony, Universal y Warner; Google no se ponía de acuerdo para cerrar la negociación con las independientes, lo que le llevó a cambiar de estrategia adoptando medidas de presión, como amenazar con eliminar de Youtube el catálogo de artistas independientes. Trataba de imponer una serie de condiciones para distribuir su música en la red que si no se adoptaban provocaría el bloqueo del contenido de estas compañías *indie* (Menéndez, 2014).

Con este ejemplo podemos percibir cómo las grandes corporaciones han seguido actuando como “guardianes” del negocio de la música y el contacto directo con los seguidores y el quehacer musical autónomo que se esperaba, se ha visto boicoteado. En la actualidad y pese a la nueva reorganización de la música, se mantienen agentes en posiciones dominantes actuando como oligopolios que obligan a aceptar aquellas condiciones que les resulten más beneficiosas, como antaño hacían las majors.

LA MUSICA EN VIVO Y LAS MARCAS:

A partir de la irrupción de innovaciones tecnológicas como las redes P2P o el streaming, se produce un declive de las ventas físicas. Ya no se venden discos en el formato tradicional³³. La industria pasa de ser una industria discográfica a una industria “en vivo”, es decir, evoluciona desde la centralidad de la grabación, a la de las giras y los festivales. El negocio se traslada de la venta de discos a actividades que antes eran consideradas complementarias dentro de la industria: las giras, el merchandising y los patrocinios se

³³ Esta pérdida de valor del formato físico provoca una fragmentación del mercado, pues las ventas digitales se basan en los singles y no en los LPs.

convierten en los ejes centrales del negocio de la música³⁴. Lo importante ahora no es el objeto o producto cultural, que permanece como un elemento más dentro del total del negocio musical y no reporta los grandes beneficios de antaño, si no lo inmaterial, así que generar audiencias y seguidores se hace central (Klein et al., 2017). Esto ¿qué provoca? La aparición de un nuevo agente vital en la industria de la música: las marcas. Ante la relevancia de los conciertos y la música en directo, éstas han irrumpido como nuevos actores de referencia en el sector cultural. Las estrategias y prácticas comerciales han impregnado el ámbito musical, en paralelo al crecimiento de la industria “promocional” (anuncios, branding, marketing y relaciones públicas) y la correspondiente “cultura de la promoción” (Meier, 2017).

Si hasta la década de los 2000 la relación de las marcas con las bandas era habitual en el mainstream, es decir, el objetivo de las mismas eran los artistas “top 40”, a partir de entonces empieza a ser normal en la música alternativa. Éstas se convierten en patrocinadoras de la música independiente, invocando el espíritu de lo alternativo como herramienta de mercado. El capitalismo asume la crítica artística (Boltanski y Chiapello, 2002), de ahí que las marcas están presentes en múltiples ámbitos de la escena *indie*, siendo relevante su papel en los festivales de música o en las giras de las bandas. La capitalización de la crítica pone de manifiesto la búsqueda, por parte del público, de enfoques alternativos que las marcas asumen, vinculando el arte a las lógicas económicas del mercado y poniendo coto a la noción de independencia surgida en la contracultura y el punk (Meier y Hesmondhalgh, 2014). De esta manera: “las ganancias en la independencia respecto a las majors han sido sombreadas por nuevas formas de dependencia financiera, comercial y promocional” (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 11).

En la nueva lógica industrial en la que el músico ha ganado la capacidad de desarrollar su obra de manera autónoma hay una realidad importante: ha crecido el número

³⁴ De ahí la tendencia de las compañías a firmar contratos 360° con los músicos, en los que los sellos gestionan de manera completa al artista: la venta de música ya solo es una parte del negocio, que se amplía a licencias, giras, merchandising...

de discos y, por ende, ha aumentado la competencia entre los creadores. Hay más oferta discográfica pero el tiempo de escucha de los oyentes es el mismo, por lo que es más fácil entrar en el mercado, pero no así lograr popularidad, que se ha hecho mucho más complicado. Así, por ejemplo, en 2009 sólo el 2,1% de álbumes lanzados en Estados Unidos vendieron más de 5.000 copias (Galuszka, 2012). El proceso cultural se basa en crear audiencias o público: en esta era de la abundancia musical lo relevante es la capacidad de fidelizar audiencias. De ahí, la relevancia del marketing y la creación de marcas.

Se desarrolla el concepto de artista-brand o artista-marca en todos los niveles de la música, tanto para las grandes estrellas, que ahora generan beneficios con el merchandising y los sponsors, como el músico menos popular, que necesita darse a conocer a través del desarrollo de su marca como artista. Los músicos están obligados a participar en la promoción de su obra ya que el branding se ha normalizado dentro y fuera de la industria musical (Klein et al., 2017). El artista debe obtener “reputación digital”, ser reconocido y querido a través no solo de su música, sino de sus opiniones y acciones. En definitiva, se convierte en una marca que tiene que desarrollar más allá de la obra en sí. Hay un cambio en el rol del músico, cuyo papel excede la grabación y se convierte en un “agente de entretenimiento al completo” (Meier, 2017) tanto si está en un sello como si no. Así, por ejemplo, la autoedición ha hecho que los artistas tengan que trabajar adaptándose a términos mercantiles y a hacerse cargo de nuevas tareas, como el trabajo promocional, y asumir un elevado riesgo a la hora de autofinanciarse. Los músicos deben remodelar sus carreras y asumir el trabajo en términos empresariales. De ahí la recurrencia y la vuelta, en muchas ocasiones, a los sellos que facilitan esta tarea (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 11). En el sistema auto gestionado, la asunción de todas las actividades que incorpora el artista aparte de las estrictamente musicales, se convierten en un trabajo excesivo que produce alienación y sentimientos de frustración (Meier, 2017). Esto hace que se replanteen, incluso, las relaciones con las majors, que han visto como diferentes músicos se vinculan con ellas, ya que ofrecen “un respiro” de las demandas del emprendimiento obligado y la incesante y solitaria autopromoción (Meier y Hesmondhalgh, 2014).

En definitiva, existen nuevos cauces para la independencia cultural que asume formas renovadas, no hay ya un solo acto (desvincularse de las majors) que defina ser independiente en la música porque el mercado se ha diversificado y se han generado otras formas de dependencia. En esta investigación trataremos de acotar el concepto de independencia cultural a partir del discurso desarrollado por los músicos entrevistados. ¿Cómo se es

independiente en la música actual?, ¿qué formas adopta ésta en las sociedades neoliberales? ¿los *indie* son combativos antes los “nuevos guardianes” de la música?

Veremos cómo los creadores *indie* afrontan las nuevas dependencias en la música y ante éstas, cuáles son las nuevas respuestas. ¿Es cierto que la industria tradicional ya no controla el quehacer alternativo?, ¿el artista se convierte en marca y eso genera nuevas formas de dominación o, por el contrario, la autogestión confiere la libertad que el músico reivindica? Pasamos a examinar ahora la relación del artista *indie* con la industria musical.

5.2. LA INDUSTRIA DEL *INDIE*. EL QUEHACER ALTERNATIVO.

Hemos visto que el *indie* ya no se define por la lucha activa y la posición militante anti majors. En la actualidad, la realidad musical se ha complejizado y muestra un escenario líquido, cambiante y maleable en el que el *indie* no se plantea como un campo de oposición a los grandes sellos, ni la independencia se adquiere por la desvinculación respecto a las grandes corporaciones de la industria. Esta adquiere múltiples facetas, de tipo subjetivo, que vamos a tratar de mostrar en esta tesis. Para ello, haremos uso de los datos obtenidos en las entrevistas desarrolladas en la investigación. Ver qué entienden los músicos entrevistados por independencia, una vez que las interacciones con la industria musical se han transformado. Analizar la percepción del músico de lo alternativo, sus sensaciones y apreciaciones, sin olvidar y teniendo muy presente que no tienen por qué ajustarse necesariamente a la realidad. Esta línea de estudio sigue la corriente constructivista del análisis social, entendiendo el proceso de elaboración de sentido de los músicos *indie* en interacción con su entorno teniendo así, como resultado, que el conocimiento generado no es una copia de la realidad, sino una creación a partir de los esquemas que cada agente posee y que ha ido incorporando (Rubio, 2012: 8).

Por ello, examinaré sus relaciones con las instituciones de la industria cultural, agentes claves en la independencia tradicional de la música, para ver cómo interaccionan con ella y observar, si ante la nueva industria musical, se percibe algún rastro de militancia y activismo. Además, en los nuevos tiempos, no solo se genera música a través de los sellos, sino que también ha irrumpido con fuerza en el panorama cultural la autogestión como una manera activa de desarrollar la creación musical. Ante este nuevo escenario, cabe preguntarse por el papel de los músicos alternativos.

Descubrimos un conflicto del músico *indie* con las maneras autónomas de crear que le alejan, paradójicamente, de la libertad que busca. Mientras, mantienen el cobijo en las pequeñas compañías que les vieron nacer, a las que reivindican como agentes protectores del individualismo y del cambio de rol del artista en las sociedades neoliberales. Los sellos *indie* salvaguardan su status de artistas, la colectividad (encarnada, casi en exclusiva, en la comunidad generada por las compañías *indie* obviando, en su discurso, posibles prácticas mancomunadas o cooperativistas) se busca como garante del creador en sí que no debe ejercer de empresario, rol a adoptar con el DIY. Los músicos *indie* no asumen de manera tan clara los nuevos modos de trabajo de las industrias culturales que hacen remodelar las carreras en términos empresariales, por su especial hincapié en la figura del emprendedor. Por el contrario, las compañías discográficas, incluso las majors, les dan respiro de las demandas del emprendimiento forzado y la autopromoción incesante, algo muy en consonancia con lo ya vislumbrado por Meier y Hesmondhalgh (2014).

5.2.1. COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES: ESPECIALIZADAS, AMIGAS Y SIN RESTRICCIONES

El discurso *indie* muestra cómo los músicos de la escena se encuentran cómodos ligados a los sellos, fundamentalmente, a los independientes. Veremos una serie de elementos fundamentales que les mantienen próximos a estas compañías: la cercanía, la confianza, la comodidad y el control creativo sobre la producción artística.

Estos artistas reivindican un tipo de industria pequeña, accesible y cercana en la que pueden desarrollar su labor creativa sin ningún tipo de trabas, una industria que les acoge y les respeta en su autonomía porque, veremos, les resuelve una parte importante de su labor artística: la labor de gestión, de desarrollo de tareas de management, marketing o posicionamiento, que son rechazadas por los músicos entrevistados como labores que coartan su libertad musical. Esta investigación muestra cómo los profesionales del *indie* hacen referencia a toda la parte “no musical” de la música que rechazan desarrollar de una manera masiva porque sienten que minimiza su actividad creativa y, por ende, su libertad como artistas. Los *indie* se sienten protegidos dentro de los sellos independientes ya que éstos les permiten volcarse en su labor musical y desvincularse de las tareas de gestión que limitan la acción artística, por lo que es en estos nichos de la industria donde ven satisfechos sus deseos de libertad.

El trabajo musical está formado por el proceso creativo y por la labor de gestión; los músicos ante esta doble tarea optan por dedicarse a la obra en sí y no volcar su esfuerzo en una parte de la actividad musical que no sienten tan propia, ellos se caracterizan por una visión romántica del artista, alejado de las cuestiones materiales para solo centrarse en la tarea creativa como tal, sin distracción de otros temas más prosaicos que puedan interferir en el proceso musical exclusivamente. Los músicos *indie* se caracterizan por su renuncia al éxito masivo a cambio de sostener valores subculturales propios de su comunidad, ellos privilegian el quehacer cultural *indie* frente a los posibles beneficios de su obra, como podemos observar en la narración de algunos de los músicos entrevistados:

las decisiones que tomas no están teniendo en cuenta qué es mejor de cara a la industria, no se está teniendo en cuenta eso, es que se está pensando exclusivamente en un fin artístico en el que quieres contar y cómo lo quieres contar (E. 9)

ir al margen de circuitos comerciales y no dejarse corromper en su totalidad por la industria musical (E. 4)

entonces si el dinero es lo que te mueve, ya no eres *indie* para mí... entonces en ese sentido sí que lo soy... aunque tengo una faceta en la que no lo soy, pero cuando hago algo artísticamente, cuando es mi música, lo soy (E.5)

Para los *indie*, la centralidad del arte por el arte se desarrolla mejor bajo el amparo del mercado, fundamentalmente de los sellos independientes, porque así no se ven forzados a desarrollar un trabajo extra de gestión, que les limita en su capacidad creativa y, de esta manera, les permite crear con la libertad que propugnan y defienden como eje central de su quehacer artístico:

nosotros tenemos mucho trabajo que no es tocar, es decir, organizar los viajes... entonces es mucho trabajo y con la oficina estamos constantemente con trabajo diario de mails, de enviar muchas cosas, cada concierto, mirar toda la producción y eso si lo haces sin oficina, prepárate... eso ya sin contar la contratación porque al final también es que es así, cuando contratas tú mismo, es decir... es muy diferente a cuando contratas a través de una oficina por el hecho de que tienen el poder negociador y al final los números, y seguir el año después porque los números te van dando y es así, tu si contratas directamente con promotores

siempre te van a ir... ¿sabes? es otro tipo de tarea, ser músico normalmente implica ser muy mal negociante, por tanto algo ¿sabes? alguien que negocie por ti, siempre (E. 6)

desde entonces hemos trabajado con diferentes sellos pequeños, que principalmente nos solucionan temas como la distribución, a los que nosotros mismos no podríamos dedicar mucho tiempo (E. 21)

Los músicos entrevistados consideran a las compañías *indie* como una industria especializada en la gestión y administración de la tarea musical, tarea que el músico alternativo rechaza como contrapeso a su quehacer creativo. Consideran a los sellos preparados para ese tipo de funciones, esa será la labor básica de éstos, la de “ahorrar” al artista las actividades que se escapan al hecho mismo de crear, mientras ellos, en muchos casos, sí que elaboran de manera autónoma cuestiones musicales de la gestación de un disco (en algunos casos, por ejemplo, la grabación) pero no así otras, imprescindibles y ligadas a aspectos tales como la promoción, circulación y distribución de la música:

las discográficas funcionan como medio de promoción, facilitan al músico la labor de llegar a los medios o en definitiva al público. Algo que hoy en día está muy constreñido a redes sociales, eso es algo que también depende mucho del propio músico o banda, hay quien lo lleva mejor y quien lo lleva peor (E. 11)

yo hago la música, pero la discográfica pone el producto, lo sitúa y lo promociona, pues llegas mas lejos que si lo tiene que hacer una sola persona (E. 13)

Los músicos reivindican nuevos modos de producción cultural usando “viejos caminos”, a través de estos sellos que preservan y salvaguardan al artista. Defienden una industria “de cercanía” y colectiva que les aleje del individualismo característico de las nuevas maneras de gestionar la música, basadas en el auto emprendimiento. Sobre los pequeños sellos va a recaer una tarea: ayudar al músico a serlo al cien por cien, libre y autónomo:

sin embargo, el hecho de trabajar con discográficas (o, en definitiva, con gente especializada para hacer un tipo específico de trabajo por el que están bastante mejor preparados que tú) también te libera en cierto modo de tareas que a lo mejor te pueden distraer de lo meramente artístico (E. 18)

discográficas independientes, especializadas y respetuosas. Porque puedes centrarte en lo que te gusta: la música, y aprendes a empatizar con el funcionamiento de la industria musical (E. 17)

siempre hemos trabajado con discográficas pequeñas, con las cuales es forzoso acabar muy implicado en muchas tareas extra musicales. A mí no me han gustado nunca, me cansan y me ponen nervioso porque roban tiempo de lo que me gusta (E. 25)

Otro elemento relevante que destacan los músicos *indie* del porqué de su preferencia de manera general con la industria y, básicamente con la industria independiente, es por una cuestión de “feeling”, de cercanía, de trato personal, en donde “la complicidad se extiende sobre los que en otros mundos musicales son simplemente fans o seguidores, aquí comprometidos en la constitución del hecho musical en las dimensiones de su difusión, su apreciación y su sostén económico” (Boix, 2019: 84). Estas bandas privilegian la relación cercana con aquellos que gestionan su trabajo, lo consideran algo básico y relevante para que la relación confluya de manera satisfactoria, algo que se da con los sellos independientes que, como vimos, nacieron en paralelo a este campo de producción musical, de ahí la intimidad y la vinculación especial que con ellos se crea. Como veíamos en el capítulo 4, los impulsores de estos sellos procedían del mismo círculo que los músicos del *indie*, de ahí la cercanía y la relación especial que entre ellos mantienen:

luego ya no tuve la necesidad de hacerlo por lo que sea, porque luego apareció X (director de un sello *indie*), que es una persona... pensé en auto editar mi segundo disco, pero él estuvo encantador, dijo: “vamos a sacarlo que me gusta mucho” y bueno en el momento anterior había decidido que no, que pasaba de compañías, y en ese momento pues vi en la figura de X a un amigo emocionado con mi música que quería grabarlo con su sello y me pareció estupendo (E. 3)

no es tampoco una *indie* así pequeña, es una empresa grande pero bueno yo a mí me tratan bien, nunca he tenido... hombre, siempre ver las condiciones y ya está, pero estimo que las condiciones no son malas así que por eso estoy con ellos (E. 13)

Se defiende una industria basada en la idea de comunidad. Se la percibe como refugio de una industria a la que “abrazan” como guía y ayuda en su quehacer artístico

yo lo que siempre he valorado y supongo que también cuando... y supongo que también soy *indie* por eso, que el sello sea una persona, dos... que me lleve bien con él y ya está, es que no hay más, he tenido mucha suerte (E. 7)

si tenemos algún tipo de duda nos guían y nos ayudan. Además, somos muy fans del sello desde siempre y creemos que nuestro proyecto encaja muy bien (E. 16)

evidentemente los sellos pequeños suelen ser más cercanos y pueden entender y compartir mejor lo que haces (...) Hay sellos que son a la vez independientes y tradicionales, que son sellos profesionalizados, pero sin perder la cercanía en el trato directo y el respeto por la obra de los artistas dentro de un espectro de implicación mutua (E. 20)

Son sellos con los que se mantienen relaciones de confianza, el músico *indie* los privilegia porque prefiere optar por una industria que les conoce y con la que establecen nexos de entendimiento. Los artistas del *indie* optan por modelos laborales “de cercanía” y de protección:

no me interesaba trabajar con una compañía en que no conozca a ... los jefes, por así decirlo, ni a ... por ejemplo, con X (compañía *indie*) tenemos trato directo tanto con K, nuestra mánager, como con M, nuestro editor (E. 6)

nunca hemos tenido problemas con la compañía, ninguno, todo lo contrario, haced lo que queráis, aún no está el disco terminado y lo publicó siempre. Todo perfecto, es una de las razones de que sigamos siendo amigos (E. 2)

con ellos (el sello) me siento comprendido y arropado (E. 20)

Los *indie* establecen relaciones directas con agentes que consideran cercanos a ellos mismos en cuanto a gustos, conocimientos y referencias musicales, con un sentimiento y una vinculación especial por la música, cercana a sus preferencias y su visión del arte y la creación, con los que establecen redes de confianza:

estamos muy a gusto y encaja al cien por cien con nuestra manera de pensar, de trabajar y con nuestros gustos ¿qué más se puede pedir? (E. 16)

es una persona además que escucha mucha música, que toca en grupos... y es alguien con quien puedes hablar también de música porque al final cuando también estás negociando contratos o viendo presupuestos de discos, ¿sabes? es importante hablar con gente que entiende y sabe de lo que hablas (E. 6)

los sellos pequeños suelen ser más cercanos y pueden entender y compartir mejor lo que haces (E. 17)

Estas interacciones son básicas para los músicos pues son con personas que poseen un capital cultural similar, que les entienden y con las que conforman comunidad, integrando el habitus *indie*, como señalaba en el capítulo 4, en el que hacía referencia a los directores de sellos que procedían de una extracción social cercana a la de los músicos. La similar importancia que le dan a los aspectos estéticos comunes los músicos del *indie* y los dueños de los pequeños sellos se muestra en la investigación que Robert Strachan (2007) realiza sobre los micro-sellos *indie* de Reino Unido. En el discurso de los directores de estas compañías, éstos se manifiestan como auténticos fans de las bandas con las que trabajan:

el acto de la producción industrial a pequeña escala se relaciona principalmente con aspectos personales de la vida de un individuo, como el gusto y la identidad. Es extremadamente común que los juicios estéticos se presenten como la razón principal para la participación cuando los propietarios de las compañías justifican y explican por qué crean los sellos (Strachan, 2007: 254).

Algo similar aparece en la investigación de Galuszka y Wyrzykowska (2018) sobre compañías independientes donde señalan, entre las motivaciones de sus creadores, ser seguidores de lo alternativo. Esta se ha convertido en una de las justificaciones relevantes para conformar un sello *indie*, pues invierten su tiempo y esfuerzo en música que sea afín a sus preferencias personales (Drijver y Hitters, 2017). Así se refleja en el discurso de los músicos entrevistados:

estamos contentos de trabajar con nuestra compañía, sabemos que tener detrás a uno de los mayores fans de la banda es una suerte (E. 25)

Como también muestra Brown (2012), los *indie* se definen por unas pocas relaciones fuertes, muy cercanas y de intimidad, con mayor control de su trabajo a través de unas vinculaciones con la industria independiente altamente especializadas, de gran confianza y libertad artística que les permite continuar haciendo un mismo estilo de música, partiendo de que esas relaciones para la gestión del negocio están comandadas por personas que apoyan su misma visión creativa (del arte por el arte). Frente a éstos se sitúan, en contraposición, los

músicos menos independientes, con menos control sobre su negocio, ya que es llevado externamente, con relaciones más impersonales y una visión de beneficio que prioriza la relación contractual (arte comercial). En el estudio de Strachan (2007) se denota la relevancia de lo artístico por encima de lo comercial para estas pequeñas compañías que, en base a su discurso, miden el éxito en términos de satisfacción personal por desarrollar ciertos proyectos y el sentido de logro por llevar a cabo el trabajo de determinados artistas más que por la obtención de réditos económicos.

son sellos profesionalizados, pero sin perder la cercanía en el trato directo y el respeto por la obra de los artistas dentro de un espectro de implicación mutua (E. 17)

en un sello independiente bien gestionado, la ventaja debería ser la libertad creativa, el trabajo personalizado y una línea artística distintiva (E. 22)

Los músicos *indie* tienden a priorizar el control sobre la música que hacen y la capacidad de generar valor de esa manera, mientras que los músicos fuera de este campo tienen su control creativo comprometido:

en teoría los sellos “normales” tratan la música como una mercancía, y tras los sellos independientes hay gente con una pasión por la música que compartimos (E. 15)

un sello tradicional normalmente tendrá un catálogo muchísimo más amplio que un sello independiente con lo que seguramente podrá prestar menos atención a cada uno de sus artistas (E. 18)

para mí, lo normal es un sello pequeño, donde el artista pueda gestionar y tomar parte de ciertas decisiones que, me imagino, en sellos más grandes, y menos normales según mi criterio, se han convertido en acciones automatizadas y no sea necesaria la comunicación (E. 9)

En el discurso de los músicos no se transmite coerción por parte de los sellos respecto a su tarea creativa, una vez inmersos en la industria musical independiente, la libertad creativa no parece verse trastocada por esta relación. Todos los músicos destacan ese respeto absoluto y sin restricciones a su control artístico, parcela que no parece negociable y señalan el aprecio que los sellos pequeños tienen por la labor de creación del músico, así como la nula intervención que sobre la misma pueden y ejercen:

esta es una ventaja, la libertad que tienes, pero en el sentido de que no ... en una discográfica, hablo de mi caso, a mí siempre se me ha respetado artísticamente, si yo no quiero salir en el videoclip pues no salgo, eso creo que más o menos lo he tenido controlado siempre (E. 5)

los discos los han publicado, es decir, cuando lo estaba grabando estaba con X (compañía *indie*), es decir, yo les he entregado un master ya terminado y ellos lo han comprado y lo han publicado tal cual... (E. 13)

siempre he hecho lo que he querido, siempre me han dejado hacer. No creo que se dé mucho en la música independiente (que te controlen), lo veo mas una cosa no se... como de Luis Miguel... o así (E. 24)

soy un artista y me respetan como artista y, de hecho, según dicen esa es la única razón por la que me publican porque me respetan como artista, yo no tengo ningún tipo de... (E. 13)

Como muestran los creadores de la escena alternativa, la libertad se desarrolla sin cortapisas dentro de las compañías *indie*:

nunca hemos tenido problemas con la compañía, ninguno, todo lo contrario, haced lo que queráis aún no está el disco terminado y lo publicó, siempre. Todo perfecto, es una de las razones de que sigamos siendo amigos (E. 2)

en nuestro caso y experiencia con un sello *indie*, una ventaja es la libertad creativa total. A nuestro nivel no vemos ningún inconveniente de militar en un sello *indie* (E. 15)

no hemos cambiado la forma de trabajar, la verdad es que estamos encantados con ellos porque, aunque sea una discográfica nos dan libertad para todo, tanto en lo musical como en lo que se refiere a vídeos, fotografías, diseño de los discos, etc. Nos sentimos totalmente libres y muy arropados (E. 16)

Los músicos niegan la posibilidad de intervención en su dimensión creativa, como parcela intocable dentro de la tarea musical, aunque sí hay margen de intervención de la industria independiente en cuestiones de publicidad, prensa o promoción donde el músico *indie* se deja guiar sin, por ello, sentir menoscabada su libertad, en base a la especialización y conocimiento que se adjudica a los sellos independientes. Aquellas cuestiones que no son básicamente creativas en cuanto a la composición de la música en sí y que, además, menos le gustan al músico *indie*, sí son susceptibles de modificación y consejo por parte de la industria:

hay preferencias y las dicen, esto me gustaría de single y tal, y eso, generalmente está bien porque los sellos ellos los venden y tienen mejor visión comercial para las cosas, pero restricciones como tal, esto no lo hagas... no (E. 27)

cuando tú perteneces a un sello tienes bastante libertad porque un sello no te obliga ir a tocar a ningún sitio, no te prohíbe ir a tocar a ningún sitio... entonces en ese sentido no hay problema pero sí que nos... por ejemplo, no permitiría que sacáramos disco y nosotros no dijéramos nada en nuestras redes sociales como hacen grupos que se auto editan, que se quitan importancia, no hacemos lo de dar la tabarra a la gente, ¿entonces cómo quieres que la gente llegue a tu música? o, por ejemplo, nuestro sello no nos permitiría hacer un video clip rematadamente malo y barato que en vez de aportar, más bien de una imagen amateur o no nos permitiría, no recomendaría que lleváramos un discurso kamikaze en las redes sociales cagándonos en todo el mundo, lo que más bien regula y luego también sí que tiene unas condiciones económicas que llevan una parte de lo que ellos mismos consiguen (E. 26)

Son las cuestiones menos creativas (optar por un single determinado para la promoción, la fotografía para la publicidad, etc.) y, por ello, más alejadas del interés del músico, sobre las que se cede protagonismo a los sellos:

realmente si no fuese así no estaríamos en X (compañía *indie*), la compañía nos puede dar su opinión, esta canción no la veo como single o por qué no probáis a hacer esto, pero siempre sobre el trabajo que hacemos, nunca me he sentido atado ni me han pedido que haga o no haga algo concreto (E. 23)

en el primer disco nos hicieron hacer una foto que nos parecía... no estábamos cómodos y lo hicimos y dijimos que sí, luego también, pero eso son cosas que nos autoimponemos nosotros porque está la rutina esta de la industria musical que es grabar el disco, promocionarlo y luego salir a tocar y es una cosa que a mí no me gusta, tocar en directo pero te autoimpones estas cosas porque parece que todo el mundo lo hace y hay que hacerlo pero no... cosas que me saltaría pero son cosas que todos adoptamos y hay gente que no... o la promoción que hay grupos que no hacen promoción porque van... son cosas que no le veo mucho sentido y que las haces porque todo el mundo las hace (E. 7)

Incluso, cuando se realizan este tipo de recomendaciones, se consideran como tal, es decir, consejos no vinculantes; nunca se habla de imposiciones en las interacciones con los sellos *indie*:

el anterior disco no queríamos hacer entrevistas ni salir en las fotos y al final decidimos que era lo mejor, por darnos un punto de soberbia que te llamasen, no, no concedo entrevistas, es un poco gilipollas, nos lo vamos a pensar... y esto es de ser un poco mamones, pero tampoco hubiese habido ningún problema con X (sello *indie*) (E. 23)

En el caso de fricciones, parecen resolverse a partir del diálogo entre ambas partes:

el sello, que son amigos nuestros, nos dijeron para hacer un tema para un anuncio de una marca de whiskey, le dijimos que no porque bueno, sí nos gusta el whiskey pero no nos vale, no entendemos una canción para una marca de whiskey así porque sí... hace poco tocamos en Donosti y fijate esto se nos escapó pero tocamos en el Kutxa Kultur, es como un centro de la Tabacalera allí y caímos después de tocar de que es un banco y eso no nos hizo gracia y eso levantó discusiones entre el sello y nosotros, bueno, discusiones, un poco de “oye, no nos habíamos dado cuenta, no sabíamos que Kutxa Kultur era un banco” y una banco del que la gente de Donosti nos habló mal (E. 4).

El *indie*, por tanto, mantiene su ligazón con la industria que le acompañó desde el origen del campo, la industria que surgió para desarrollar la escena y que le confirió autonomía. Las bandas *indie* se sienten libres vinculadas a los sellos independientes, a los cuales les confieren las tareas menos agradecidas del trabajo musical en un alto grado de confianza y estableciendo redes de amistad y cooperación. Los músicos consideran estos sellos como el mejor espacio donde desarrollar su tarea musical como concedores del campo, con los que comparten un mismo gusto y una vinculación especial con la música porque son agentes que comparten un similar ideario cultural, una particular visión de la música y unos determinados referentes culturales con los que no se denota ningún tipo de confrontación o incomodidad. Tanto músicos como compañías surgieron del mismo estrato social, con capitales parecidos, con un conocimiento propio y particular y una manera similar de concebir la música que ha establecido redes de confianza que actúan como ejes vertebradores del campo.

En estos nuevos tiempos se produce un cambio de perspectiva respecto al papel de los sellos independientes. Su papel ha pasado de ir contra las prácticas abusivas de las majors a ser oposición de las maneras auto gestionadas de crear. La función de estas compañías se ha transformado al ritmo de las alteraciones en la industria cultural. Ahora se han generado nuevas luchas y conflictos, nuevas amenazas para la libertad del músico en las que los sellos más pequeños han adquirido otros compromisos y sobre los que recaen expectativas

diferentes. El campo se ha visto alterado y la industria se ha reconfigurado, así como las relaciones con los músicos del *indie*. Las compañías independientes ya no tienen el poso activista y militante contra las grandes corporaciones del pasado, pero sí ejercen un papel protagonista en la reivindicación de la libertad creativa del músico *indie*. Su papel fundamental es ser refugio de prácticas “colectivas” de apoyo al músico. Podríamos hablar de un nuevo tipo de activismo neoliberal que se desarrolla en torno a las ideas de comunidad y rechazo al individualismo creativo, en consonancia con lo expuesto por Meier y Hesmondhalgh (2015), sobre las nuevas maneras de redefinir la independencia en la música.

5.2.2. Y ¿QUÉ PASA CON LAS MAJORS?

La permanencia en una multinacional no tiene por qué influir en la libertad creativa de las bandas. Los músicos entrevistados no asocian tan claramente la limitación o restricciones artísticas con las compañías multinacionales como pudiera ser en épocas pasadas, fundamentalmente entre aquellos que sí han tenido contacto con majors, así que no se percibe una confrontación directa con las grandes compañías discográficas. Se muestra, así, el cambio en el campo de lo alternativo a partir de la irrupción de las nuevas tecnologías.

En el caso de las majors parece darse el proceso de refracción que se atribuye al poder cuando “entra” en los campos culturales (Gracia, 2002), es decir, que se acomoda a las especificidades de dichos espacios de creación porque las lógicas externas inciden en el campo “no bajo una determinación directa” sino que, en el caso de las majors, las lógicas mercantiles que las rigen deben adaptarse al campo del *indie*, a los principios que comandan a éste, para no ser rechazados de una manera frontal. Por tanto, parece que los grandes sellos actúan de manera diferente en su interacción con el *indie* y respetan la libertad creativa y la no intromisión en la creación musical de las bandas de lo alternativo, como señalan los testimonios de los músicos entrevistados que trabajan o han trabajado, de alguna manera, en relación con los grandes sellos:

yo no hago lo que no quiero hacer y ellos no hacen lo que no quieren hacer, cuando estás en una compañía saben qué música haces... saben cómo eres, a qué te dedicas... y lo han aceptado ¿sabes? (E. 29)

no creo que sea tanto el modelo en sí si no con la gente con la que trabajes y lo bien que te lleves, lo bien que te entiendas, si te entiendes bien no hay diferencia tampoco de trabajar con una compañía un poco mas grande o una compañía más pequeña (E. 6)

han sido en independiente y uno en major, no he notado ninguna diferencia en libertades, no podría estar en un sitio que no respetara mi libertad creativa (...) en nuestro caso concreto hemos creído bueno fichar por una major como X, para poder seguir creciendo, pero dentro de un proyecto más grande, y que cada pasito que demos solos sea más grande gracias a su ayuda (E. 20)

Se desarrollan relaciones que abarcan todos los modelos posibles, incluyendo la ligazón con las multinacionales, de una manera casi natural, sin que ello parezca limitar la libertad creativa del músico y las bandas *indie* y sin que se perciba un rechazo total y absoluto a las multis y, por ende, una confrontación con el poder económico, encarnado en la industria musical (ni *indie*, ni major). Así lo reflejan algunos músicos de la escena:

una banda es *indie* cuando controla todos los aspectos de su trabajo, desde la música, hasta las letras, el arte de los discos, los vídeos... Y eso no tiene nada que ver con estar en un sello *indie* o en una multi, señala Marc del grupo Dorian (González, 2015).

Y así construyen su discurso los artistas entrevistados,

en las multis yo, vamos, y en el caso de los grupos en los que toco, yo ya llevo unos 10 o 15 años que no les presentamos maqueta, si no que directamente entramos a grabar el disco y se lo damos (E. 14)

la experiencia con la major fue bien, estuve un tiempo ahí, parte de mi catalogo está en X, que luego lo compró Y, que se quedó el catalogo editorial de X, pero fue bien... (...) nunca me he sentido que me hayan dicho lo que yo tenía que hacer, siempre me he sentido libre (E. 24)

hicimos el disco que quisimos, de hecho, el que quisimos de verdad, porque era un poco mas así, ambicioso, léase más caro y tal, lo hicimos con orquesta y no tuvimos ningún problema (E.2)

Como ya no hay una oposición a las majors, que han perdido poder, el *indie* no se define por la desvinculación con la industria. Se trataría de escarbar en una acotación más cercana a una “mentalidad” o un “ethos”, la cuestión giraría más en que: “no importa donde estés, importa dónde está tu cabeza” (Brown, 2012: 11). De esta manera, y en base a esa aproximación, se pueden englobar sin problema grupos que trabajan dentro del arco de las majors y que, aun así, mantienen su libertad creativa y su estatus de bandas “de culto”. Si se señala el caso de Radiohead en el ámbito anglosajón, dentro de nuestras fronteras es

recurrente el caso de la banda granadina Los Planetas, que han desarrollado la mayor parte de su carrera dentro de una multinacional sin dejar de encabezar el título de banda *indie* por excelencia. En el difícil equilibrio entre los modos de producción frente el control creativo, gana esta última premisa, las bandas mantienen su autonomía incluso estando dentro de las grandes compañías: “una banda como Radiohead puede tener una gran base de fans y relaciones con majors, pero mantiene el control creativo y, por lo tanto, conserva su estatus de "culto" siempre que su sonido no sea "mainstream" (Brown, 2012: 12).

De esta manera, se expande lo *indie* en la escena actual, conformando ese concepto aquí mantenido de *indie* líquido, de fronteras difuminadas, de acepción amplia y extensa que va más allá de las definiciones restringidas a la industria, al concepto clásico de diferenciar al *indie* por su situación al margen de la centralidad del mercado musical.

Si, como señalan Val Ripollés y Fouce (2016: 64): “la cuestión crucial a la hora de entender el significado político de las discográficas independientes es precisamente la autonomía de los músicos a nivel creativo” parece mostrarse y mantenerse esta idea en el discurso de los músicos alternativos, ya que la industria no parece afectar en demasía el control que los *indie* tienen de su música a nivel creativo, ni siquiera ya tampoco en las grandes compañías discográficas. Así queda reflejado en el relato que uno de los músicos hace sobre la experiencia en una compañía multinacional de la que actualmente forma parte, en la que no percibe ninguna limitación de tipo creativa y señala ese acercamiento entre las diferentes industrias musicales en la actualidad en nuestro país:

el arte debe ir por encima de los balances, de las cuentas y eso lo puedes encontrar en una discográfica grande y en una pequeña, sí que es verdad que las grandes de manera más habitual han tendido a tener una visión más economicista y más comercial de la música y que ha habido muchas discográficas pequeñas que han sido sostenidas por amor al arte, pero el hecho de que se haya producido así históricamente no significa que se pueda establecer una relación de causa-efecto entre el tamaño de empresa y sus buenas prácticas empresariales (...) estamos hablando mas de personas que de estructuras (...) en el momento que me digan a mi cómo tengo que hacer en mi siguiente disco me volveré a ser lo que era (...) si no haría otra cosa, haría la música en mi casa y se la daría a los amigos o yo qué sé... (E. 30)

La relación con la industria se transforma en nuestros días. La separación respecto a los grandes sellos no resulta ya algo ideológico pues éstas han cambiado, desaparece la carga que podía tener en el pasado la vinculación con la industria mayor, como era entendida en

los inicios del campo. Si antes la alianza entre bandas y pequeñas compañías (*indie*) parecía tener un cariz ético y de compromiso, de alternancia al poder existente encarnado en las majors (que podría verse afianzado en la actualidad con el repunte del DIY), esto se ha transformado de otra manera (Meier y Hesmondhalgh, 2014). El enemigo no es el mismo (no son las majors como en el pasado), ahora las fronteras se han difuminado y son múltiples las maneras de relacionarse con la industria musical, incluso con las multinacionales, sin que ello parezca menoscabar la libertad del músico *indie*.

Esta situación del nuevo *indie*, de mayor amplitud, genera conflicto en el campo y un problema por la autenticidad alternativa, ya que no se rige por una cuestión institucional como antaño. Se refuerza la necesidad de separar los auténticos de los que no lo son, para lo que se hará referencia a un recurso imprescindible que veremos más adelante: el capital *indie*, como manera de potenciar la identidad alternativa.

5.2.3. EL DO IT YOURSELF INDIE: CIRCUNSTANCIAL, RESTRICTIVO Y PEDAGÓGICO

En el discurso específico del músico *indie* podemos vislumbrar una concepción contemporánea de la lógica del arte por el arte propia de los nuevos tiempos y de los requerimientos actuales de la creación artística:

para mí, la independencia en la música primero es ser independiente a nivel de creación, no depender de la gente para crear, si no crear para ti y una vez que creas eso, para poder distribuirlo... dependiendo del volumen que tengas de demanda, lo harás tu o lo hará alguien, Coca Cola o una multinacional que le salga de los cojones, pero mientras que el producto y la actitud del grupo no se vea dañada por el mecanismo que utilice esa gran empresa (E. 14)

Y, veremos, que la independencia se redefine. A partir de la experiencia con la auto gestión, su significado se modifica. Los *indie* reivindican lo colectivo, la ayuda mutua, la necesidad de establecer lazos con otros, en un momento en que, además, la capacidad de crear puede hacerse sin la ayuda de otros. Aun así, la independencia se gana en plural, de ahí el papel de los pequeños sellos, del apoyo indispensable de éstos en la gestación de los discos:

entonces identificábamos que la independencia era tomar las decisiones sobre absolutamente todo, sin darnos cuenta que a veces no saber de algo no significa tomar una decisión malísima pero en aquel entonces necesitábamos eso y eso lo preservaba el auto editarnos, ahora valoramos más otros tipo de libertades, seguimos teniendo una independencia de criterio total pero hemos aprendido a ser como mas el receptáculo de diferentes visiones, de diferentes capacidades y de diferentes decisiones que toman y que tienen gente a nuestro alrededor y nosotros ser el centro que las aglutine (E. 30)

Por lo tanto, se da una contradicción relevante, el alejamiento de la industria no va a aportar la libertad al campo del *indie*, sino todo lo contrario: la libertad del músico alternativo disminuye si su desarrollo artístico sigue las consignas del DIY. Es decir, los músicos contratados, los que están amparados por algún tipo de sello se pueden especializar en lo puramente cultural frente a los artistas que se auto gestionan, que deben hacer confluir lo artístico con lo financiero. Esto aparece reflejado en la narrativa de los artistas *indie* investigados:

el estar en una discográfica nos ahorra mucho tiempo respecto a la auto edición (...) era bonito, era chulo también cuando nos auto editábamos es parte del proceso creativo, al final tú te lo guisas, tú te lo comes, haces una composición, le das forma, la creas, buscas un poco los canales para moverlas para que llegue a más gente y eso es auto editar (E. 4)

yo he probado las dos cosas, y creo que la situación en la que me siento más cómodo es teniendo un grupo de trabajo discográfico, editorial y de management, en quien confie, en el cual todo el mundo tenga claro su rol y lo que se espera de ellos, y que todo el mundo arrime el hombro y de su mejor cara para que el proyecto siga creciendo (E.20)

tuvimos la suerte de que nos fichase X en cuanto empezamos a grabar y no tuvimos que recurrir a la autoedición que es básicamente un engorro (por mucho que intenten vender lo contrario). Con el grupo anterior, en el que era el bajista, sí tuvimos que auto editarnos todo, porque no nos ficharon en ninguna discográfica (E. 17)

Por lo tanto, observamos que las relaciones de los músicos con las compañías independientes son valoradas de manera favorable. Ellos aceptan sin ambages la interacción con esta industria “pequeña” en la que no encuentran barreras a la hora de desarrollar la libertad que consideran eje básico. Por lo tanto, y esto cobra especial relevancia, no necesitan alejarse de los sellos para adquirir autonomía, más bien al contrario, es en el

alejamiento de los mismos cuando la echan en falta. Para los músicos entrevistados, la auto gestión no es el corpus centralizador de su quehacer musical como cabría pensar de unos músicos que se engloban bajo la acepción de independientes y que entienden la independencia como la libertad creativa absoluta en su quehacer artístico.

LA INDEPENDENCIA EN EL DISCURSO *INDIE*: EL CONTROL SOBRE EL PROCESO CREATIVO

Los músicos entrevistados construyen un discurso que iguala independencia con libertad creativa. Para estos músicos ser independiente significa “hacer lo que uno quiera”. Lo vinculan a la libertad de manejar y dirigir el arte “como cada cual prefiera”, ejercitándolo con una clara connotación individualista, de satisfacción de uno mismo y, sobre todo, del impulso creativo, sin restricciones de ningún tipo, como ponen de manifiesto en su discurso:

independencia no significa más que ser libre, que es para mí como quieras hacer la música (E. 5)

siempre hemos hecho lo que nos ha salido de los huevos y siempre de manera muy polémica, ¿no? podemos decir una cosa y hacer totalmente lo contrario... eso... pues es la verdadera independencia, hacer lo que te da la gana (E.14)

hacer el disco que quieras hacer sin pagar ningún peaje, o todo lo contrario si es eso lo que quieres hacer. (E. 11)

hacer la música que tú quieres y poder vivir de ella (E. 29)

Los *indie* vinculan la independencia a la libertad y al control creativo a la no intromisión en el ejercicio musical. Sienten que lo independiente lo ganan en el quehacer autónomo de la labor artística, en el desarrollo individual y sin limitaciones ajenas de la obra final y así hablan de que “nadie te diga lo que tienes que hacer, ni musical, ni artísticamente, ni en ningún aspecto de tu carrera” (E. 10), “desarrollar tus inquietudes artísticas sin limitaciones” (E. 22), o “depender única y exclusivamente de uno mismo” (E. 18). Para estos músicos, la gestión en la manera de componer, de tocar, etc. es fundamental. Defienden una absoluta autonomía respecto a cualquier tipo de directriz:

ser independiente no es una cualidad especial del circuito *indie*, es por definición, pues tomar tú las decisiones y llevar tú el control de la situación (E. 7)

significa tener el control del proceso creativo, hacia donde diriges tu producto y cuando dejas de tener esa autonomía creativa que caracteriza o es la raíz de la música, yo creo que ahí la independencia desaparece, en el momento en el que se pervierte el asunto y se empieza a pensar un poco en números o en un producto más que en una obra... (E. 4)

desde mi punto de vista y lo que he vivido, tener total libertad creativa. (E. 12)

va un poco más allá del tema de digamos, del mercado musical, uno se puede sentir independiente porque su música es muy diferente, porque no tiene un interés especial en que su música sea masiva, hace lo que quiere, en los tiempos que quiere, cuando quiere... compone cuando quiere, saca los discos cuando le da la gana, toca donde él quiere, toca cuando quiere, gestiona su movimiento musical de una forma libre y personal, eso, evidentemente, es una postura que yo tengo y que creo que no sé, todos tenemos en realidad (E. 3)

Los músicos del *indie* son unánimes cuando definen su idea de independencia remitiéndola a una absoluta libertad y autonomía a la hora de crear, ajena a cualquier cuestión mercantil o de modas, primando lo artístico y creativo por encima de cualquier otra pretensión material

independencia es eso, es decir, yo qué sé, es hacer lo que te gusta y si puedes vivir de ello, mejor, nada mas... (...) simplemente era gente haciendo cosas pues porque le da la gana y que es eso, es que realmente es como que se convirtió un término tan etéreo, tan difícil de explicar que al final es en plan de sí, yo soy independiente en plan de... nosotros grabamos discos cuando creemos que debemos grabarlo, cuando nos apetece, hacemos conciertos, intentamos hacer muchos conciertos pero porque nos apetece y no tenemos que dar... ¿sabes? cuentas de demasiado nada, simplemente que funcione esto como debe de funcionar el grupo, pero sobre todo es eso hacer el... es decir, cuando nos metemos a componer canciones no hacerlo por ningún tipo de presión ni comercial ni nada, hacerlo porque quiero hacer ahora esto, pues voy a intentar hacerlo y nada más (E. 6)

ser independiente es trabajar de una manera determinada bajo una escala de principios y valores determinados en los que premia la creatividad y lo que tú quieres hacer por encima de otro tipo de reconocimientos, es así de sencillo (E. 23)

es que cuando haces música, la música sea un fin en sí mismo y no un medio para conseguir otra cosa, que no sea un medio para conseguir popularidad, fama, dinero, un modo de vida, ni pagar las facturas ni nada, que la música sea un medio de expresión y un fin en sí mismo (E. 30)

yo creo que ahí la independencia desaparece, en el momento en el que se pervierte el asunto y se empieza a pensar un poco en números o en un producto, más que en una obra... se pierde la independencia (E. 4)

Esta libertad y autonomía no se ve afectada por la relación con los sellos independientes, más bien al contrario, se ve asentada en ella, mientras que, paradójicamente, se aleja de la autogestión. Aunque en los orígenes del espacio alternativo el quehacer DIY fue generador del mismo (en el origen de los sellos independientes y los fanzines) y que, con las transformaciones tecnológicas acaecidas en los últimos años, parece que esta lógica del “hazlo tú mismo” sea más accesible que nunca facilitando la producción musical a través de las nuevas tecnologías de grabación (equipos) y de difusión (internet) de una manera más sencilla y barata, no se aboga por establecerla como sistema de gestión y creación musical. Se considera una herramienta factible y positiva, pero se percibe circunstancial en la carrera musical del *indie*, además de castradora de su anhelada libertad.

Los músicos del *indie* manifiestan una posición de rechazo a la autogestión que, en esta tesis, vamos a analizar más allá de lo puramente musical, pudiéndose extrapolar, de manera general, a los modos de trabajo contemporáneos. Los artistas rehúsan el auto emprendimiento por la coerción que les supone en el desarrollo de su libertad creativa. Éstos prefieren el cobijo de la industria, fundamentalmente de la independiente, una industria amigable y reconocible para ellos, que les arropa y les resuelve las gestiones no musicales que al creador le ejercen de cortapisa en su libertad artística. La postura adoptada por el músico *indie* revela, en última instancia, un malestar con los sistemas laborales propios del neoliberalismo, y así lo expresan en su discurso.

Cabe destacar, en primer lugar, el uso extendido que de esta manera de crear se hace por los músicos *indie*; la mayoría de los profesionales que conforman la investigación actual

han desarrollado, de algún modo, su labor musical de manera auto gestionada, como se extrae de los datos obtenidos entre los músicos entrevistados. A éstos se les interroga acerca de su relación con el DIY, de una forma general se les pregunta si han tenido experiencia, en algún grado, con maneras auto gestionadas de creación musical y cómo ha sido ésta. En definitiva, de qué manera valoran los *indie* la experiencia con la misma. Un 83% de los músicos entrevistados³⁵ declara haber realizado algún trabajo artístico de manera auto gestionada en cierto momento de su trayectoria creativa, por lo que cuentan con un bagaje relevante para elaborar un discurso respecto al tema. Es decir, desde el punto de vista cuantitativo, la expansión del DIY parece clara, la gran mayoría de los profesionales de la música analizados en esta tesis declaran haber trabajado, en determinados momentos, siguiendo los parámetros de la auto edición. Algo lógico gracias a los avances y nuevos recursos técnicos que lo posibilitan de una manera relativamente fácil y barata.

El músico *indie* se autoedita en algún instante de su carrera, pero esta manera autónoma de gestión no será el eje de realización artística deseado ni se identifica como el quehacer musical definitorio de la escena como cabría esperar de unos músicos categorizados como independientes. Los *indie* prefieren otras maneras de crear, siempre vinculadas a la industria musical, a través de los sellos discográficos. Los músicos no asumen la auto gestión musical como la mejor opción para desarrollar su trabajo, aunque sí representa determinadas cualidades apreciadas para el *indie*, fundamentalmente y centralizando el discurso, se valora el concepto de libertad que, a priori, lleva aparejado esta manera de desarrollar el trabajo musical:

la autoedición tiene más que ver con poder hacer lo que te dé la gana con tu producto y, sobre todo, a veces con poder auto boicotearlo, si quieres, al final la mayoría de los grupos que se

³⁵ Según los datos obtenidos en las entrevistas realizadas a los músicos de esta investigación. Concretamente, se les interrogaba, de manera abierta sobre “si habían tenido alguna experiencia con la auto gestión en su labor como músicos”, así como la valoración que sobre la misma tenían.

auto editan es lo que hacen, cabrearse con su propio producto sin que nadie te regañe por ello (E. 26)

la autoedición te da mayor libertad y puedes gestionar mejor tus ingresos y gastos (E. 22)

te da más libertad, las decisiones son tuyas y estás más en control pues sí, de decisiones que al final para el artista son importantísimas en plan cómo tiene que ser la edición, cómo tiene que publicarse, en qué momento... todas estas decisiones para mí son muy importantes (E. 9)

Los músicos exponen una visión del DIY cercana a la actividad libre en el desarrollo creativo:

bueno, lo último que he publicado es auto edición total y el copyright es mío y todo... lo cual significa eso aparte de que lo haces todo porque estas en solitario, aunque luego vaya con una banda, pero trabajé todo solo. Después me preocupé de la portada, del marketing, de tal y cual, sin dinero, por supuesto, y sin discográfica, sin manager, sin nada... bueno, no te puedo decir que sea, obviamente es lo que menos éxito ha tenido que he hecho jamás, pero a la vez el que más feliz me ha hecho con lo cual no tengo ningún remordimiento de haberlo hecho así, es un EP que he hecho como X, porque el primer disco que hice como X sí que tenía manager y discográfica pero luego me fui a la independencia absoluta, que al final es hacértelo todo tú, la autogestión (E. 5)

en ese momento lo hice y me sentí súper bien conmigo mismo, fue una época bastante punk en ese sentido y me encantó, me hizo crecer como músico, me hizo sentirme bien como persona y vamos, estoy súper agradecido (E. 3)

Para los músicos entrevistados, la libertad de la auto gestión “parece que” lleva asumida la dirección del trabajo, se es más libre porque se controla de una manera más directa la obra artística sin interferencias de ningún tipo. Pero, a su vez, se transmite un discurso paralelo que anula esa percepción de un control creativo total porque se asume que son tantas y tan múltiples las tareas a realizar en la auto gestión que el control se diluye entre las diferentes facetas que se deben asumir y que, al final, en muchos casos, están repartidas entre distintos agentes auxiliares de los que se depende para culminar el trabajo final, así: “dados sus límites en habilidades y recursos, estos artistas dependen en gran medida de los servicios empresariales de proveedores externos para sostener y hacer crecer su carrera musical” (Gao et al., 2009: 116). Aspecto este que se refleja en el discurso de los creadores *indie* analizados en esta tesis:

además, no depende todo de ti, ¿sabes? lo dejas en manos de otros que tienen que hacer el trabajo que tienen que hacer porque es su papel, su responsabilidad, claro, pierdes los yo que sé... pierdes el control, pierdes los plazos, vamos al estudio, a la fábrica, a la imprenta... es como... ¡jolín!, no da tiempo (E. 2)

todo es mejor, en el sentido de que tú sientes que no se te escapa o que pierdes el control de las cosas, de las decisiones... pero bueno, al final tampoco se puede estar en todo, al final también tienen una parte de que algo se está escapando por no dedicarle tiempo porque estás haciendo otra cosa (E. 5)

Comenzamos a apreciar las “grietas” que sobre el DIY vuelcan los músicos *indie*, para los que la auto gestión supone un esfuerzo de gran magnitud y un trabajo extra a la hora de crear. El porqué deviene de la asunción de tareas ajenas a las de la propia creación y eso es integrado de manera negativa por los entrevistados, que quieren centralizar su interés en la parte artística y no en la parte empresarial de la obra. Ellos quieren ser artistas y no mero trabajadores, reforzando así su identidad creativa por encima de cualquier otra presunción laboral:

a nivel cuantitativo, ese tiempo que estas empleando en marketing, gestión, distribución, etc... no lo estas dedicando a tocar y componer, es muy complicado (E. 20)

el otro modelo (auto gestión), sí lo conocemos, estuvimos años haciéndolo, y es un modelo que de repente en cuanto empieza a funcionar la cosa pues te cargas mas de trabajo y de repente eso al final pues no puedes estar haciendo música (E. 6)

no es que seas menos músico, sino que ahora hay que hacer otras cosas. Antes salías en la televisión un día y te veía todo el país, ahora para dar a conocer tu música hay que hacer muchos más esfuerzos (E. 10)

es el músico el que se encarga de las tareas de management, marketing, ventas, etc. Esto no desprestigia para nada la figura del músico, es más, le aporta un valor añadido, aunque en ocasiones la carencia de experiencia supone una traba importante en estas labores (E. 4)

Los *indie* se manifiestan negativamente respecto a una parte de las tareas que la auto gestión les demanda, aquellas labores alejadas del arte en sí que obligan al creador alternativo a compaginar con su tarea meramente musical, como señalan Gao et al.,

el mayor desafío que enfrentan los músicos independientes, además de mantener su creatividad viva, es quizás la gestión de la carrera musical como negocio. Además de ser un

artista, el músico independiente de hoy también necesita ser al menos un ingeniero y productor pasable, y con frecuencia, promotor y comercial (Gao et al., 2009: 105)

Como ya señalé, la gran pretensión para los músicos *indie*:

no pasa por vender muchos discos y ser famosos, sino por llegar a un estatus que permita que otros se hagan cargo de parte de la ingente cantidad de trabajos auxiliares que el músico, a la manera de hombre orquesta, se ve obligado a desempeñar: promocionero, agente, community manager, productor, ingeniero de sonido, diseñador, manager... (Val Ripollés y Fouce, 2016: 68)

Estos son músicos, ante todo, que quieren dedicarse a la obra en sí y no volcar su esfuerzo en una parte de las tareas musicales que no sienten tan propias:

te distrae un poco de lo que tú realmente tienes que hacer, que son canciones. Ese tiempo que te resta, a mí me acabó pesando mucho porque yo ya tengo que hacer otro trabajo como para ahora venir a hacer lo que me gusta y en vez de hacer lo que me gusta, que es enredar, como digo yo, pues es ponerme a hacer paquetes (...) el tiempo ese que te quitaba de lo que se supone que tienes que hacer en algo que te gusta, joder pues... daba un poco de penilla entonces al final decidimos pensándolo bastante... porque la experiencia había estado muy bien, decidimos volver a llamar al sello y decirles, bueno, chicos ¿queréis? (E. 2).

todas estas decisiones para mí son muy importantes, entonces me gusta sentir que estoy en control de ellas... pero es verdad que llevan mucho tiempo, llevan mucho trabajo y que quitan tiempo de tu actividad artística, al final, tiene un lado bueno y un lado que es difícil, el día a día... hay mucho trabajo detrás de una autoedición (E. 9)

Al final los creadores *indie* perciben que la libertad que parece conllevar la auto gestión “aprisiona”, es decir, la centralidad del arte por el arte se desarrolla mejor bajo el amparo del mercado porque mediante las fórmulas de auto creación el artista puede llevar a cabo de manera autónoma todo aquello que se proponga sin las ataduras ni las restricciones de la industria clásica, pero, a la vez, se ve forzado a desarrollar un trabajo extra, que le limita su capacidad creativa. Por lo tanto, la del DIY es una libertad “engañososa”, propia de las nuevas economías neo liberales que cargan al artista de tareas que le son ajenas bajo el lema del emprendimiento y la iniciativa. Esta situación de multi actividad del quehacer musical autónomo se puede encontrar en el análisis que sobre el emprendimiento cultural hace Rowan:

pese a que la libertad en el trabajo es uno de los elementos mejor valorados, sería muy ingenuo pensar que esa libertad no produce un gran número de responsabilidades asociadas. La responsabilidad se vive con dificultad. En muchas ocasiones la gente se siente responsable de competencias que no están muy bien definidas o sobre las que no tiene grandes conocimientos (...) El *multitasking*, el exceso de carga laboral, el trabajo no deseado de gestión y la importante cantidad de horas invertidas parecen limitar drásticamente la supuesta libertad de los trabajadores en cultura (Rowan, 2010: 140-142).

El “hacerse a sí mismos”, el auto construirse, se convierte en una carga para las clases creativas. En la auto edición, el músico debe asumir diferentes facetas, ser gestor, administrador, promotor, asistente, etc... y en esta economía actual: “la precariedad se eufemiza como una libertad del trabajador” (Sennet, 2000 citado por Fouce, 2012), algo que manifiestan en su discurso los músicos entrevistados:

al final lo que te digo, me veía eso recibiendo cajas y cajas de discos en casa de grupos que no son el tuyo, encargándote... si solo fuera eso... no me importaría nada, pero como ya se cómo va esto que te metes en películas y te vas viendo cómo se enreda la madeja... y luego es que encima tienes que tener un trabajo que te da dinero, ¿no? entonces ya era mucho lio y no se... no es una excusa, supongo que lo podíamos haber intentado, pero no lo hicimos. Estuvo genial, me encantó, creo que nos vino muy bien como grupo y demás... pero bueno, decidimos intentar dedicarnos a lo nuestro porque al final luego también es un rollo esto de que te haces mayor y ahí el tiempo escasea, se va arrinconando ahí y es una pena, eso me quema mucho (E. 2)

sí claro, es que, es decir, o sea, pues es poder dedicarnos a ... mucho más tiempo solamente a la música, es que al final eso es fundamental yo al final he decidido este modelo para nosotros (trabajar en una compañía) (E. 6)

evidentemente el margen de maniobra de la autoedición es mucho más amplio y te da más libertad de movimientos porque hay que poner mucha menos gente de acuerdo en la toma de cualquier decisión. Sin embargo, el hecho de trabajar con discográficas (o en definitiva con gente especializada para hacer un tipo específico de trabajo por el que están bastante mejor preparados que tu) también te libera en cierto modo de tareas que a lo mejor de pueden distraer de lo meramente artístico (E. 18)

la verdadera independencia es cuando tú te lo guisas y tú te lo comes pero llega un momento que creces y entonces tienes que contar con gente que tenga ya una infraestructura porque

tampoco vas a montar tú una infraestructura para que eso no funcione, ¿sabes? y un proyecto de un disco se vaya a la mierda porque no hayas contratado a la gente ideal, porque ¿sabes? es un poco complejo, entonces vas a una empresa que ya están con una experiencia en hacer eso pero ¿dónde está tu independencia? en cómo tú funcionas, tú negocias, y haces lo que quieres (E. 14)

La precarización que les supone la auto gestión es más relevante en aquellos músicos que no tienen una dedicación exclusiva a la música. En éstos, la dualidad que se refleja en su “doble vida” como músicos y profesionales de otros sectores les hace estar sumamente delimitados por cuestiones de dedicación, para ellos el tiempo se convierte en un bien preciado que se debe compartir y que se quiere dedicar volcado en tareas estrictamente “musicales” y no en otros aspectos del trabajo musical que no se consideran tan relevantes:

hemos auto editado nuestra primera maqueta, y desde luego, fue una experiencia muy agradecida. Desde entonces hemos trabajado con diferentes sellos pequeños, que principalmente nos solucionan temas como la distribución, a los que nosotros mismos no podríamos dedicar mucho tiempo (E. 21)

ha sido lo más difícil, el marketing, situarlo en el mercado pero bueno, tuve la ayuda de la FNAC que me pusieron el disco en sus tiendas y luego me ayudo un colega y lo mandamos a algunas tiendas de discos y demás pero hice mucho trabajo, es... me salieron muchas canas con la auto edición, con X, y bueno para eso estamos en sociedad, cada uno que haga su parte ¿no? que si cada uno hace lo suyo pues llegas mas lejos, pues si también yo hago la música pero la discográfica pone el producto, lo sitúa y lo promociona pues llegas mas lejos si lo tiene que hacer una sola persona (E. 13)

La auto edición se contempla para un determinado momento, una época dentro de la evolución de las bandas, se considera un método de aprendizaje destacado a la hora de conocer cómo funciona el campo musical, pero se contempla inviable para los grupos con

un cierto recorrido y algo de reconocimiento (de ventas y público), como señala el integrante de una banda “exitosa³⁶” del *indie* :

eso se puede hacer y es recomendable y, en un principio, pero cuando la cosa crece es impensable, o sea tú no tienes infraestructura para fabricar miles de discos, para la imprenta, para ensayar, ahora los bolos, distribuirlos... no puedes (...) la autogestión está muy bien mientras sean “pequeñillos” pero cuando pasa de un nivel, no puede, o sea, no puede... (E. 14)

Se considera más factible para bandas pequeñas y de poco alcance, pero casi imposible cuando el nivel de repercusión aumenta:

para nosotros es el modelo ideal que realmente es mucho trabajo, es decir, todo lo que hay de producción detrás es que realmente al final te deja muy poco tiempo a hacer música, es muchísimo trabajo al final y un grupo como nosotros, yo no me imagino un grupo mas grande, es imposible, uno pequeño es igual porque al final nosotros eso, los primeros años que lo hacíamos todo nosotros perdíamos mucho tiempo en organizar hasta el último detalle, porque es tiempo, al final ¿sabes? (E.6)

es que es impensable distribuir lo que venden X cuando el grupo es que no puede, es que o te dedicas a eso o te dedicas a hacer canciones y a tocar, no puedes hacer todo (E. 14)

Este aprendizaje a través del DIY se considera básico como parte del proceso de formación y socialización de una banda, además de que profesionaliza la escena:

de hecho, es que se aprende mucho más, es decir, antes de meterte en un estudio yo animaría a la gente que grabase 3 o 4 discos antes en su casa por lo que pueda aprender de sí mismo y de su grupo ¿sabes? Eso no lo va a aprender en ningún estudio (...) mi idea es q la autogestión suele ser mas bien calamitosa aunque creo que a la mayoría de los grupos les viene bien pasar por una apoca de auto gestión y si son listos, aprender cómo funciona el mercado en donde se mueven pero la mayoría de los grupos no se dedican a... no gastan tiempo en entender el

³⁶ Se considera “banda exitosa” por integrar en diferentes momentos la lista “Top 100 Álbumes” de Promusicae.

medio y el mercado en que se mueven, creen que si tú haces música independiente estás fuera del mercado y eso es completamente ridículo, tú estás dentro de un mercado y el mercado distribuye los productos para pequeño consumo (E. 6)

la etapa de auto edición tiene la ventaja de ver qué cosas te ayudan a sumar a tu proyecto y cuales restan, es la buena época para aprender el mercado en que te mueves y cosas que son tonterías y que tú en un momento dado las ves muy claras y luego ves que son tonterías y te has equivocado y otras cosas que salen bien, que ayudan a darle visibilidad al grupo, a darle empaque, sensación de profesionalidad (E. 26)

Como podemos observar, la idea de libertad queda subyugada por el resultado final, los músicos consideran que es más una libertad “de acción” que afecta a las tareas globales de la actividad musical, del quehacer práctico de la profesión artística, pero que limita la parte creativa: “se puede hacer lo que se quiera y como se quiera”, pero afecta al resultado. La cuestión es que los músicos acaban asumiendo tareas que limitan la creatividad y la dedicación a lo artístico, ya que se deben incorporar dimensiones de gestor y pequeño empresario que minimizan la dedicación a lo verdaderamente importante: “el arte en sí”. Éste quedaría, contradictoriamente a lo esperado, reducido cuanto mayor es el alejamiento respecto al poder económico, encarnado en los sellos discográficos. Este concepto de músico centrado en la obra en sí, que es básico para el *indie*, es menor cuanto más autónomo del poder económico es uno, en contra de lo que se pudiera pensar a priori:

en algunos casos puede ser que se te quiten las ganas de volver a grabar por todas las vicisitudes que conlleva la autoedición (tanto económicas como logísticas) (E. 17)

al final tampoco se puede estar en todo, al final también tienen una parte de que algo se está escapando por no dedicarle tiempo, porque estás haciendo otra cosa (E. 5)

también soy el conductor y el secretario, tengo que hacer los papeles, las facturas y todo eso. Si tienes un grupo con mucho movimiento pues tienes un conductor, un contable, pero en esta pequeñísima empresa (...), la parte empresarial lo hago todo yo, entonces pues hay... días en exclusiva a eso y otros días pues... (E. 13)

Para estos músicos, la autogestión no supone un revulsivo contra lo establecido, sino que lo perciben como una manera más de convertir al artista en “freelance”, un agente que debe asumir todas las cargas del trabajo de una manera activa y extensa mas allá de la propia creación, otorgándole una pátina falsa de libertad, control y autonomía que no parece calar

en los músicos del *indie* que no quieren “venderse”, ya que consideran que lo hacen si se gestionan a sí mismos, no si lo hace la industria:

el pudor a venderte, me repele un poco y estas cosas del crowdfunding significa un poco venderte a ti mismo y lo veo como un acto no se... poco elegante, me parece cutre vender la moto y precisamente por eso tenía cierta manía a este rollo, que lo estoy superando porque creo que en el fondo no es eso, que no es venderte a ti mismo si no... pensaba un poco del tema que nos están presionando para que nos vendamos todo el rato nosotros mismos y eso me da cierta rabia (...) mi papel no es ser empresario, no me gusta ser empresario, que igual es un reducto del rollo anarquista que tenia de joven... (...) ese rollo de tener que competir con los demás por el dinero... (E. 7)

auto producir es un rollo, porque implica que tú mismo te haces las cosas y yo me acuerdo cuando lo hice porque era cuando internet no era tan importante, sí lo era pero tenías que mandar el disco pues a... tenías que mandar 200 cartas y eso es lo de menos, lo mas chungo es que auto editar significa pues que tienes que ser tu manager y no se... es una cosa que no apetece, al músico no le apetece nada, ya tiene suficiente con hacer un disco y con tocar como para encima tener que venderse, siempre es mucho más cómodo para mí pues que haya otra persona en la que confías y haga ese trabajo (E. 24)

Es importante destacar que en los músicos:

la tensión discursiva no se da entre las categorías de amateur y profesional, sino entre las de creador y pluriempleado. Así, el éxito se identifica con ir ganando espacios para el trabajo creativo y dejar la gestión en manos de otros (Fouce, 2012: 178)

Lo relevante es crear, poder hacerlo sin interferencias de ningún tipo, lo que se convierte en el objetivo fundamental de los artistas. Por lo tanto, lo que se da respecto al DIY, es una actividad laboral dual en la que el creador se encuentra inmerso en una situación conflictiva. Por un lado, le confiere una mayor libertad y control, algo que le satisface, pero por otro, este tipo de acercamiento a la producción artística lo aproxima a la precarización, la incertidumbre y la multi actividad. Y es esta última concepción negativa de la auto gestión la que el *indie* considera más relevante en su actividad laboral como creadores de lo alternativo.

Estos músicos cuando se amparan en el DIY desarrollan su trabajo bajo el marco general del emprendimiento cultural, que representa a los trabajadores como pequeños empresarios o emprendedores de la cultura, teniendo que gestionar su trabajo como si fueran en realidad una productora (Quiña, 2014a). Esto conlleva que los trabajadores que ejemplifican los mayores cambios en el ámbito laboral sean los del sector cultural porque tienen que desarrollar, en muchas ocasiones, formas de trabajo nada dignas, convirtiéndose en un sector muy desprotegido que los sitúa en una posición definida como “nuevo precariat” (Gill y Pratt, 2008). Este concepto aúna los términos de precarización y proletariado “para significar tanto una experiencia de explotación como una (nueva) subjetividad política” (Gill y Pratt, 2008: 3). Estos trabajadores del sector creativo son precarios, pero se les presenta como modelos ideales:

precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (Lorey, 2008: 74)

La reivindicación del *indie* parece venir por la oposición al modelo de emprendedor que el neoliberalismo vende como trabajo libre y sin interferencias ni mandatos, cuando no es más que una manera velada de encubrir la tiranía de los nuevos sistemas económicos de desprotección del trabajador, desmantelamiento del estado de bienestar y decaimiento de las raíces comunitarias en el mundo laboral. La autogestión la perciben como una manera de convertir a los artistas en micro emprendedores dentro de las industrias creativas del capitalismo, algo a lo que el músico *indie* parece resistirse y es lo que dota a éste de la lógica de alternatividad que le define: su independencia, en los tiempos actuales, la “gana” en la resistencia al quehacer individualizado que se centraliza en la figura del emprendedor propio de las sociedades neoliberales. En las sociedades capitalistas las nociones de libertad y autonomía están conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación, donde “la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales” (Lorey, 2008: 58).

Rowan (2010) habla de emprendizaje para referirse al trabajo artístico que es desarrollado por los creadores de manera autónoma e independiente dentro del marco del capitalismo neoliberal en el que la realización de la obra final está sujeta a autoexplotación con una fuerte discriminación laboral, incertidumbre económica y sacrificio personal, aunque de inicio “la falsa libertad se introduce en la construcción discursiva de la figura del emprendedor y se vuelve un elemento básico de su constitución” (Rowan, 2010: 29). Esta interpretación parece conectar con la visión del músico *indie* que, a priori, alaba la autonomía y libertad de la auto edición, pero que la entiende restrictiva, remarcando las consecuencias que el trabajo así desarrollado conlleva: actividad multi tareas, pérdida de tiempo, dedicación reducida, etc. Es importante recalcar lo que señalábamos en el apartado 5.1.2 respecto al músico y su necesidad de crearse una marca. Los artistas están impelidos a participar en la promoción de su obra, ya que el branding se ha normalizado en la industria musical. En definitiva, éste se convierte en una marca que tiene que desarrollar más allá de la obra en sí. Hay un cambio de rol pues excede la grabación convirtiéndose en un “agente de entretenimiento al completo” (Meier, 2017) tanto si está en un sello como si no.

En suma, el músico de lo alternativo no conecta con el discurso del emprendimiento en el que uno “puede ser el máximo accionista de sí mismo, pero también su máximo explotador. Uno reparte los éxitos consigo mismo, pero también todos los riesgos y responsabilidades, su destino parece estar solo y únicamente en las manos del propio emprendedor” (Rowan, 2010: 69), se convierte en el *homo oeconomicus* que para Foucault es un emprendedor: un empresario de sí mismo, que se transforma en su propio capital, en el origen de sus beneficios y su productor. Lo que se desarrolla en las economías neoliberales son dinámicas de competencia basadas en el individualismo, alejándose de acciones de cooperación debido a la búsqueda continua de maximización de beneficios dentro del juego económico capitalista actual (Rowan, 2010). El músico *indie* rechaza esta visión individualista del trabajo creativo y opta por la salvaguarda de la pequeña industria que le vio nacer y que le ha acompañado durante su desarrollo, acentuando los lazos de amistad con ella y la semejanza con la misma.

El alejamiento de la industria como manera de recuperar y desarrollar la libertad en el arte no se contempla así para los músicos que conforman el campo del *indie*, esta presunción no parece adaptarse a los modelos económicos neoliberales actuales en los que el emprendimiento y el individualismo hacen recaer (bajo las premisas de la autonomía y la libertad) en el artista, un exceso de trabajo, tareas y responsabilidades. Se convierte al músico

en empresario y gestor, se vuelcan en él una serie de tareas extra musicales bajo la creencia en la autonomía y la libertad total, bajo unas condiciones, muchas veces, de trabajo y condiciones precarias, así que la “lucha” *indie* habría que buscarla mas en una confrontación con los nuevos modelos de trabajo individualistas que, en base a una supuesta libertad, minan la creatividad y el arte como fin, para reivindicar la música en sí, que será posible con la intermediación de la industria.

Y, si en la actualidad, el DIY permite que muchos grupos se desliguen de los sellos y regresen a la autogestión, esto no parece la opción deseada y mayoritaria presente en el discurso de los *indie*, la asunción del DIY parece haber encontrado acomodo en otras escenas, de generaciones más jóvenes que, a través de Internet, se saltan los intermediarios llegando al público de una manera directa.

En definitiva, se plantean diferentes modos de reivindicar otras formas de producción cultural. La oposición se define frente a nuevos “enemigos” y adopta otras formas. Lo que se muestra es la necesidad de mejorar los medios de producción, ahora volcados en la auto promoción, el individualismo y el emprendimiento. Los dilemas del músico *indie* han cambiado porque el campo se ha transformado y se han modificado los agentes que le acompañan: la industria y los festivales. La independencia parece estar ligada a un trato más justo para los músicos y a enfoques colectivos en el quehacer musical.

5.3. EL CAPITAL *INDIE*: EL VALOR DE LA AUTENTICIDAD

El *indie* no es solamente un género musical, no es un tipo de sonido reconocible sin más, ni tampoco se define ya por su relación con las instituciones musicales: en este apartado mostraremos que es un espacio de búsqueda desesperada de la autenticidad. ¿Qué consecuencias tiene esto en el campo?: la sustitución del conflicto con el exterior, es decir, con las estructuras de poder, por la lucha interna entre agentes en aras de encarnar la autenticidad *indie*. En definitiva, una relevancia de la competición intracampo restando a la independencia de los valores de militancia o confrontación clásicos y replegándola a cuestiones de distinción dentro del espacio alternativo. Una música donde la manera de crear se torna más relevante que otros códigos. Veremos que en el discurso de los músicos analizados aparece, de manera clara, esta lucha constante por la autenticidad *indie* como lógica propia del campo, lo que se traduce en un espacio estratificado entre quiénes son o no son considerados *indie*, y desarrolla una estructura de músicos y bandas con diferentes

maneras de encarnar lo alternativo, como lo reflejan diversas investigaciones (Agúndez, 2011; Regev, 2013, Serrano, 2014; Ziriza de, 2017). Esto, ¿cómo lo manifiestan los músicos del campo independiente?, ¿en qué se basa ese conflicto? Veremos las conclusiones que se extraen del análisis de la narración de los artistas entrevistados, que nos permitirá inferir la estructura básica del campo de lo independiente.

El *indie* ha evolucionado en estos 30 años pasando de ser un campo en los márgenes a un campo reconocido y con cierta preponderancia en la música popular de nuestro país. Lo hemos visto al discutir cómo se ha reorganizado la industria y lo analizaremos respecto a cómo han cambiado los festivales del espacio de lo alternativo. Por una parte, una industria que surgió a la par que el campo, ligada a pequeños sellos, que ahora comparten el *indie* con otras maneras de gestionar la música (majors, DIY...) y, por otra parte, unos festivales nacidos en el underground que se han transformado en grandes y masivos espectáculos. El resultado de estos cambios se ha sentido en la naturaleza volátil de la escena, con múltiples posicionamientos, que van desde bandas casi anónimas a grupos masivos, de artistas que congregan a pocas personas en pequeñas salas a formaciones que llenan grandes estadios durante varios días, todos ellos bajo la acepción amplia y líquida de “*indie*”. La evolución del campo le ha llevado a transformarse de una escena marginal a una escena relevante en el campo musical español (Barrera, 2017: 176). Así, las grandes compañías se asocian con bandas alternativas con una mayor “soltura” que en los inicios de la escena, crece de manera considerable el flujo de asistentes a los festivales de música *indie* (de los 8.000 asistentes al FIB en 1995 a los 170.000 en 2018, según la Asociación de Promotores Musicales, 2019) y las ventas de grupos *indie* aumentan (Vetusta Morla, Lori Meyers o Los Planetas, entre otros, han entrado en la lista de los 100 álbumes más vendidos en diferentes anualidades (Productores de Música de España, 2017).

Es decir, nos encontramos con un campo muy diverso, con distintos valores que se entrecruzan, diferentes sonidos y relaciones con la industria y los festivales. Se pone punto y final a un espacio compacto, de una mayor homogeneidad en los inicios (el *indie* original), para dar lugar a un crisol de posibilidades musicales que oscilan de las escenas minoritarias a otras semejantes a las del mainstream -con músicos categorizados específicamente como *indie* mainstream-, es decir, artistas cercanos a la masividad. De esta manera:

en el primer ejemplo diría a grupos que son más masivos, como pueden ser Love of Lesbian, Sidonie o Supersubmarina, que son grupos de *indie* -mainstream, y en el segundo pondría

grupos como El Pardo, Ornamento y Delito, formaciones que tienen mucha intención con las canciones que componen (Nando Cruz en Coquillat, 2015).

Por lo tanto, existen dos grandes corrientes en el *indie* actual (Agúndez, 2011; Regev, 2013, Serrano, 2014; Ziriza de, 2017). Una, el *indie* mayoritario, con un estilo relativamente similar y cuyas bandas están amparadas, habitualmente, aunque no de manera necesaria, por compañías discográficas grandes que utilizan el concepto de *indie* como parte de su estrategia de posicionamiento (caso de Lori Meyers, Izal, Love of Lesbian...) y otra escena, con la que comparte espacio conformada por grupos con distintas ideologías y gestionadas, mayoritariamente, por compañías independientes: Standstill, The New Raemon, Joaquín Pascual... (Serrano, 2014). Se habla de un *indie* dual, de un campo musical fragmentado, con diferentes identidades en su interior:

un *indie* que ahora circula a dos velocidades, en el que unos recorren el mayor ancho de vía, los grupos consagrados popularmente, de extracción independiente que se han convertido en marcas de éxito, caso de Love of Lesbian, Izal, Vetusta Morla, etc. y por debajo el resto, de menor reconocimiento público, caso de McEnroe, Triángulo de Amor Bizarro, Pony Bravo, Soledad Vélez, Hidrogenesse, Single, Perro, etc. (Ziriza de, 2017: 209)

Esta doble vía se percibe también en contextos como el británico, donde para esa hornada de bandas con éxito y mayor grado de reconocimiento han acuñado términos como *landfill indie* (*indie* de vertedero) o *fake indie* (*indie* de pega) y, en el caso español, se habla en términos similares cuando se les define como *indie tex*, *indie de marca blanca* o *indie de postal* (Ziriza de, 2017: 20). En esta doble acepción se denota una carga de valor que remite a la autenticidad en el campo entre el *indie* verdadero, el minoritario, el de las bandas alejadas de lo masivo frente al *indie* de los grandes estadios, del éxito y el reconocimiento social: el *indie* mainstream. J. L. Salmerón, miembro del grupo Tórtel corrobora esto y ve difícil hablar de una sola escena, ya que concibe el panorama nacional en dos frentes:

una serie de grupos que se han profesionalizado, y cuentan con agencias, promotoras, sponsors... y actúan en los festivales de verano; por el otro, una inmensidad de pequeños sellos, promotoras, salas... que vertebran toda una escena underground con propuestas muy originales y de gran calidad (Salas, 2014).

5.3.1. AUTENTICIDAD *INDIE*

La reivindicación de la autenticidad se torna como un elemento fundamental en la configuración de las posiciones dentro del espectro alternativo. Si en los inicios, la medida fundamental de “lo *indie*” era la vinculación de las bandas con los sellos independientes, en el panorama actual, esa relación se ha transformado. La definición de *indie* se complejiza. Un músico alternativo ya no se categoriza por su trabajo con los pequeños sellos porque las combinaciones con la industria musical se han multiplicado, así que se necesitan otros indicadores. Por ello, los creadores actuales potencian en su narrativa un elemento relevante: una marcada demanda de autenticidad en el espacio alternativo (Ochoa, 2002). Ahora que la conceptualización del campo se diluye y es más complicada, se convierte en un bien preciado que posiciona en el campo y aparece, recurrentemente, en el discurso de las bandas *indie* pues “el relato de la autenticidad en la música, entonces, sirve para movilizar nuevas sensibilidades; pero al mismo tiempo se utiliza como bandera para justificar nuevas formas de exclusión” (Ochoa, 2002). Además, al ser un campo en el que convive lo subterráneo con lo masivo,

el valor de distinción de un bien proviene en buena medida de su exclusividad y rareza. En cuanto un bien se populariza, su capacidad de distinguir se empieza a erosionar, por eso mismo, las más enconadas defensas de lo underground y la “autenticidad” suelen darse desde espacios especializados (“los árbitros” de lo underground suelen ser especialistas) (García, 2008: 196)

En nuestro caso, los músicos, como especialistas de un campo que se ha abierto y popularizado, recurren a una fuerte reivindicación de su autenticidad, y así se refleja en esta investigación al interrogarles sobre el *indie* y lo alternativo. Lo que se observa es la sustitución de una definición ‘dura’ de independencia, en tanto que autonomía financiera y creativa, por una definición ‘blanda’ de independencia, en tanto que autenticidad. Los músicos *indie* han sustituido la búsqueda de la independencia política y material por un proyecto de marcado carácter simbólico, que insiste en referentes reputacionales y que potencia una visión interactiva de la autenticidad: yo soy más auténtico cuanto menos auténtico eres tú. En esta sustitución los músicos reflejan una transformación profunda del ecosistema de valores en el que están inscritos, definido por la acelerada individualización y

el correspondiente distanciamiento de entendimientos estructurales de los conflictos políticos y sociales.

La autenticidad, de manera general, se constituye a través de las instituciones sociales en las que las personas participan, y exige que una persona, desempeño u objeto se ajuste a un conjunto de acuerdos socialmente establecidos, a unos estándares considerados “auténticos” (Harrison, 2008). Es una construcción social que se interpreta y adapta dentro de cada escena, y puede entenderse en diferentes claves, es decir, adoptando determinados valores y adquiriendo distinta relevancia en unos u otros géneros. Por lo tanto, se construye y, lo más importante, se disputa; está en constante estado de cambio. Es un elemento básico de la posmodernidad, que genera y rehace cada comunidad para “encontrarse” y dotarse de identidad (Val Ripollés, 2010). En el caso del *indie* actual, que vive inmerso en una conjunción de estilos, sonidos y diferentes posturas comerciales, veremos cómo se la integra dotándola de un protagonismo notable. Se le da forma a partir de la creatividad y la innovación y el rechazo a lo masivo y comercial, en el elitismo, al fin y al cabo, que se convierten en los valores básicos que van a conformar la autenticidad prototipo del *indie* contemporáneo (el *indie* líquido), frente a una autenticidad más centrada en el activismo, característica del pasado. La autenticidad *indie* se sitúa, específica y particular, frente a otras, como la basada en valores relativos a la honestidad y la verdad, propia del folk, en la raza, típica del hip hop o, en este mismo campo, la asociada a la clase social (Harrison, 2008), o la resistencia y la subversión, elementos que la definen en géneros como el propio *indie* de los inicios o el punk. Escenas que hicieron:

bandera de su resistencia a la gran industria, y en el fondo al capitalismo, creando redes de distribución alternativas, o no apareciendo en radio fórmulas. En el caso español veremos como el rock urbano y el heavy están ligados a algunas ideas sobre la clase obrera y cómo muchos grupos recurrían a textos realistas para hablar de sus barrios y de la desigualdad en ellos (Val Ripollés, 2014: 99)

Por lo tanto, hay variadas nociones de lo auténtico entre los diferentes campos musicales, así como la relevancia que se le da, que también es distinta entre los mismos.

El *indie* actual se acerca a una autenticidad centrada en los elementos formales y estéticos, en la creación innovadora vinculada a la experimentación, desinteresada respecto a la aceptación del público y centrada en el proceso de creación, en la centralidad del arte

por el arte, y así aparece reflejado en el discurso construido por la mayoría de los músicos entrevistados. Una autenticidad que sirve como elemento de distinción, entre los verdaderos *indie* de los que no lo son, como señala García (2008: 188): “la relación que se puede establecer entre las “subculturas juveniles espectaculares” y su reivindicación de lo underground y de lo auténtico, corresponde a las nuevas formas de distinción social propias de las sociedades urbanas contemporáneas”. En el *indie* contemporáneo los artistas no pretenden cambiar estructuras ni el “status quo” de la escena musical, sino que quieren posicionarse frente a otros como la élite de lo alternativo por medio de su particular manera de crear: innovando y experimentando. Para una parte de los músicos del *indie*, lo “auténtico” se convierte en una forma de distinción social. Con arreglo a la posición que ocupan en el campo del *indie* y a la estrategia con que han procurado mejorar su situación dentro de éste se debe entender esta toma de posición discursiva, que acentúa la relevancia de la autenticidad. Dentro del campo es manifiesta la noción de la experimentación, entendiendo que los circuitos de consagración vienen mediados por esa capacidad de crear ajena a lo normativo. Porque, al fin y al cabo:

las estrategias de los actores del campo del rock son susceptibles de ser entendidas –desde adentro, por los músicos; o desde afuera, por el público–, como tomas de posición estéticas y éticas, muchas veces reivindicadas discursivamente, de acuerdo con las demandas o expectativas inscritas en el músico y/o en su posición dentro del campo (García, 2008: 194)

En el campo actual de lo alternativo, se han desarrollado bandas que se han masificado y se colocan en una situación preeminente de cara al mercado, ante ellos se sitúan las estrategias de los actores en posiciones subordinadas, los músicos que reclaman la autenticidad del espacio alternativo y lo hacen mediante diversas estrategias basadas en el quehacer musical por medio de la experimentación y la innovación. Es en la estética donde parece encontrarse lo contracultural o lo subversivo en el campo del *indie*, porque en la posmodernidad ya no se puede “distinguir entre lo que tiene valor de lo que no lo tiene, o su equivalente, la de ubicar todas las expresiones en el mismo plano de valoración” (Calvi, 2017: 147).

5.3.2 LA CONSTRUCCION DE LA AUTENTICIDAD *INDIE*: EL CAPITAL *INDIE*

Una parte de los músicos que conforma este campo muestra en su discurso, de manera reiterada, la persecución de la autenticidad *indie*, que se convierte en fundamental dentro de un espacio habitado por agentes muy diferentes y, a veces, contrapuestos. En esta tesis parto de la idea de que se construye autenticidad mediante la acumulación de capital subcultural (Thornton, 1995). Una manera de que los *indie* prueben su autenticidad es a través de este tipo de capital, que es poliédrico y presenta multiplicidad de formas. Se mide, de manera general, a través de la posesión de determinados objetos materiales (como vinilos, carteles de bandas, etc), maneras, estilo y discurso. Destaco el gusto musical y el conocimiento de un canon como primordiales en esta construcción de la autenticidad *indie*; es decir, la posesión y el conocimiento de la “música correcta” es una forma de legitimarse a uno mismo en la escena, así como la relevancia de las discusiones sobre qué se acepta dentro del canon, que determina quién es auténtico, de quién no lo es, como aparece de manera relevante en el discurso construido por los músicos entrevistados. Veremos que los músicos del *indie* desarrollan sus propias demostraciones de autenticidad confiriéndole unos valores propios que le caracterizan frente a la autenticidad propia de otros campos.

Como señalaba previamente, el capital *indie* es un elemento de poder que parte del concepto de capital subcultural, de raíces bourdianas, que adapta Sarah Thornton (1995) al análisis de los clubes de dance y raves de Reino Unido y que voy a adoptar, de una manera muy flexible, en el curso de esta investigación. Remite a las características específicas, objetos y áreas de conocimiento que los agentes en un campo determinado consideran que les separa de lo establecido. Thornton explica cómo se expresa a través, por ejemplo, del gusto por la música y otorga estatus a aquellos que se considera que lo tienen, como DJs o periodistas musicales. Del mismo modo, sostengo que los artistas *indie* expresan un capital subcultural propio a través de la música que hacen y presentan, de determinados recursos que señalan o conocimientos que poseen. A través de la creación y circulación de capital subcultural los músicos se convierten en extremadamente influyentes dentro de la escena *indie*, situando lo que es relevante y auténtico de lo que no lo es. En definitiva, el capital subcultural crea y construye la autenticidad en el campo, que se posiciona como un valor relevante y central en el espacio alternativo. Este capital específico se convierte en “medidor” de la autenticidad *indie*, poseerlo te otorga “veracidad” dentro del campo.

En los artistas *indie* lo vamos a medir a través de determinados recursos a la hora de crear y/o mostrar su música cuya consecución y conocimiento reafirman la autenticidad en el campo y que aquí voy a analizar, de una manera muy flexible, como capital *indie*. En resumen, se refiere a toda una serie de elementos que los músicos exponen en su discurso y cuya posesión confiere autenticidad dentro del campo alternativo. Son todos los mecanismos que diferencian el *indie* popular, el “falso”, el llamado *indie* mainstream frente al verdadero: el *indie* “real”, en definitiva, el *indie* auténtico según el discurso que construyen una parte relevante de los músicos entrevistados. Es decir, una serie de recursos y acciones cuya tenencia genera diferencias entre los agentes del campo y que, como veremos al analizar la narrativa *indie*, retrotraen a una autenticidad basada en la creatividad, en la innovación y el elitismo. Cuanto más capital *indie* se posee, más verdadero se le supone al músico de lo alternativo. Lo voy a traducir en esta investigación como el conocimiento cultural o las maneras de generar música que poseen los miembros de un campo artístico diferenciándoles de otros y que sirve de refuerzo del estatus, ya que genera marcas de distinción con los demás, fuera y dentro del campo, señalando la autenticidad de unos frente a otros. En el siguiente cuadro, muestro la dinámica que estructura el campo alternativo:

Cuadro 5.1.



Fuente: elaboración propia

Veremos en este apartado de qué manera se manifiesta y “*se alimenta*” ese capital *indie* “de la diferencia”; los recursos de los que se sirven los músicos para demarcar las divergencias con lo “normal” respecto a aquellos agentes que se denominan *indie*, pero lo son de manera “superficial”; los auténticos de los “intrusos”. Puede hacer referencia a objetos, a conocimiento, a prácticas y rituales, etc. que son reconocidos dentro del campo como los realmente relevantes, generando una oposición entre los que lo poseen, de manera auténtica, de los que no. De esta manera, se remarca un nosotros frente a los otros muy importante en el caso de los músicos analizados, tanto hacia dentro como hacia fuera del campo, porque los miembros de la subcultura se distinguen entre sí y del mainstream a partir

del capital subcultural; de su significado y su conocimiento compartido. El poseer este tipo de capital particular dentro de un espacio de producción cultural otorga poder dentro del mismo diferenciando posiciones respecto a quiénes lo tienen y quiénes no. Tener mayor capital *indie* otorga autenticidad y, por ende, estatus a su poseedor dentro del campo, si lo tienen, su estatus es alto (son poseedores, los insiders), si no lo tienen, su estatus es bajo (son impostores, los poseurs) mostrando una jerarquía dentro del espacio. El estereotipo del impostor es crucial para la defensa interna de capital subcultural, cuando los medios y la cultura comercial amenazan el capital subcultural de los insiders introduciendo su estilo y su música en el resto de la sociedad, la capacidad de distinguir entre los verdaderos y los imitadores sirve para validar las pretensiones de autonomía y autenticidad (Moore, 2005). De ahí la relevancia de este capital dentro del *indie* ya que remarcarlo es lo que diferencia a los que son *indie* de los que no, dentro un campo que se ha “abierto” a la masividad de manera relevante, por lo que se cuestiona su identidad más “especial”, aquella que le hace diferente de lo normativo. El capital *indie* muestra la autenticidad en el campo:

esta música alternativa englobaba muchos estilos, muchas tendencias diferentes... pero, aun así, sí que, más o menos, era un poco más de tribu, hoy en día está todo así esparcido, se ha mezclado todo y es muy difícil saber quién o qué le puede gustar, ahora hay que tener otros filtros (...), los grupos que cantábamos en inglés y cosas así raras que se veía desde fuera, obviamente sí que éramos como más secta, ahora todo está... se ha mezclado con todo, ¿no? hasta con los pijos, ¿no? ahora hay pijo *indie*, punk *indie*, perroflauta *indie* ... (E. 5)

antes estábamos en la escena independiente la mayoría de esos grupos, la mayoría de la gente que escribía, que tenían fanzines, los medios de comunicación, los pequeños festivales que existían en España generaba una sensación de que estábamos todos envueltos en una especie de movimiento que tenía cierta identidad, ahora mismo no es así porque ni siquiera los grupos que supuestamente se catalogan como *indie* tienen el mismo espíritu pero ya no es que tengan el mismo espíritu, porque antes éramos muy diferentes también, pero ahora estamos a años luz de distancia unos de otros (E.3)

ahora ¿qué te encuentras? que los flamencos son *indie*, que los salen en Los 40 Principales son *indie*, festival de blues *indie*, festival de jazz *indie*, esto ¿qué coño es? (...) soy cantautor *indie*, bueno ¿eso qué coño es? no se... y luego digo yo, no sé, pues será, no sé, será un rollo Nick Drake... y empieza a cantar... “me gustan las mariposas, me gustan las margaritas, me

gustas tú...”, y digo, vale, ¿por qué? Porque, realmente, ahora en el 2018, el *indie* es el apellido que se pone cualquier músico para poder ser aceptado (E. 14)

lo del *indie* hay que asumir que ahora es un estándar y que si tiene algo de valor, es porque sea el testimonio singular de una serie de gente que está fuera de los... lo que yo digo es que en todos los institutos, en 1º de carrera hay gente que escucha la radio, otra que son expertos en electrónica, otros que su rollo es el rap y 1 o 2 por clase que sus condiciones particulares no encajan con nada de eso y tienen otra sensibilidad y pueden acabar aterrizando en el *indie* y un día expresándose o haciendo canciones así, tienen esa condición outsider y en ese sentido creo que hay esperanza para el *indie* (E. 26)

las caras que llevaban el negocio en los 90, siguen ahí y luego se han sumado otros grupos que se han auto impuesto la etiqueta y es una etiqueta... tampoco es un género musical, ahora sí se asocia a eso, a rock de guitarras, distorsionadas... pero la palabra independiente es un poco rara... (E. 7)

¿qué pasa con algunos grupos de lo que llamamos *indie*? Yo creo que estaba más radicalizado todo a principio de los 90, que se notaba un sonido que era el sonido, que era como un estándar y ese estándar ha desaparecido, pero lo cierto es que el estándar ha desaparecido pero el público ha crecido, cada vez hay más festivales y hay más público (E. 29)

En resumen, parece claro que este tipo de capital es un recurso que ha ganado protagonismo en la medida que los conflictos sobre la independencia han evolucionado. Como he comentado, el *indie* nació como un deseo de independencia en tanto que autonomía: “independencia con respecto a los grandes actores de la industria, alternativo a los sonidos que pueblan las radiofórmulas y las listas de éxitos” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 59). Esta visión de la independencia, sin embargo, está dejando paso a otro tipo de conflictos, en torno a las esencias y la autenticidad. No obstante, ¿cómo se fabrica la autenticidad? ¿cómo se acumula capital subcultural? Propongo una estrategia de corte inductivo, basada en la identificación de estrategias de fabricación de capital tal y como son socialmente elaboradas por los propios músicos. En particular, discutiré tres mecanismos, vinculados con la investigación y la experimentación, la acumulación de conocimiento y, finalmente, con la participación en (determinados) festivales.

EL QUE INVESTIGA, GANA...

Como señalaba, el *indie* es un campo que ha pasado de ser un espacio cerrado en torno a sí mismo a uno mucho más abierto, por lo que el conocimiento propio y específico *indie* deja de ser algo difícil de adquirir y propio de unos pocos para convertirse en un saber mucho más popular. Ante esa incorporación de los parámetros estéticos y formales del *indie* a “la masa”, los artistas se ven impelidos a buscar nuevas referencias para mantener la distancia con el gusto popular. De ahí la importancia, señalada en el discurso de los artistas, a hacer y generar música que sea innovadora y que les diferencie de los demás. Si, como señala Hibbet (2005), los fans del *indie* deben esforzarse en buscar nuevos músicos, discos, etc... que les alejen de la cultura dominante, de lo mainstream, lo mismo les ocurre a muchos músicos que defienden una creación musical basada en la investigación y en la búsqueda constante de nuevos sonidos, referentes, etc.

para que no se difumine en el mainstream, el *indie* rock debe buscar perpetuamente nuevos artistas, discos y sonidos: para mantener los viejos fines de la distinción social (...). Para los entusiastas del *indie* rock, esto significa un esfuerzo continuo para mantenerse al tanto de los desarrollos actuales, para estar un paso por delante sobre lo que otros están escuchando o hablando (Hibbett, 2005: 64)

Los músicos alternativos muestran un elemento clave que conforma el capital *indie*: el afán de investigar a la hora de crear música. Señalan el *indie* que consideran auténtico como aquel que indaga y que busca; el espacio musical que no se conforma. El *indie* es el proclamado: “espacio de creatividad y de exploración autónoma en el pop rock” (Regev, 2013: 85). Es el micro cosmos musical cuya lógica gira en torno a los conceptos de vanguardia y experimentación, alineándose con la ideología del “arte por el arte” (el espacio donde la ideología estética pura es el eje ideológico):

son músicos y bandas cuyas obras fueron aclamadas por la crítica y los fans como exploraciones creativas del pop-rock, como la expansión de su idioma estético (...) y, lo más importante, con los músicos cuyo trabajo está motivado por impulsos creativos puros (Regev, 2013: 142)

Es considerado el ámbito vanguardista dentro del pop rock:

donde se practica y se cree en la variante más mitologizada de la ideología estética (...) generalmente se considera que es un espacio de creatividad mayoritariamente autónoma, algunas de las bandas y músicos que trabajan bajo esta etiqueta a menudo son devaluados porque no llevan un mensaje original o innovador, ya que están "vendidos" a los intereses lucrativos de las industrias culturales (Regev, 2013: 87)

Los músicos del *indie* buscan alejarse de lo convencional y en su discurso potencian el hecho de hacer música de una manera experimental para remarcar el capital basado en la diferencia y alejarse de "los otros", de lo normal y el mainstream, de los que crean sin investigar y que sienten en convivencia dentro del campo. Así aparece refrendado en su discurso:

me gusta la gente que en música tiende un poco a proyectos nuevos, diferentes e intenta investigar, buscar nuevas formas de expresarse, manteniendo tu identidad como músico, tu forma de pensar... y, bueno hay creo que en mí y en todos los músicos que conozco y compositores que me gustan, pues eso, valoro propuestas que a lo mejor se han apartado un poco de lo que tu considerabas que eran ellos, pero han hecho cosas diferentes y yo pues he tratado de mantenerme en esa onda (E. 3)

me parece muy importante escuchar mucha música, leer, investigar, ir a conciertos, ver vídeos de conciertos. Me dan bastante igual las modas (...) para llegar a la música *indie* (la de verdad) tienes que tener cierta curiosidad e interés por la música que está fuera de lo comercial, lo que supone investigar un poco (E. 16)

lo que no quiero es repetir lo que ya he hecho, intento dentro de lo que haces y que no vas a cambiar ahora de... te vas a poner mallas de leopardo... pero bueno, sí que intentas incorporar algo, probar algo (E. 2)

yo quiero creer que es un estilo de música que busca algo más, que no se conforma, e intenta ir más allá con el mensaje, que no es tan convencional. Dentro de todo esto hay grupos con millones de estilos e influencias. (E. 10)

Si el *indie* se abre, sus músicos deciden cerrarse y lo hacen definiendo su trabajo en parámetros de innovación y creatividad para alejarse de aquellos que no se mueven por estas facetas a la hora de generar música:

a mí me gusta investigar y descubrir esos grupos con personalidad y maneras de hacer distintas. Mi objetivo no es llegar a gustar a la gran masa. Es hacer lo que me gusta y contentarme a mí. Puede sonar un poco egoísta, pero es así. El proyecto nuestro surge como experimento y como juego. El objetivo es la satisfacción personal de hacer música. La haríamos también, aunque no saliese publicada, sólo para nosotros. La cosa es crear. (E. 16)

si le gusta a tanta gente eso es una mierda, entonces yo ahora escucho la música *indie* y todo son cancionazas pegadizas, ¡cojones! entonces, se supone que la música independiente nace de gente amateur, que no se le dé importancia a la interpretación porque no son músicos de la hostia, pero te transmiten cosas diferentes (E. 14)

Como el *indie* ha ido expandiéndose y abriéndose a un público más amplio, el esfuerzo en el trabajo exploratorio de estos músicos debe ser mayor para poder distinguirse. ¿Cómo lo generan? buscando soluciones distintas: recurriendo a la reinención de instrumentos, con la aplicación de softwares y nuevas tecnologías e investigando sobre otras escenas y lugares, escribiendo y usando lenguajes pocos convencionales, indagando sobre nuevas creaciones artísticas, leyendo sobre música, etc... Los músicos remarcan su especificidad en base a la generación de música de manera creativa e innovadora, y es esta actividad de búsqueda la que aumenta el capital *indie*.

Entre estos mecanismos se hace mención al uso de recursos musicales vinculados a las nuevas tecnologías, como reflejan algunos de los artistas entrevistados:

innovaciones o cosas que a mí me llaman la atención, letras distintas. Soluciones musicales que no conocía y que ya te digo, me parece que son pues muy valiosas y luego o sea minúsculos grupos que hacen algo que yo podría haber hecho en ese momento, ¿no? pues coger... me refiero con instrumentos más convencionales, en vez de utilizar pues yo qué sé todo el software y tal que hay unas cosas alucinantes y bueno yo creo que anda un poco mas por ahí. En todas partes, no hay que categorizar, en todas partes hay cosas interesantes evidentemente, pero no es en lo que digamos me siento, pero eso ha pasado siempre, siempre no sé, yo creo que ahora con todo el despliegue de alternativas y de posibilidades para hacer tú las cosas simplemente hay que tener curiosidad de indagar un poco, no es fácil, pero nadie dijo que lo fuera (E. 2)

hay de todo, hay grupos que llevan basándose en las canciones de Los Planetas desde los años 90, les funciona y está bien, y hay grupos que utilizan nuevas tecnologías... se acercan más a otros géneros y cada uno hace lo suyo siendo original, yo creo que hay cosas muy interesantes dentro del panorama y otras que para mí no lo son pero que para otra gente seguro que sí (E. 25)

usar cierta experimentación con sintetizadores, teclados, que también es un elemento de grupos de los 90 (E. 9)

En esta faceta innovadora de la música es reseñable, en muchos entrevistados, la tendencia en las letras a alejarse de lo convencional, de lo común. Utilizan el lenguaje como recurso de la diferencia. Los músicos buscan otros “universos”, planos más íntimos, contenidos conceptuales y extraños difícilmente entendibles, o referencias culturales alejadas del conocimiento medio. Nos puede servir de ejemplo la letra de la canción *El Gato de S*, de Sr Chinarro (Perspectiva Caballera, 2014), copada de guiños culturales próximos a aquellos con un capital cultural elevado, alejado del saber más común, con referencias específicas y dobles lecturas:

Paseé por Madrid / La campana de Gauss asfixió
Hasta al gato de Schrödinger / Me encontré con Paul Klee
Salía del underground en Castelló / Un plano de líneas dobles
Giacometti aún debe esperar/La delgadez y la plata y luego el flash
Al diablo con la melancolía / La mirada se pierde en la Gran Vía
La escultura aburrió / Hasta al bueno de Charles Baudelaire
Que nació el día de mi madre / El Gatopardo es mejor
Hoy no es Sant Jordi / ¿La feria qué día es? / ¿El Ikea cuándo abre?
La modelo se fue con el pintor/La brocha gorda, y cuanto más, mejor
Al diablo con la melancolía / La mirada se pierde en la Gran Vía
La botella salvó / A dos tipos que por el plan E
Pintan en Madrid Río / A lo Roy Lichtenstein
Sendas para que corra el sudor / Por manzanares podridos
Red House Painters/En el celular/Llegaré al matadero y para atrás
Al diablo con la melancolía / La mirada se pierde en la Gran Vía

Como ya veíamos al analizar el *indie* original, en el capítulo 4, los músicos recurren a un lenguaje particular, que es entendido por aquellos que comparten el mismo capital *indie* y que marca la diferencia con “los otros”. Como señala Wilson, el músico *indie*:

en lugar de ser virtuoso desde el punto de vista instrumental o vocal, muestra sus habilidades a través de su gama de alusiones y conceptos elevados con el tipo de fluidez que tanto la cultura pop postmoderna como la educación superior enseñan a admirar a sus oyentes (Wilson, 2007)

Los artistas crean códigos propios que consideran alternativos y que reconstruyen y manifiestan como tales:

a mí me gusta mucho ser surrealista y metafórico a un buen nivel, o sea, hay cosas que se me... que hacen otra gente que se escapa para mí de la... letras que por mucho que las intentas analizar no las llegas a entender, yo intento que este ahí, que tu hagas tu película con esa letra, son letras siempre muy abiertas para que... a mí por lo menos es como me gusta cuando oigo una letra, me tienen que provocar cosas y pensar, que me provoque pensar, no solo que te provoque algo que es y te deje igual (E. 5)

me gusta que canciones mías hagan feliz a la gente, me gusta además tergiversar un poco el mensaje, crear mensajes erróneos, hacer como un sistema que parezca que está funcionando y en verdad, chirría, todo eso es con lo que me como la cabeza y, sobre todo, canciones para que la gente pueda ser feliz (E. 24)

me vuelvo muy sensible, y muy observador y me gusta escribir, tener como una sensación un poco conceptual cuando hago discos, de repente, tengo la sensación de que me apetece escribir sobre algo en concreto por ejemplo en el disco X, escribí sobre no sé, sentimientos comunes en las personas, esa especie de mundo interior pero que luego los demás también pueden compartir, sensaciones o sea pensamientos que tú crees que son tuyos y exclusivos, pero luego te das cuenta de que también los demás los tienen, entonces pues empiezas a escribir sobre eso y sobre todo baso mis canciones en esa idea (E. 3)

el *indie* te permite tratar otros temas, decirlo de otras maneras, usar otros modos de expresarte entonces para mí la independencia es eso, que tengas la libertad, para mí mi sello no me va a decir: oye, no hagas tantas canciones irónicas, habla mas fácil, no utilices palabras tan

raras... tienes que hacer cosas más graciosas que le gustan a todo el mundo, no eso no sucede, nadie me dice lo que tienes que hacer, yo soy el propio de crear mi propio lenguaje (E. 26)

otra cosa es que a la vez quiera darle también, a las letras cierta vertiente, no se... es que no quiero ser pretencioso, pero darle cierta cosa poética o quiero darle siempre una vuelta, eso también lo tengo claro, pero, es decir, el que lo escuche sabe perfectamente... (E. 6)

El recurso a unas letras menos accesibles se convierte en “barrera”, sirve como elemento que refuerza la música *indie* auténtica, que investiga y es diferente a la mainstream. Son letras con las que “se hacen experimentos”, hay que “darles dos vueltas” o son surrealistas... En definitiva, los músicos *indie* escriben para alejarse de lo normativo, recurren a las letras para remarcar su “diferencia” y aumentan así su capital *indie* y, por ende, su autenticidad:

yo soy muy de auto, de... de mí, del amor y cosas así y a veces hago experimentos y así... (E. 7)

las melodías tienden a repetirse porque somos mucha gente utilizando los mismos acordes, sin embargo, eso con las frases que utilizas es lo que lo hace muy singular, todo lo que tengo de singular no son los acordes que utilizo que usa todo el mundo, sino las palabras, la escritura te da ese punto (...) es que responda a una necesidad expresiva personal, uno en el *indie* encuentra unas libertades expresivas que no encuentra en otro sitio, te puedo hablar de sí mismo como le dé la gana, eso no va a tener el mainstream de ahora, tienes que usar un lenguaje particular del amor romántico... sin embargo, el *indie* te permite tratar otros temas, decirlo de otras maneras, usar otros modos de expresarte (E. 26)

realmente a mí lo que me gusta es que mis canciones, la gente cree que habla de unas cosas y hablan de otra... y a mí lo que más me interesa de mi trabajo es el encriptado final ¿sabes? El hecho de que una canción tenga múltiples caras (...) si yo soy algo, soy surrealista y creo que X también es surrealista, estamos expresándonos con la música, si tuviera que ver en qué movimiento estoy yo, creo que estoy más dentro del surrealismo (E. 29)

mis letras hay que darle dos vueltas... hay que escucharlas quizás un par de veces, yo... siempre hago mi crítica (E. 13)

Incluso en letristas que recurren al inglés como el idioma de sus composiciones se reconoce ese distanciamiento de partida con el uso de lenguas menos accesibles

creo que cuando cantas en castellano se conecta más porque la gente está entendiendo todo lo que dices, aunque no estés concentrado, te están llegando esas ideas, estás visualizando cosas que describe la letra y tal, es más inmediato. Sin embargo, cuando cantas en inglés habrá un porcentaje de público que no te está entendiendo y que se va a quedar solamente con lo musical, pero para mí la letra es importantísima, entonces claro, digo bueno, pues esta parte habrá mucha gente que no la está adquiriendo (E. 9)

Frente a ellos se posicionan a aquellos grupos que utilizan las letras de otra manera, de un modo menos “interesante” (“que no dicen nada”), que no se asemejan a las letras de los grupos que conforman el canon *indie*, por lo que no obtienen el capital simbólico *indie* y su autenticidad se ve minimizada, como refleja el discurso de los músicos:

con unas letras pseudo poéticas que al final no sabemos muy bien lo que dicen, más bien no dicen nada y que responden a una ética y a una idea poética que está mucho más cerca de Héroes del Silencio que de Astrud y es así si tú el modo de construir las letras y de construir las canciones está mucho más cerca de Héroes del Silencio, no de Penélope Trip o de Astrud, o, de incluso, Los Planetas (E. 26)

Podemos señalar como elemento relevante la creación de códigos que actúan de herramienta comunitaria. Los músicos muestran cómo, paradójicamente, ese alejamiento estético provoca un acercamiento al público, a *su* público. Consideran que cuanto más inaccesible es el lenguaje utilizado en las canciones y más se aleja de lo “típico”, más integrado es por sus oyentes, ya que la comunidad *indie* “verdadera” se representa por un entendimiento “especializado” de un código musical menos accesible, menos cercano a lo común. El discurso *indie* muestra una parte del campo dotada de una sensibilidad especial, que aprecia lo único, lo menos convencional, en resumen, una escena con un capital cultural propio, que les diferencia del resto y que solo algunos poseen. Un capital *indie* que comparte con un público específico que también lo entiende:

lo que intento es que sea lo más introspectivo posible, no hay contenido político, cuanto más introspectivo es, a más gente llevo (...) cada vez nos cuesta más no llevar las cosas a planos abstractos y tenemos un montón de canciones guardadas que hemos decidido dejar ahí, porque creemos que editarlas ahora para la gente que le gusta el grupo no iba a entenderlo y son cuestiones sonoras, tengo que hacer mucho auto censura con las letras (E. 23)

pretendes decir algo más que solamente rellenar la melodía con palabras, entonces ya buscas, no es que busques, es que sientes la necesidad de contar algo que te pertenezca, que sea tuyo, que nadie más que tú lo pueda decir y que sea un reflejo de ti mismo, porque yo al final lo que hace realmente interesante a un grupo, que lo saca de la media, es que se centre en la personalidad de su música, es decir, yo soy, yo hago música muy rara, bien, pero si hago música muy rara, y con ello profundizo, o sea, nadie más que yo va a hacer eso, entonces eso paradójicamente atrae a más gente porque tú eres único entonces ese sacarlo cada vez más, la gente gira la cabeza y dice hay pasa algo, este hombre me está diciendo algo que nadie más puede decirme (E. 2)

la experiencia que tengo es que incluso cuando cuento cosas muy particulares mías, encuentro gente que resuena con eso (E. 26)

El músico que se siente auténtico también aumenta el capital basado en la exploración e innovación atendiendo a otras referencias, buscando en otros lugares:

siempre pienso ¿qué está pasando en Eslovaquia o en Moldavia? tiene que haber algún grupo que sea la hostia y lo hay, lo buscas y lo hay, y me encuentro con 30 grupos para escuchar, ¿por qué la gente no hace lo mismo? ¿por qué la gente no lee, no investiga...? (E. 23)

la música *indie* también era esto... está la música que nos pone TV española y otra música que lo maravilloso de eso es que son pequeños tesoros que tienes que ir encontrando tú, ¿no? igual que se vive solo una vez y puedes encontrar seres maravillosos por el mundo, países alucinantes, películas con un mensaje que te da una idea y que te hacen cambiar el prisma que tenías sobre una cosa, te cambia una película totalmente el prisma y dices: ¡joder, qué maravilla cómo me ha abierto! pues la música igual, ahora es raro, si siempre vamos a lo que nos dan, pues claro, estamos manipulados para que no escuchemos otras cosas que tienen mensajes que igual son un poco más agresivos, pueden hacer pensar un poco más a la gente (E. 14)

Esta búsqueda de referencias se desarrolla también a través de la acción, es decir, por medio de la asistencia a actos culturales, a conciertos de música, destacando el esfuerzo personal al hacerlo y la comunión con otros que tienen tus mismas inquietudes:

es una gozada porque te descubren grupos increíbles, pero tienes que poner tú de tu parte, ir ese día un lunes o un miércoles a verlo y claro ¿qué ocurre? que siempre te encuentras a los mismos tíos en el público (E. 2)

Algunos músicos identifican la música que hacen con una visión cercana a los parámetros de la alta cultura, aquella que podemos identificar con la estética pura, como señalaba Hibbet (2005) y apuntaba en el capítulo 3. La música *indie* “verdadera” es arte, ya que se basa en un quehacer experimental e innovador, cercana a los parámetros de la autenticidad vanguardista:

que es un estilo de música que busca algo más, que no se conforma, e intenta ir más allá con el mensaje, que no es tan convencional. Dentro de todo esto hay grupos con millones de estilos e influencias (...) Hay estudios sobre nivel cultural y gustos musicales. Supongo que depende de las inquietudes de cada uno. El arte te hace pensar, mirar las cosas desde puntos de vista diferentes. Para mí, mucha música *indie* es arte (E. 10)

hacen cosas menos arriesgadas, pero yo entiendo la música como arte y por lo tanto tienes que proponer algo, para mí no vale repetir formulas del pasado si no que hay que ir más allá y luego igual nosotros tampoco lo conseguimos y lo de los otros no tiene porqué ser malo porque puedes ser innovador trayendo algo del pasado (E. 28)

estabas viendo cosas que tú no las veías en los canales... era como un grupo de investigación de un arte, de una cultura... pero es que la que tenemos en todas las radios oficiales, ¿qué coño de investigación es esto? (E. 14)

Y el esfuerzo en explorar es propio solo de unos pocos. Los músicos *indie* consideran que solo una minoría tiene el suficiente interés en investigar, en analizar el arte, en ir más allá de lo establecido, de lo normativo. Básicamente, los creadores *indie* manifiestan la necesidad de una búsqueda continua que les permite cobrar “ventaja” ante posibles “invasores” del campo de lo alternativo. El *indie* es un espacio en expansión, pero en su

discurso los músicos remarcan las barreras que distancian a los auténticos de los que no lo son:

todos estos grupos con gran personalidad que hacen la música que quieren hacer independientemente de lo que se lleve en ese momento. Prima más lo artístico que lo comercial. Porque me interesa más lo artístico que lo comercial, porque hago lo que quiero sin importarme la moda del momento (E. 16)

yo creo que ahora mismo podemos ser un perfil de gente que está realmente interesada en la música, de la gente que tiene que buscar algo para poder acceder a ello porque como no estás en los canales para nada, en ninguno de... no... de los grandes ni de los pequeños casi te diría, pues tienes que tener un interés de seguir tú a determinado en las páginas tal, en un canal, o sea es un poco rollo, pero es así (E. 3)

Los *indie* manifiestan la diferencia intra campo entre unos *indie* y otros que no solo es una división entre las bandas, sino un conflicto que se extiende al público:

al final es pequeño y te das cuenta de que formas parte de una especie de grupo de gente rara que va a ver eso, entonces bueno ahora mismo estás dentro de ese grupo, está clarísimo, es como tu grupo de amigos, sabes quién es... está bien al final es un poco calidad, cantidad y ese tipo de cosas, yo... te sientes cómodo ahí (E. 2)

me catalogan como músico *indie*, pero yo no tengo nada que ver con muchos grupos que supuestamente también son *indie* y yo conozco el público independiente que investiga, que busca música, que intercambiaba música, que había un movimiento como de descubrir y ahora veo circuitos del público que supuestamente también es *indie* que a lo mejor no tienen tampoco esa inquietud, que no es ni bueno ni malo, simplemente hablo de lo que veo (E. 3)

nuestro público es muy heterogéneo, y eso me encanta. Gente mayor, otra más joven y hasta niños, que vienen con sus padres, eso sí. Como decía antes, quizás sea público que no se conforma con lo primero que escucha, que busca algo más (E. 10)

En resumen, un primer elemento que conforma capital *indie* es la creación musical diferente e innovadora. ¿Cómo se manifiesta? Utilizando lenguajes y letras distintas, manejando referencias musicales ajenas y diferentes en sus composiciones... Los músicos establecen mecanismos a la hora de crear que marcan límites, que establecen fronteras dentro

del campo. Es un capital de uso: de maneras de hacer las cosas, de utilizar herramientas a los que otros no recurren. Son estrategias que afianzan la lógica que comanda el espacio alternativo: la búsqueda de la autenticidad como motor del campo. Una autenticidad con marcados tintes elitistas, basada en la creatividad y la innovación como elementos que refuerzan barreras en el campo. A través de lenguajes específicos, detentados por individuos con un capital cultural elevado, o por medio de referencias ajenas o recursos tecnológicos diferentes se plantea una autenticidad marcada por la exclusividad y el esteticismo, solo generada por determinados músicos, aquellos que en su acción creativa mantienen unos estándares de experimentación que les diferencian en el campo de lo alternativo.

EL CANON *INDIE*: TÚ SÍ, TÚ NO...

Los *indie* dibujan formas de estratificación internas basadas en la resignificación de determinados saberes como “fundamentales”. Hay un tipo de conocimiento que le da valor al campo y es central en este ámbito de lo independiente: el saber exacto que configura los estándares estéticos de lo *indie*, y que Bannister (2006: 92) entiende e interpreta como capital subcultural. En su análisis habla de este capital refiriéndose a la evolución del canon del *indie* que define los límites estéticos de la escena alternativa, conformando un canon propio de esta música. Es el conocimiento específico de cómo “debe sonar”, de las raíces e influencias del *indie*, de las bandas que lo conforman, que hace las veces de capital esencial dentro de este campo y que establece diferencias entre los que poseen ese conocimiento específico verdadero y lo desarrollan, que hacen música utilizando ese canon (los auténticos *indie*), de los que no (los advenedizos dentro del ámbito alternativo). Es una manera de demostrar autenticidad, una de las múltiples formas en que se presenta el capital subcultural: mediante el conocimiento y desarrollo de un conocimiento de canon, que se sitúa como elemento primordial en la configuración del capital *indie*. En el caso que nos atañe, saber cuál es la música “correcta” *indie* es una forma de legitimización y veracidad.

El canon, que hace referencia a los músicos, grupos y obras que han tenido más influencia en un determinado género (Val Ripollés et al., 2014) sirve de marco de referencia y de guía para establecer las jerarquías intra y extra campo. Podemos trasladar este hecho al campo del *indie* siguiendo a Regev para el que el canon general del pop rock trataba de dar el carácter de gran obra de arte a determinados artistas y producciones de la música popular, así, las obras incluidas en su canon adquieren un valor de distinción que produce y reproduce una organización jerárquica específica dentro del campo. Conforman parte de los indicadores

que nos permiten medir el capital *indie* y nos sitúa ante distintos tipos de músicos alternativos. En el *indie*, la autenticidad estará asegurada por la “correcta utilización de un repertorio más o menos limitado de elementos “patentados” como símbolos de lo “nuestro” (Zepeda, 2009: 342). Integrando este canon son varios los elementos que aparecen de manera constante en el discurso de los creadores entrevistados y que nos retrotraen a la autenticidad *indie* basada en la creatividad y la distinción.

Es un canon que rehúye la popularidad y la masividad, ¿cómo lo manifiesta? Rechazando, por ejemplo, modelos musicales estandarizados (como el pop rock o la década de los 80) estableciendo, a partir de estos elementos de segregación, una estructura entre auténticos y “advenedizos” del *indie*. Hacer música siguiendo este canon aporta autenticidad, valor primordial para los músicos *indie*. Al menos, reafirmarse en un canon específico parece servir para afianzar su autenticidad ya que forma parte, de manera reiterada, del discurso del músico *indie* cuando se le pregunta por la independencia y el *indie*. Marcar límites y señalar un conocimiento específico y unas bandas determinadas sirve como medio de fijar autenticidad en el campo, “a las diferentes posiciones corresponden tomas de posición análogas, es decir, obras, discos, canciones y otros objetos culturales relacionados como discursos, entrevistas, manifiestos o polémicas que hacen al contexto de producción de la obra” (Abeillé, 2015: 74). Es decir, aquellos músicos que se sienten mas auténticos, que se posicionan como verdaderos, producen según unos criterios determinados alejados de aquellos que consideran “falsos” y no solo a través de su creación sino también en sus manifestaciones. Una constante en el discurso *indie* es la reiteración de un canon que algunos músicos consideran el *indie* real y que marca barreras y les otorga “autenticidad”. En las siguientes líneas señalo aquellos elementos que, de manera reiterada, configuran la estructura del canon *indie* para los artistas analizados.

En primer lugar, una parte de los músicos rehúyen el pop y el rock en general, conceptos con una fuerte connotación negativa, que consideran algo popular y masivo y en los que, en muchas ocasiones, se les incluye. Los artistas que se sienten auténticos hacen referencia a los grupos cercanos a esos parámetros (de pop, de rock o de pop-rock) como bandas que “invaden” el espacio *indie*. Se hace mención a grupos que se repiten en el discurso de los músicos entrevistados como músicos de pop “de toda la vida”, de rock “de estadio”, etc... con los que establecen diferencias y, claramente, establecen un “nosotros” frente a un “otros”. Otros, que son percibidos como *indie* que integran el campo, pero sin serlo “de verdad”. Los consideran músicos que hacen música estándar sin seguir parámetros

de innovación que les diferencien. La pugna por la autenticidad aparece claramente en cuanto a cómo debe sonar lo alternativo:

realmente lo que es rock pop y voy a decir que casi ni contemporáneo porque no hacen la música mas contemporánea del mundo, no tienen como prioridad la contemporaneidad y el aspecto innovador del arte que se le supone a todo el que hace arte tiene que proponer algo nuevo, para eso tienes que saber la historia, para saber adónde vamos (E. 28)

yo creo que se está utilizando sobre todo por los grandes medios para transmitir lo que es la música pop mayoritaria de ahora simplemente y se está usando esa etiqueta, pero yo creo que no tiene mucho sentido porque a lo mejor se está usando, es decir, a grupos que no tienen ¿sabes? que no... que tampoco veo que sean muy independientes (...) hecho el planteamiento del grupo, sigue siendo un poco, sí que relacionado un poco con las vanguardias, en el pop pero siempre... nuestras influencias no son grupos pop de los 80 o de los 90 realmente ¿sabes? cuando nos ponemos a hacer un disco nos ponemos a escuchar los discos de --- o eso, o ese tipo de discos que tratamos de adaptarlo lo que podamos pero nosotros sí que nos queremos, sí que nos fijamos mucho en ese tipo de vanguardias, otra cosa es que la música que hagamos ahora lo sea, que yo eso no estoy tan seguro porque las vanguardias lo que tiene es que sea algo que rompa completamente y que esté completamente al margen, nosotros ojala pero no, tampoco te puedo decir eso, que hagamos eso (E. 6)

ahora se aplica ahí ese término, a bueno... determinado género pues que sabemos, ¿no? poppy, mas o menos, últimamente no tan poppy, sí mas guitarrero, mas coreable, mas de estadio, mas tal, pero bueno, esa es otra historia (E. 2)

esos temas son inconcebibles en grupos como Izal que yo no puedo decir nada y en Vetusta Morla también, hay una cosa demasiado confesional, es una cosa grandilocuente, poética más o menos bien construida que engancha más con los grupos pop rock españoles con una pluma más o menos fina, Bunbury o Manolo García que, con el punto ese un poco de confesional, auto confesional de hablar de temas un poco atípicos, que tenía el *indie* (E. 26)

para bien o para mal, estamos en ella, y es claramente identificable, aunque hay casos fronterizos en que lo que hoy llamamos *indie* hace años lo hubiéramos llamado directamente pop comercial (E. 25)

hay grupos *indie* con un mensaje más sencillo o más pop o más comercial y otro más raro, que llega a menos gente (E. 13)

El pop y el rock es denotado cuando se identifican con lo masivo, con un público amplio. En el *indie*, el tamaño sí importa. Los músicos rehúyen el reconocimiento general de la creación y prefieren mantenerse en un acceso limitado, de unos pocos, frente al rock de estadios, el de masas.

lo que era el *indie* antes se ha convertido en una cosa para las grandes masas, el concepto se ha modificado, ya no es lo que era, antes era más pequeño y ahora es enorme, lo que pasa es que lo que se vendía antes como *indie* era algo especial, algo pequeño, algo raro, algo característico, antes tengo el recuerdo de grupos que eran... antes estaban en salas pequeñas, más minoritarias, ahora es enorme todo y se ha convertido en algo grande (E. 5)

la muchedumbre, la masa me parece ordinaria y a veces bueno hay cosas q me queman y cdo vas a otros países se nota la cultura (...) la música no es arte, es como un entretenimiento, no buscan nada, de que te haga ir más allá, de que te haga pensar... y eso que tú escuchas es muy raro...el desprecio por aquello que no es algo que ellos comprenden es notorio (E. 28)

a nivel artístico hay un *indie* más audible, que puede llegar a grandes masas, que en el fondo no es más que el pop de toda la vida, y otro *indie* que sigue la tradición de una música más “artie” con indudable dificultad para llegar a masas, con un planteamiento artístico más radical e intelectualizado (E. 25)

otros que se quedan mas en el canon pop, con una letra mas fácil de entender por todo el mundo, más... romántica (E. 13)

hay otro sentido en el que se define *indie*, que es minoritario, que es yo creo que en nuestro caso las fricciones con lo que normalmente se entiende por escena *indie*, en la mayor parte de las veces vienen por una cuestión cuantitativa, remite a lo pequeño entendiendo que lo pequeño siempre está hecho con cariño, con prevalencia de lo artístico sobre lo económico y hasta con bondad moral y lo grande, lo contrario (E. 30)

los discos que grabo son tiradas de copias pequeñas, no vivo de ello, no se... la música que hago pues tiene más que ver... no está dirigida muchas veces a grandes ventas de masas o lo

que sea... aunque lo intentamos, pero quiero decir, por eso mismo creo que debería entrar dentro de eso (E. 27)

dentro se engloba en una etiqueta a grupos tan diferentes, es decir, ¿qué te da eso? más que prestigio lo que sí que te da es más aceptación, sabes que gran parte de público está ahora mismo pendiente (E. 6)

siempre habrá gente que cree cosas nuevas al margen de la industria y desde un circuito subterráneo. Con todos esos artistas me identifico bastante (E. 22)

es muy difícil que algo así realmente innovador salga al conocimiento de la mayoría de la gente, o sea, mucha gente va a los sitios pues a la fiesta, a estar, al evento, a que te vean, a tomar algo, a pasar el fin de semana, como si te vas de camping a los Pirineos pues pásatelo bien, vamos en muchos casos no hay ni interés musical (E. 2)

Es destacable señalar aquí la opinión de un miembro de una banda con éxito cuantitativo dentro de la escena (en cuanto a ventas y a asistencia a conciertos), que se opone a esa priorización de lo mínimo como lo interesante y lo válido, frente a la creación que se convierte en masiva, que se alejaría de la autenticidad alternativa según los parámetros contemplados en esta tesis

si algo para ser auténtico tiene que ser minoritario... para mí, la autenticidad es hacer lo que te pide el cuerpo, expresarte con tus herramientas y con tus emociones y que cuando te levantes por la mañana no puedas pensar en otra cosa nada más que en contar tu historia y que lo hagas con tus palabras, con tus herramientas, juntándote con tu gente y que cuando te subes a un escenario pienses que no quieres estar en otro sitio nada mas que ahí, independientemente de lo que te vayan a pagar, de si hay 4 o 40000 delante de ti. Para mí, eso es la autenticidad, no tiene que ver ni con el numero ni con el estilo, quiénes somos para juzgar los estilos, lo que es bueno, lo que es malo... me parece entrar en una especie de totalitarismo artístico. Entonces es pensar ¿qué? ¿Que el común de los mortales es tonto del culo y solo le gusta la mierda?, ¿qué pasa, que no les pueden gustar las cosas buenas y bien hechas y artísticas y auténticas a un amplio grupo de gente? O sea, que a la mierda los Beatles, ¿no? Porque como le gustan a medio planeta pues no valen nada, ah no, es que son ingleses, perdona... (E. 30)

El *indie* sigue los parámetros de lo que Bourdieu denomina “economía anti-económica” (1995: 214) y que señalábamos en el capítulo 2, es decir, el rechazo a lo comercial y al beneficio económico (a corto plazo). Lo relevante sería, dentro de este canon, la posesión de capital simbólico frente a la obtención del capital económico rápido, propio del arte puro. Frente a éste, los músicos *indie* restan sentido a la lógica del arte comercial que prima el éxito en ventas y la inmediatez del mismo:

soy un compositor de canciones pop, sencillas y sin grandes pretensiones masivas (E. 26)

con Vetusta Morla entiendo que puedan estar encajonados en lo mismo pero Vetusta Morla lo metería en una cosa mas tipo no se... un pop mas de estadios (E. 24)

no hay que denostar nada, ellos hacen pop rock para consumo masivo, es decir, me pasa un poco igual con Vetusta Morla que es un grupo que me... que le interesa a mucha gente y que yo les tengo cierto... cierta valoración porque es un grupo hecho a sí mismo, han estado, han hecho mucha carretera, pero es un grupo de pop rock de toda la vida (E. 26)

grupos de pop rock, que es como yo le llamo al *indie*, pues tengan acceso a multinacionales o a autoediciones potentes, a dinero, que es de lo que estamos hablando al final. Es que es una cuestión de mucho dinero, poco dinero o cuánto dinero, cuánto dinero estamos hablando, dicen auto produccion *indie*, pero... de pronto cuentan con el apoyo de no se sabe quién... y salen en todas las emisoras de radio y salen en todas partes, bueno, tú serás *indie*, pero *indie* con pasta, y del mismo modo que hay producciones de multinacionales como seguramente haya sido el caso de Alfaro, de multinacionales pobres, puede haber *indie* ricos y multis pobres. Lo que hay que ver es presupuesto y esto funciona como todo en la vida, más presupuesto a más gente llegas (E. 13)

Se señala otro elemento de distinción respecto a estos músicos que no conforman el canon autentico del *indie* y es la semejanza o la vinculación de los mismos con determinada música de los 80. Hay raíces en la música que para el *indie* son negativas, la escena de los 80, específicamente la del rock melódico parece ser una de ellas. Distintos referentes van creando barreras que configuran el canon *indie*: acercarse a unos u otros estratifica el campo de lo alternativo y para el *indie* una parte de la música de los 80 remite a lo mainstream, a música accesible y fácil, conocida y reconocida:

creo que ahora simplemente ocupan lo que era, es decir, creo que es como el estilo ahora predominante, pero quiero decir, no lo veo tan diferente sobre todo en grupos más famosos o más que llegan a más gente, no lo veo muy diferente pues a los grupos que había en los 80, de pop, es que creo que dentro se engloba en una etiqueta a grupos tan diferentes, es decir, ¿qué te da eso? más que prestigio lo que sí que te da es más aceptación, sabes que gran parte de público está ahora mismo pendiente (E. 6)

yo esto lo veo como los grupos la música mala de los 80, lo mainstream, como una consecuencia de un trabajo, como una malformación, es la consecuencia de un trabajo realizado durante muchos años por mucha gente, lo paradójico del *indie* es que siempre estamos luchando por destruirnos a nosotros mismos (E. 23)

Los músicos analizados remarcan divergencias con determinadas bandas que aparecen de manera recurrente en su discurso como es el caso de Love of Lesbian, Izal o Vetusta Morla y que son denominadas como *indie*. Son diferencias que muestran la dualidad que delimita la autenticidad en el *indie*: lo popular vs la élite, lo masivo vs lo minoritario, lo estándar vs lo experimental, la inmediatez vs el largo plazo, el éxito vs la calidad y el comercio vs el arte. Y en base a estas significaciones, los músicos establecen barreras que separan claramente unos de otros, con los que “no se tiene nada que ver”, señalando un escenario que enfrenta a los poseedores del capital *indie* frente a los que sienten “invasores”:

era algo más puro, ahora se ha masificado, nos venden a grupos como Vetusta Morla, Love of Lesbian como *indie* ... puedo entender hacia donde derivó el término, pero vamos, es vomitivo, eso no tiene nada que ver con lo que antes era la independencia... (E. 4)

la gente que está explotando la etiqueta del *indie* no tiene nada de lo que en inicio se llamó *indie*, es decir, Izal se aprovecha un poco del circuito del *indie*, te puede gustar o no gustar pero lo aprovecha sin tener nada de los presupuestos iniciales que caracterizaron al *indie*, no dicen nada modesto, no vienen de la marginalidad, ponen al grupo los apellidos suyos, cosas que no tienen nada que ver con... la cosa egocéntrica, la explotación de la... no tienen nada que ver con lo que era el *indie*, el *indie* en sí es una cosa que va a volver a las catacumbas y desde ahí se podrán hacer cosas interesantes (E. 26)

hay grupos de estos de ahora que lo mismo estoy metiendo la pata (Izal, Vetusta Morla) yo no sé hasta qué punto... bueno Vetusta Morla se han auto editado tampoco lo creo, no se...

no sé cómo funciona Vetusta Morla, pero empezó auto editándose y no se ahora si lo gestionan ellos, se reparten los beneficios no sé cómo lo harán... pero tampoco los descartaría... si su actitud comercial es esa tampoco los descartaría como *indie* (E. 27)

indie en los últimos años yo no los identifico como estos, hablo con ellos, no compartimos en absoluto para nada ni principios ni valores, no creo que les guste la música, cuando hablo con alguno sobre música que le gusta hablo de música no hablo de aforos de entradas, de llenos... de todo este mundo de patrocinios, de este tipo de cosas que yo flipo y encima la etiqueta *indie* pegada al lado, a mí me duele, de verdad (E. 23)

entiendo que ese imaginario se ha ido transformando a lo largo de los años con la aparición de otras bandas. Actualmente la escena *indie* en España la componen Izal, Love of Lesbian, Vetusta Morla, Supersubmarina, Sidonie y todos los grupos que intentan copiarles (E. 18)

creo que cada uno tiende a lo que tiende, a mí me gusta mas esta onda y pero vamos no es mejor ni peor, simplemente se ha optado por dar voz a grupos o propuestas que a mí me interesan poco, ya está pues te buscas tú la vida por otro lado, a mí sí que esto me interesa mucho mas así que por eso sigo ahí pero bueno más puro o menos, me parece que tiene mas interés que gente que ha conseguido que hace lo mismo, unos y otros entonces claro, cuando era el primero, el segundo o el tercero estaba muy bien pero pues ya no, entonces dices algo, alguna propuesta nueva, no te digo nueva, novísima... no, solo una forma personal de hacer las cosas, de llevar su historia y tal a mí eso me gusta mogollón y no puedo dejar de curiosear (E. 2)

En resumen, lo que reivindican los músicos del *indie* que se sienten auténticos es un bien escaso que quieren mantener acotado para conservar su especificidad y es lo que les confiere valor, por eso lo *indie* debe ser “pequeño”, si sale de los márgenes, pierde su valor:

la música *indie* no puede ser popular, no puede ser popular, puede ser masiva pero no popular, y yo creo, yo he estado en grupos que bueno, que están dentro del movimiento *indie* y ahora han sido populares, pero no puede ser, no puede ser... lo que pasa es que bueno es que hay canciones que haces que se transforman en algo muy popular y bueno, yo siempre he dicho que los Rolling y Bob Dylan y toda esa gente tienen que ser una mierda, porque llenan estadios, y si tanta gente va a los conciertos... eso le gusta a todo el mundo... eso ¡puaj!... eso... si le gusta a tanta gente eso es una mierda (E. 14)

el *indie*, ese movimiento independiente pues en algunos sectores tanto de los propios músicos como de los medios pues se ha convertido en algo mayoritario y ya quizás ha perdido la esencia esa digamos minoritaria o más arraigada en un tipo de grupos y de formas de comunicarse que en los 90 tenían mas identidad, pero ahora mismo está un poquito más difuso (E.3)

En estas referencias también se apuntalan nombres que sí conforman, de una manera clara, el canon *indie*, a los que se les califica como tal sin ambages y que, además, conforman comunidad como si de un aparte se tratara dentro del campo alternativo (Kruse, 1993). Nombres como Triángulo de Amor Bizarro, Los Punsetes, entre otros, se repiten en el discurso de referencias del canon alternativo por asumir toda la serie de dimensiones que se consideran *indie* (innovación, exclusividad, alejamiento del éxito fácil y masivo, transgresión o rareza):

he podido tener contacto con los músicos *indie* del principio, con Fernando Alfaro de Surfin, con Manu de Astrud, con David de Beef, con Tito Pintado de Penélope Trip y a la vez con gente mucho más joven haciendo música, como un chico que se llama Marcelo Criminal, de Murcia, nacido en los 90, que hace canciones a la marca de agua Solán de Cabras y hay posibilidad de tener contacto con toda la comunidad que ha hecho esto desde los 90 hasta ahora, con Antonna de los Punsetes, al final acabas haciendo contacto con toda la gente, que sé se genera una cierta comunidad (E. 26)

sí, para mi Triángulo de Amor Bizarro son un pedazo de grupo, me parece un pedazo de grupo y no van con las corrientes y no son de los que piensan si les va a gustar o no a la gente porque si tú haces la música para la gente, la gente cambia y la gente te abandona así que tienes que ser tú quien tire de la corriente con los riesgos que eso conlleve... no estar pensando en lo que quiere la gente, Triángulo de Amor Bizarro es un pedazo de grupo, por ejemplo, el Columpio Asesino me parece un pedazo de grupo y de vez en cuando les sale una canción popular pero bueno, todo el mundo tiene derecho a equivocarse... se han equivocado pero está de puta madre... está de puta madre, de vez en cuando alguna equivocación de esas a uno le... está de puta madre, pero luego los ves incansables, ¿no? (E. 14)

Grupos como La Estrella de David, El Columpio Asesino, Triangulo de Amor Bizarro... conforman el canon *indie*. Estas bandas aparecen de manera usual en el discurso

de los músicos entrevistados en oposición a otras agrupaciones que, claramente y como señalábamos en párrafos anteriores, las rechazan como *indie* auténticas:

ahora igual que entonces hay grupos que intentan hacer cosas un poco más innovadoras, un poco más... se van a la periferia de los estilos como Nudozurdo, Triangulo de Amor Bizarro... y otros que se quedan más en el canon pop, con una letra más fácil de entender por todo el mundo, más... romántica (E. 13)

yo no creo que la escena independiente española o como se vende o se considera ahora sea una escena independiente arriesgada, innovadora y transgresora, Vetusta Morla ni Izal, grupos de lleno, ninguno son ni innovadores, ni transgresores ni está a la vanguardia de nada... yo tampoco eh, pero no los veo como... sí, sí, por ejemplo, Beef me flipa, cosas nuevas, estoy flipando con Carolina Durante, grupo que no hacen nada nuevo y están siendo más modernos que muchos grupos que pretenden hacer algo nuevo... soy de grupo minúsculo, del que no le importa a nadie... siento repelús cdo veo la masa ingente de personas alrededor de algo, me echo a correr (E. 23)

hay de todo, hay cosas que te gustan y cosas que no te gustan... hay una parte con la que yo sí me identifico, con los que me identifico somos los más raros, con Hidrogenesse, por ejemplo, con la Estrella de David... en verdad, con mis amigos (E. 24)

hay gente haciendo cosas muy distintas por ahí, los grupos que yo siento cercanos, por ejemplo, Doble Pletina es un grupo que me gusta mucho, hace una música que tiene un punto en común con nosotros respecto por ejemplo a la vida cotidiana, pero, por otro lado, están más cerca de la electrónica, también hacen acercamientos temáticos distintos. Me gustan mucho Las Ruinas, por ejemplo, y que hacen unas letras todo lo contrario, enrevesadas como las mías, son letras muy sencillas, parodia de las cosas cotidianas del mundo del que se rodean y, además, con un lenguaje muy garajero (E. 26)

Todo esto denota un campo de enorme variedad como queda reflejado también en la industria y los festivales. Hay una confluencia de estilos, de maneras de generar y desarrollar la música y de vivirla en los diferentes tipos de eventos musicales que se desarrollan muy acordes con la sensibilidad posmoderna y la desdiferenciación de estilos o sonidos, de ahí esa urgencia por la distinción:

en común hay el amor por la música y por tocar canciones pero realmente el planteamiento de WAS es totalmente diferente al mío, el planteamiento de León Benavente es muy diferente a mi planteamiento... yo creo que es hacer música y canciones buenas, tienes a ----- que son una especie de ratas de biblioteca haciendo rock y está Joe Crepúsculo con tres teclados... y tiene una canción que parece una broma, pero cuando la oyes te das cuenta que es espectacular y que es una teoría increíble con una letra increíble, existe la buena música y la música que nos emociona y la que no nos emociona, es un abanico el *indie* (E. 29)

Además, algunos de los músicos entrevistados señalan diversas referencias musicales fuera del campo del *indie* patrio. Éstas dejan constancia de sus gustos y posicionamientos estéticos, así como de su capital cultural, de su saber y conocimiento musical, preferentemente anglosajón, acorde con su extracción social que les permite valorar otras músicas y la posesión de determinados referentes clásicos en la música popular actual:

me siento identificado con cierto sonido y cierta manera de hacer las cosas, heredera de aquellas primeras bandas *indie* de Reino Unido (E. 15)

para mí el *indie* es la nueva ola de música que surgió a principios de milenio de la mano de bandas como The Strokes, Arcade Fire, Arctic Monkeys, Franz Ferdinand, Bloc Party, etc. en España, Los Planetas. Pero entiendo que ese imaginario se ha ido transformando a lo largo de los años con la aparición de otras bandas (E. 18)

a mí me gusta The Sounds, Joy Division... en fin, Magazine... todos esos grupos post punk de los 80, pues eso es lo que siempre me ha gustado y lo que siempre me gustará entonces yo... lo que quería era hacer un disco, las cosas más o menos... me he movido para acá, pero no me he movido mucho nunca, pero bueno, pero yo lo que quiero es sonar a mis ídolos, pero sobre todo a mí mismo (E. 13)

la movida de la musica *indie*, ya no el *indie* tanto en sí, sino cómo la música independiente pues la relacionabas con la vanguardia desde John Cale ¿sabes? lo relaciono con eso que no tiene mucho que ver con lo que es usado como *indie* ¿sabes? (E. 6)

Los músicos expresan una tendencia a asemejarse a determinados referentes que configuran el canon *indie*:

a nivel sonoro lo que me interesa es hacer una especie de enciclopedia de la música que me interesa, por eso lo que siempre estoy haciendo es reciclar cosas que puedo darle a una canción un toque Abba, Fleetwood Mac, en otra Echo & the Bunnymen... a Blur, me interesan muchos grupos que reciclan sonoridades, pero esto no es nada reciente porque si lo piensas los Beatles ya hacían eso (...) y eso es lo que me interesa y es lo que yo hago, música, por ejemplo, de los Magnetic Fields que me inspiran, acompañando letras que sí que es lo más importante, que es lo que yo quiero decir, acompañar la música de lo que quiero decir (E. 26)

tenemos Maluma, el reguetón y todo lo latino, que parecemos caribeños... yo me he criado en otra cultura quizás mas británica, tenemos el rollo latino, Pablo Alborán que hace sus cosas también y lo que no es eso lo llamamos *indie*, música con guitarras, ese pop rock, lo que queda, música electrónica no es *indie*, lo que hace es robar la poca cultura musical en el sentido de música como globalidad no como música, como estilo que evidentemente eso tiene una riqueza brutal musicalmente partiendo desde el flamenco al ... pero lo que es la gente lo que la gente sabe de historia de la música, no tiene ni idea, no sabe de la importancia de la Velvet o Led Zeppelin. España no tiene la cultura suficiente como para diferenciar eso que aquí se llama *indie* (E. 28)

el *indie* son The Shop Assistants, The Pastels, The Vaselines, The Flatmates y todos estos grupos con gran personalidad, que hacen la música que quieren hacer, independientemente de lo que se lleve en ese momento. Prima más lo artístico que lo comercial (E. 16)

En base a las características señaladas se genera el canon auténtico del campo alternativo que manifiesta unas maneras de hacer música que los creadores alternativos consideran auténticas dentro del campo. ¿Cuáles son? Aquellas que se desmarcan de lo masivo y popular, las que no pretenden el éxito, que se basan en la creación y en la experimentación. Conocerlo y producir en base a sus principios genera y consolida el capital *indie*, ya que aquellos que lo siguen y que son capaces de entenderlo y desarrollarlo ganan en autenticidad frente a los que no lo poseen. El canon muestra, en definitiva, un campo en el que se prioriza una cultura minoritaria que es accesible solamente para unos pocos, con reminiscencias anglófilas cuyo conocimiento queda acotado a un determinado habitus de clase, lo que se intensifica con el rechazo a músicas masivas, como muestra el distanciamiento respecto al pop rock multitudinario y la música melódica de los 80, más populares y cercanas al conocimiento general.

“VAMOS AL FESTIVAL”: ESPACIOS *INDIE* DE SIGNIFICACIÓN

El campo encuentra un elemento adicional para su definición en la forma pública de los festivales. Estos eventos adquieren una significación que supera su consideración como entes comerciales y de entretenimiento: en el *indie* emergen como un área de estratificación en donde colisionan prácticas de poder, identidad y auto afirmación (Bennett y Woodward, 2016).

En el discurso de los músicos entrevistados se revela un elemento que genera capital *indie* y es el tipo de presencia que tienen las bandas en los festivales de música. Estos eventos se han convertido, en la actualidad, en un “medidor” de lo *indie* y un agente central del campo. Los artistas diferencian entre festivales y, dentro de los mismos, entre las diferentes posiciones que ocupan en su interior: los que integran las categorías más preminentes, de los que no. ¿Y cómo lo miden? por el tamaño de la letra y el lugar que ocupan en los carteles, los horarios de actuación, los escenarios dentro del festival, el tipo de festival al que se asiste, etc. En definitiva, son aspectos objetivados que diferencian la autenticidad en el campo entre los que poseen capital *indie* (los que son “más interesantes”) de los que no. En la base de estas cuestiones que otorgan capital *indie* vemos el modelo de autenticidad construida por los músicos alternativos: innovadora, experimental, formal, mínima y elitista, ya que la dotan de significado a partir de valorar en estos eventos aspectos como la creatividad, la tendencia a lo pequeño y la búsqueda de la excepcionalidad y la rareza:

yo creo que los pequeños (festivales) que suelen ser, no es por ir de especial, pero suelen ser más interesantes y tal creo que en muchos casos ni están. Y desde luego si están pues están en letra muy pequeña y tocan a las cinco y media de la tarde, cuando no hay nadie, hace un calor del infierno y tal... o sea, a mí me da rabia porque se suponía que era como la plataforma de dar a conocer la música que se estaba haciendo en los sitios más pequeños, más recónditos de cada ciudad, de cada zona, de cada pueblo perdido... (E. 2)

Los festivales *indie* se han convertido en un fenómeno masivo y uno de los ejes de la industria musical contemporánea. Copan, en gran medida, la actividad musical del *indie* y en ellos también se va a desarrollar una importante lucha por la autenticidad de lo alternativo. Si los festivales son escenario de confluencia para una gran mayoría de las bandas del *indie*, en éstos es imprescindible generar maneras de separar lo valioso de lo que no lo es.

Observamos una división del campo y sus agentes en base a la autenticidad alrededor de los festivales de música, que se convierten en un eje de confluencia de todo el *indie*:

nuestro público que va a los conciertos tiene muy poco que ver con el público que va a ver a Izal, por ejemplo, es que no tienen nada que ver, es decir, depende, pues confluyen algunos sobre todo en festivales que a lo mejor es lo que hace de marco y lo que engloba a todas las corrientes (E. 6)

En resumen, no todos los festivales serán iguales ni tampoco las bandas que en ellos confluyen. Y, en estos espacios, ¿cómo se manifiesta el capital *indie*?, ¿cómo se expone la división entre los auténticos de los que no lo son? Este capital, señalan algunos entrevistados, aumenta si la posición en el cartel no se sitúa en un lugar preminente y/o en grandes letras, con una clara renuncia a las posiciones que implican éxito y mayor reconocimiento. El *indie* que se considera “más puro” se sitúa en los parámetros del arte por el arte, en la “economía anti-económica” (Bourdieu, 1995: 214) ya señalada, en el rechazo a lo comercial y al beneficio económico. Nuestros músicos ganan capital *indie* al alejarse del capital económico, lo que se manifiesta en las diferentes maneras de aparecer en los festivales:

generalmente tal y como está el panorama *indie* en España, los verdaderos músicos *indie* son los que están al final del cartel o a la mitad (E. 14)

Lo monetario es contrario a los principios auténticos del *indie*, de ahí que aparecer en letras grandes, tocar en escenarios principales, llenar recintos, etc. es decir, obtener una posición predominante en un festival reduce, en la mayoría de las ocasiones, el capital de lo alternativo:

están unos pocos arriba del todo acaparando todo el protagonismo desde hace años y no hay relevo. Existe una diferencia abismal entre los de arriba y los de abajo, y es muy difícil que eso cambie. Los festivales tampoco ayudan a ello con su ardua jerarquía en la cartelería o la manera tan desigual que tienen de pagar a las bandas (E. 18)

y ahora pues llaman *indie* a no sé... bufff... está un poco fuera de mi alcance, pero vamos, ya te digo un poco, ahora mismo pues los grupos que pueden estar encabezando los festivales de verano que son todos, una copia del otro, básicamente (E. 2)

Además, los músicos perciben estos eventos masivos como menos auténticos para la exposición musical que las salas de conciertos. Es decir, los espacios de recreación artística sirven, también, de indicadores de lo *indie*, conllevan en sí mismos capital *indie*. La asistencia a salas conlleva una mayor inquietud artística por parte del público que acude, mientras que la presencia en los festivales comporta otras connotaciones extra-musicales, tales como “molar”, estar de moda, etc... Hay espacios “más puros” (las salas) frente a otros que están desvirtuados por la propia tendencia de apertura del campo alternativo, que se manifiesta claramente en el desarrollo de los festivales independientes donde hay una conjunción de público menos “experto” que en los circuitos de las salas

están Love of Lesbian y Sidonie y ya está, ya mola, es lo que hay y voy... el resto del año no va a un solo concierto en sala, no consume música, todo esto es por lo que yo me siento fuera de eso (E. 22)

lo de los cabezas de cartel y el relleno, que no importan a nadie, es así, al público de festivales no le importan los grupos, el público de festis de esta ronda de festis masivos no creo que vayan por la música, yo tengo otro recuerdo cuando había menos festis y el tipo de público era otro tipo, iba más a la música a ver grupos, ahora es como... recuerdo Benicàssim, estuvimos hace dos años, me pareció grotesco (E. 23)

Así pues, la presencia en los festivales y la manera en que se presentan en los mismos supone un elemento que crea capital *indie*. Estos ya no son espacios acotados y cerrados, sino que se han hecho accesibles a un mayor número de individuos trascendiendo las barreras de la escena original, por lo que la esencia de los mismos se ha “desnaturalizado”. Para algunos músicos esto tiene connotaciones negativas y hablan de grupos que hacen música “de festivales” fácil y accesible y distinguiendo, dentro de estos eventos, unas bandas de otras, clasificándolas por el lugar y la relevancia que se les da: a mayor importancia, menor capital *indie*, y viceversa. Lo que, a su vez, incide en su autenticidad.

En el siguiente apartado analizo los festivales independientes de una manera más detallada como espacios relevantes en la música alternativa contemporánea y muestro cómo su desarrollo afecta a otros agentes del campo, especialmente a los músicos. Los festivales *indie* se han transformado con el paso del tiempo y se han convertido en agentes básicos del espacio alternativo por sus interacciones con las bandas y la industria. Incluso, como vemos,

“otorgan” capital de valor (capital *indie*) pues, al igual que el resto de agentes del campo, están marcados por la búsqueda intensa de la autenticidad.

DE LA MUSICA COMO OBJETO A LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA

Un festival de música es interesante para la sociología por muchos motivos. A juicio de la literatura especializada son espacios donde se conforman identidades que trascienden la individualidad y aumentan el sentido de comunidad (Wilks, 2009) en los que: “la intensidad de la experiencia de asistir y el ambiente de un festival proporcionan una sensación de conexión y pertenencia a algo más grande que uno mismo” (Cummings, 2005: 4). Un festival de música, por lo tanto, puede ser visto como una “zona temporalmente autónoma” (Bey, 1991 citado por Purdue et al. 1997: 660), es decir, un espacio donde los marcos simbólicos con los que se vive habitualmente quedan en suspenso, y los códigos dominantes se modifican para permitir experimentar identidades alternativas y formas neo tribales de socialización (Purdue et al. 1997). En definitiva, el tiempo del festival es un periodo que ofrece a los participantes la oportunidad de invertir los patrones de la vida cotidiana pudiendo establecer similitudes con celebraciones como el Carnaval. Así lo señala Bakhtin (1984), que resalta su potencial para convertirse en “lugares sagrados” en los que el exotismo y, por lo tanto, el comportamiento fuera de lo común, los convierten en sitios con características especiales. Estudiosos como Hawkins y Ryan (2013) los consideran “terceros lugares” emergentes, siguiendo la teoría de Oldenburg (1989), es decir, espacios neutrales de socialización fuera del hogar y el trabajo (primeros y segundos lugares, respectivamente). Los estudian como espacios “de respiro”, de sociabilidad y disfrute, inclusivos, en los que se viven experiencias similares con altos grados de confianza y reglas “no escritas”. Sirven para romper con la vida civil de manera esporádica, como una pausa y fuga de las normas del día a día. Los festivales se convierten, así, en “una actividad social y un tercer lugar, más que un espacio específico de música” (Hawkins y Ryan, 2013: 197).

En resumen, los festivales se han transformado en espacios relevantes para las ciencias sociales por su capacidad de generar identidades alternativas y ser lugares de socialización con características muy particulares. Y, específicamente, se han convertido en un agente definitorio del *indie* actual (Berberana, 2018). Se han ido consolidando desde los orígenes del espacio alternativo en nuestro país con el primigenio *Noise Pop* (1992) y el auge del Festival Internacional de Benicàssim (FIB) a partir de 1998, hasta llegar a nuestros días

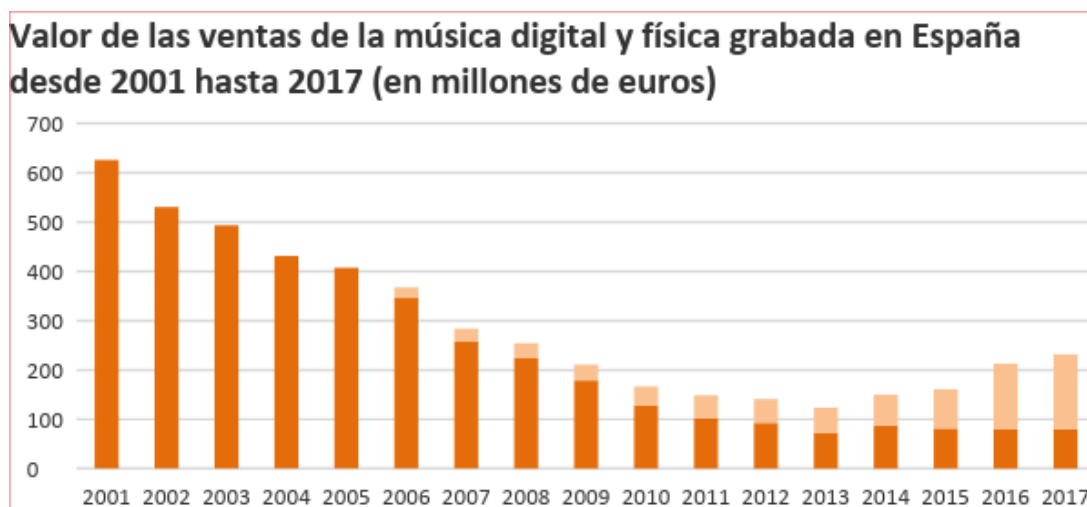
con un protagonismo notable. En la actualidad, han aumentado en número y ha cambiado, por completo, su estructura; de los festivales iniciales, centrados en el criterio estrictamente musical, a escenarios marcados por parámetros más comerciales y mercantiles. Los festivales del periodo inicial estaban centrados en los valores musicales del campo, pretendían desarrollar la comunidad *indie* naciente y se basaban en los gustos musicales de sus promotores. La esencia básicamente artística de estos festivales primigenios se modifica para tornar, en la actualidad, a eventos con una gran relevancia de los patrocinios, los intereses económicos y unos carteles menos homogéneos, es decir, menos dirigidos por aspectos puramente estéticos (Portela, 2008). Por lo tanto, se contraponen los capitales en permanente conflicto dentro del campo: lo mercantil frente a lo *indie*, remitiendo de nuevo a la pugna por la autenticidad.

La transformación y auge de los festivales del *indie* está relacionada con la crisis en la industria discográfica. Tiene lugar en la década de los 90, basada en el gran cambio que afectó a los soportes de la música a raíz de la extensión de Internet, lo que propició la aparición de los servicios de intercambio de archivos musicales y a partir de este proceso de digitalización, perdió valor el soporte físico y se desarrolló una creciente relevancia de la música en vivo (Fouce, 2009). Disminuyó la venta de soportes musicales y se produjo una transformación de las industrias culturales y su relación con el público, que accedía a la música sin pagar por ella, por lo que se reorganizó la industria. Esta se centra ahora en la revalorización de aquello no digitalizable, como lo es la música en vivo, así como la gestión de derechos de uso a través de las diferentes regulaciones de la propiedad intelectual; en definitiva, lo que se desarrolla es una intensa desmaterialización del producto musical (Fouce, 2010). De esta manera, la música en vivo se convierte para los artistas en una fuente esencial de sus ingresos y para el público, una vez que puede obtener toda la música que quiere sin necesidad de pagar por ella: “permite que (...) vuelva a ser parte de su experiencia vital ahora que su consumo se ha desmaterializado” (Fouce, 2009: 410).

La pérdida de relevancia de lo físico en el mercado de la industria de la música se observa analizando las ventas en nuestro país. Éstas han sufrido una caída ininterrumpida hasta 2013 donde se llegó al punto más bajo y, a partir de este momento, se inició una recuperación basada, fundamentalmente, en la comercialización de la música digital, como se observa en el gráfico 5.2, extraído del estudio realizado por la asociación Productores de

Música de España (Promusicae, 2018)³⁷. Lo que podemos observar es la evolución de las ventas totales, diferenciando entre música digital y física desde el año 2001 hasta el 2017. Destaca un descenso desde el 2001 hasta el 2013, momento en que se inicia una recuperación protagonizada por las ventas digitales, asumiendo claramente esta mejora y posicionándose a la cabeza de la venta de la música grabada.

Gráfico 5. 2

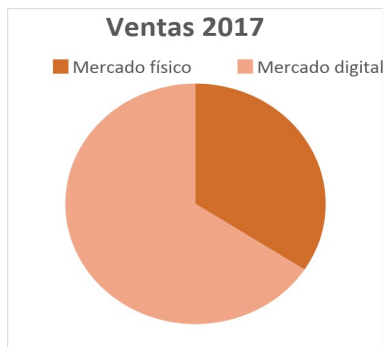


Fuente: Promusicae (2018)

Específicamente, en el año 2017, las ventas digitales centralizaron los ingresos con un 66% del total de las mismas, frente a un 34% de las ventas físicas, como se puede observar en el gráfico 5.3 de ventas totales de música del análisis de Promusicae para el año 2017:

³⁷ Productores de Música de España es la asociación que agrupa a 117 miembros que, en su conjunto, representan más del 90 por ciento de la actividad nacional e internacional del sector español de la música grabada. Entre sus asociados se encuentran tanto filiales de grandes multinacionales como compañías independientes, que cubren todos los estilos musicales existentes. <https://www.promusicae.es/>

Gráfico 5.3

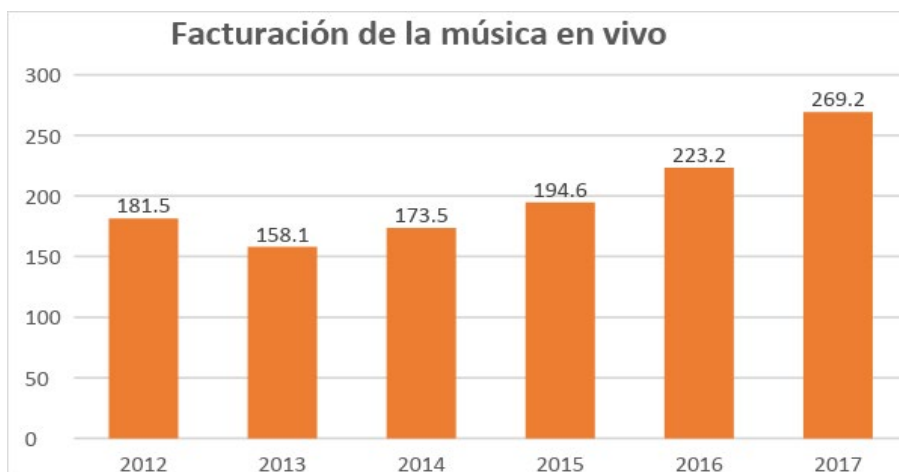


Fuente: Promusicae (2018)

Las ventas físicas, por tanto, son mucho menores que en el pasado. Se desarrolla una industria cultural que según Fouce (2009: 410): “de estar basada en el objeto (el disco, el CD) se ha convertido en una economía de la experiencia”, de ahí la importancia que adquiere la música en directo, y dentro de esta, la música enmarcada en los festivales. Los beneficios en la música no se generan con la venta de discos (debido a las nuevas tecnologías de producción y reproducción), sino que proceden de la música en vivo, que se convierte en un eje central de las ganancias en la industria. A continuación, muestro datos de la situación actual de los festivales de música en España.

En primer lugar (gráfico 5.4), expongo cómo ha evolucionado la facturación del total de la música en vivo (facturación neta en millones de euros) en nuestro país desde 2012 a 2017 según datos extraídos del *IX Anuario de la música en vivo* (APM, 2018):

Gráfico 5.4



Fuente: APM (2018)

Observamos una tendencia claramente ascendente a partir de 2014, con un 9,76% más de volumen de negocio que el año anterior; en el ejercicio siguiente se incrementaba en un 12,2%; en 2016 se alcanzaba la subida del 14,69% y en 2017 el volumen de negocio ha aumentado en un 20,62%, y ha facturado un total de 269.168 millones de euros (APM, 2018).

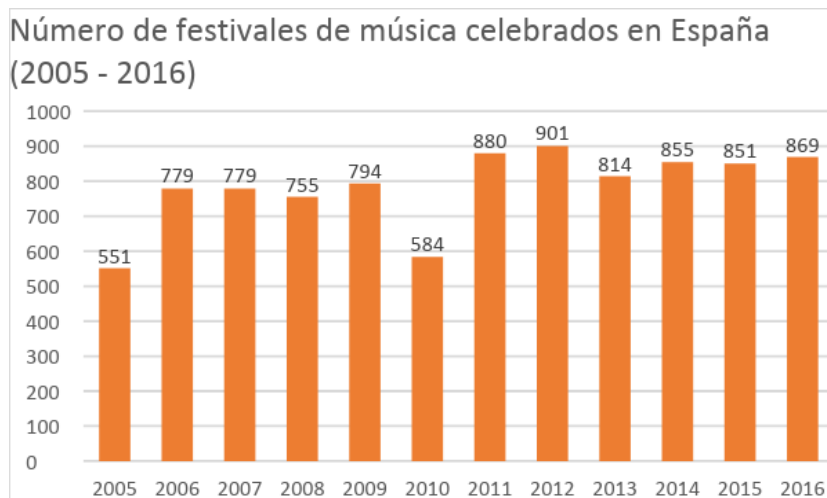
Dentro de ese crecimiento general de la música en vivo, en el gráfico 5.5, con datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017) señalo la evolución del número total de festivales de música que de una manera específica acontecen en España desde 2005 hasta 2016. Se refleja una progresión visiblemente creciente en los últimos años, llegando a un total de 869 festivales en 2016. Hay que tener en cuenta que en esta estadística se incluyen básicamente ciclos de música clásica. De este modo, según esos mismos datos, en Cataluña, por ejemplo, hay 169 festivales, pero el *Institut Català de les Empreses Culturals* cuenta con hasta 338 citas categorizadas como tal en el mismo espacio temporal, de ahí que deban considerarse con cautela estas cifras porque el recuento de estos eventos es difícil de determinar debido a la indefinición, en muchos casos, de qué se considera como un festival o no (APM, 2018). Así, por ejemplo, en los Premios Fest³⁸ se recogen 150 festivales y en la guía que publicó el Bime³⁹ del año 2017 aparecían 400, quedando de manifiesto esa diversidad y gran variabilidad en la contabilidad de los mismos (APM, 2018).

Aun así, estos datos nos pueden servir de indicador del volumen de festivales que concurren en nuestro país y la evolución de los mismos y, que veremos, es especialmente relevante en el campo del *indie*

³⁸ Premios a los festivales de música en España <https://premiosfest.com/>

³⁹ Como su web dice: “BIME es un encuentro entre profesionales de cualquier perfil procedentes de más de 30 países y de todos los ámbitos de la música y las demás industrias culturales y creativas. Un espacio para conectar continentes, hacer negocios, compartir conocimientos y descubrir las últimas innovaciones en todo lo relacionado de manera directa o indirecta con la música” <https://www.bime.net/pro/es/info/que-es-bime/>

Grafico 5.5



Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2017.

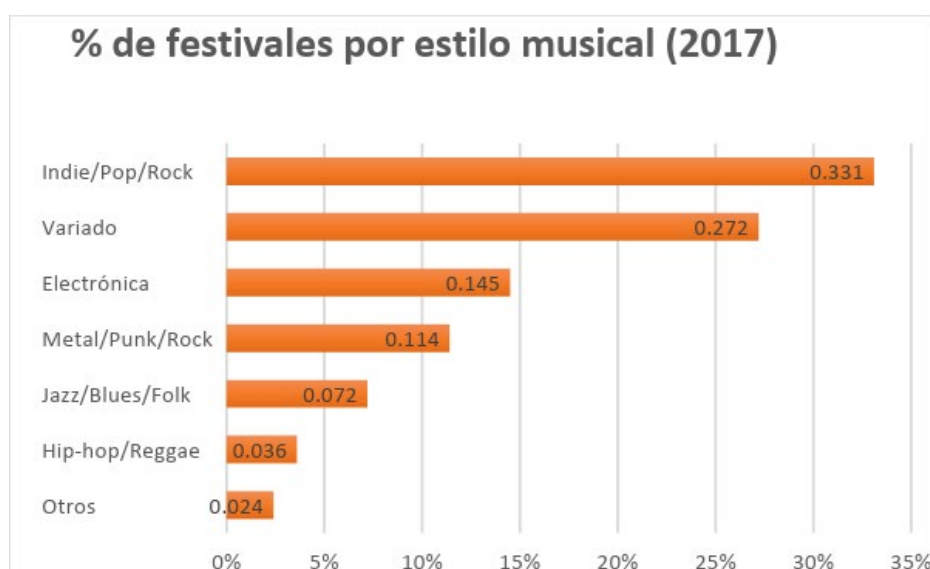
EL PODER DE CONVOCATORIA DE LO *INDIE*

Los festivales son el reflejo de las tensiones que se viven en el campo independiente. Sobre ellos se plasma el conflicto reinante en todo el espacio alternativo: la oposición entre el mainstream y el underground, es decir, entre los dos tipos de *indie* que coexisten en la actualidad, el *indie* masivo y popular, frente al *indie* subterráneo y de mínimos. Son espacios que satisfacen gustos muy diversos, que amplían sus miras a un público más extenso y que están en pleno auge. Pero ¿qué ocurre exactamente en el *indie* para que asuman tal relevancia? ¿de dónde deriva esta prevalencia? ¿por qué el panorama musical español está copado por eventos estivales relacionados con la escena independiente llegándose a convertir en uno de los agentes centrales del campo? y, por último ¿cómo afecta a los músicos esta evolución?

El inicio de los festivales en nuestro país está ligado a la irrupción y consolidación de la escena *indie* en los años 90, como veíamos en el capítulo 4. Escena que se desarrolla en paralelo a toda una serie de sellos pequeños y salas de conciertos, así como de un fuerte respaldo de algunos medios al espacio alternativo. En este escenario, miembros muy activos del campo (fundadores de fanzines y de sellos independientes) organizaron festivales (caso del Festival Internacional de Benicassim) a imitación de los ya celebrados en Reino Unido con Glastonbury o en Estados Unidos con Lollapalooza (Fouce, 2009). A partir de este momento, el fenómeno de los festivales empezó a despegar en nuestro país.

Dentro de la expansión de la música en vivo y, en este caso, de los festivales de música, es relevante señalar que el mayor número de éstos, según los datos, son aquellos englobados bajo la acepción de festivales *indie* /pop/rock, como se muestra en el informe *Oh holy Festivals*⁴⁰. Este análisis realizado sobre un total de 166 festivales muestra su distribución por estilo musical, señalando la preeminencia de los eventos *indie* sobre el resto. En el gráfico 5.6 vemos cómo es el ámbito con mayor número de festivales (55) en relación con otros estilos, por lo que se ha convertido en un elemento central del campo. En el año 2017, el 33% de estos eventos musicales se definía como festival de *indie* /pop/rock⁴¹ frente a otras escenas.

Gráfico 5.6



Fuente: Neo+ Sponsor Analytics (2018)

⁴⁰ Informe realizado por Ticketea y Neolabels (2018)

⁴¹ Destacar en el estudio *Oh holy Festivals* la inclusión en la misma categoría de análisis del *indie*, el pop y el rock. Lo que nos retrotrae al canon *indie* que veíamos en el apartado 5.3.2, que se basaba en el distanciamiento respecto a esas escenas más generalistas y populares (el pop y el rock). Vemos, de una manera práctica, cómo el *indie* se ha extendido y es integrado, de manera natural, junto a escenas masivas, de ahí que se acentúe la lucha por la autenticidad en todo el campo, de una manera rotunda.

El éxito de los festivales *indie* es manifiesto, pero ¿a qué se debe? Analizaremos cuáles son las diferentes razones de que este campo musical cope el circuito festivalero y se haya convertido en todo un fenómeno en la industria cultural contemporánea. Veremos, además, cómo la evolución y el éxito de los mismos incide directamente en los músicos y su afán por la autenticidad.

Un elemento relevante de la gran aceptación actual de los festivales del *indie* es la capacidad integradora de la música alternativa frente a otros campos musicales mucho más especializados y restrictivos. La escena *indie* se expande y en ella conviven y se entremezclan una diversidad de bandas muy dispares, lo que va a reflejarse también en los carteles de los festivales. Esta apertura del campo aparece de manera recurrente en el discurso de los músicos entrevistados al referirse a la escena festivalera alternativa:

no tienen una identidad digamos única o una especie de forma común entre todos y, sin embargo, en los 90 sí era así, sí que íbamos a unos festivales y todos los grupos que tocábamos éramos, nos conocíamos, todos teníamos una inquietud musical parecida, aunque los grupos eran muy diferentes, pero había una sensación un poco de no sé, de... compartir una especie de mundo común de influencias, ahora, pues no (E. 3)

El *indie* es definido como intersectorial, como una escena líquida donde la indefinición rige el devenir del campo:

el que lo *indie* sea una intersección lo coloca en una situación incómoda en lo que se refiere a la adopción de una identidad sólida, imperativo común en la mayoría de las culturas juveniles. No habita, ni en uno ni en otro conjunto, si no precisamente en aquel lugar donde se reúnen los contrarios. Por lo tanto, se encuentra, casi siempre, en una posición de ambigüedad, de no definición (Zepeda, 2009: 333).

Para algunos protagonistas de la escena, el eclecticismo de los festivales se inicia a finales de los 90 en el FIB (Festival Internacional de Benicassim): “el festival se abrió estilísticamente y mejoró. Aquello era un gueto *indie* y se abrió a otros sonidos, marcando la tónica de todos los festivales que han venido después”, señala Joan Vich del FIB (Cruz, 2015: 848). Parece clave en su aceptación la apertura del campo y la no cerrazón en torno a una escena que inicialmente era muy reducida, pero que se expandió dando lugar a un espacio de conjunción y mayor mezcla que otros ámbitos musicales más restrictivos. En los

festivales *indie* se da una concurrencia de bandas menos ortodoxa que en el pasado, mostrando el eclecticismo actual del campo; conviviendo bandas cercanas al mainstream, por un lado, y al underground, por otro. Esta opinión aparece en el discurso de los músicos entrevistados:

va gente de gustos muy diferentes a los festivales ahora porque es ya un fenómeno social que es mas allá del estilo de música, porque dentro de un festival hay 50... hay muchos estilos de música mas allá de los cabezas de cartel (E. 6)

los festivales cada vez son más híbridos digamos y bueno uno de ellos fue... lo que pasa fue un riesgo, lo de mezclar tribus urbanas, pero ya las tribus urbanas no existen tampoco, porque en el Arenal Sound hay un escenario un poco más “perroflauta”, que Dios me perdone, otro mas *indie*, otro mas tal y no pasa nada (...) y hay muchos festivales donde repiten los artistas de relumbrón, de las nuevas generaciones, pero de repente ves que están tocando con Coque Malla o meten algo de trap... (E. 13)

De la misma opinión es el director del festival madrileño *Mad Cool*, Javier Arnaiz, señalando cómo tratan de desarrollar un modelo de evento “donde encajen prácticamente todas las tendencias musicales, que sea muy ecléctico” (Escudero, 2017). Se han transformado en lugares acordes con la ideología posmoderna que impera en las sociedades contemporáneas, poco definidos y con identidades difuminadas. Esta mezcla de estilos bajo el “paraguas” *indie* hace que se convierta en un campo de atracción para más público. Quien acude a estos eventos se encuentra con espacios donde concurren bandas muy diversas y que, en muchas ocasiones, no tienen nada que ver entre ellas, como pone de manifiesto el relato de algunos músicos del *indie*:

yo ahora veo carteles de festivales en los que hay grupos que de uno a otro... o sea, lo que un grupo transmite a lo que transmite otro, o la política personal de un grupo a la de otro que pueden compartir un festival y estar dentro del supuesto paquete *indie* es completamente diferente y eso también se nota en el público que va a festivales que puede ir a ver a un grupo con una raíz, por ejemplo, musical de compromiso que sí que recuerda un poco a la escena *indie* de los 90 y, sin embargo, en el mismo cartel hay otros grupos que no tienen nada que ver con eso (E.3)

son festivales que piensan que teniendo carteles más abiertos pueden llegar a más gente porque hay carteles que son inconcebibles, un saco en el que se nos ha metido a todos, pero realmente no tenemos que ver unos con otros (E. 23)

En un campo ampliado, el público encuentra más opciones entre las que elegir, de ahí la popularidad de los festivales alternativos. Así se refleja, por ejemplo, en las declaraciones del promotor, entre otros, del festival *Low Cost*, B. Harrod que, en 2010, señalaba:

hemos hecho más conciertos que nunca (unos 150) y todos *indie* (...) hay más aceptación ahora que nunca. En Inglaterra, el *indie* era aceptado entre el público en general. Cuando vi a Franz Ferdinand en el Astoria flipé con la cantidad de gente ‘normal’ que había en el concierto: enfermeras (con su uniforme aún puesto), abogados (con la corbata quitada), secretarías... En España esto también empieza a ocurrir y ya no hace falta pertenecer a alguna tribu para acudir a un concierto *indie* (González, 2015).

El *indie* actual se caracteriza por su capacidad integradora, que une en un mismo evento a gente de diferente extracción social, más allá de las tribus urbanas o grupos excluyentes; en el *indie*, en definitiva, “cualquiera” puede asistir a un festival sin sentirse fuera de lugar. El campo se ha abierto a más público de ahí que, como consecuencia y en contraposición, se acentúe la relevancia del capital *indie* entre los creadores y el resto de agentes del campo para distinguirse entre la amalgama de referencias y escasa concreción del espacio alternativo. Ante la apertura de lo *indie*, con la entrada de público y artistas más heterogéneos, una parte de agentes del campo, los que se sienten más “auténticos”, establecen estrategias de “cerrazón” para distinguirse. De ahí, la relevancia del capital *indie* para los músicos, que lo usan como herramienta de diferenciación en su quehacer artístico.

Los festivales independientes, en su evolución, han modificado su identidad. Ahora se han abierto a un mayor público, uno con menos referentes musicales concretos y exigencias estilísticas, y han optado por desdibujar las fronteras más alternativas, primando cuestiones menos culturales y “más terrenales”. Así se refleja en las reflexiones sobre la evolución de uno de los festivales de referencia y de mayor éxito en nuestro país dentro de la órbita independiente, el Bilbao BBK Live:

ha pasado de contar con un elevado número de aficionados de paladares exigentes, que concienciaban al festival de la necesidad de contar con unos The Black Crowes, Alice In Chains, Twilight Singers, The Mars Volta, TV On The Radio o un Jeff Tweedy o Mark Lanegan, a ser un evento en el que la música importa, pero también importan –y mucho– los selfies, los shorts, las camisas estampadas, el modelo de gafas de sol y el disfraz más original. Es decir, importa la experiencia (Villapún, 2015).

El público de los festivales *indie* se ha modificado. De un perfil comandado por los principios autónomos del campo, los del arte por el arte, a unos valores heterónomos, externos al ámbito de lo alternativo. El público *indie* se expande y ya no solo es aquel que se rige por los parámetros de la música en sí, sino que se entremezcla con nuevas audiencias que perciben el festival como un lugar más allá de la actividad puramente musical. Esta conjunción de público no hace más que reforzar esa búsqueda desesperada de autenticidad por parte de los músicos del *indie* y que aparece constantemente en su relato.

La capacidad de integración es también señalada por Joanne Cummings (2007) en su extensa investigación sobre los festivales *indie* en Australia. Estos eventos alternativos se definen por el eclecticismo, de ahí que sea más fácil la incorporación de un público más amplio y con gustos menos restrictivos a estos escenarios de música en vivo frente a otros campos más ortodoxos en cuanto a sus barreras estéticas. En su análisis, los festivaleros *indie* se definen por gustos musicales poco definidos y escasamente especializados y así aparecen definidos: “los asistentes al festival han compartido patrones de consumo musical y festival. Cuando se les pidió que describieran su gusto musical, la mayoría de los asistentes al festival que entrevisté describieron su gusto musical como 'diverso', 'ecléctico', 'variado' o 'un poco de todo' (Cummings, 2007: 130). Los festivales *indie* se convierten en reclamo importante para un público con gustos poco restrictivos y que encuentran en éstos espacios musicales un mejor “acomodo” que en otros estilos.

Esta versatilidad genera una reacción en una parte de los músicos. Ante un campo más popular, ellos se ven impelidos a marcar diferencias, de ahí la importancia del capital *indie*. Los creadores alternativos lo expresan, como hemos visto, a través de un afán desmedido de innovación y experimentación, el seguimiento de un mercado canon *indie* ... Es decir, recurren a herramientas que les alejen y les distingan dentro de esta amalgama musical como los auténticos creadores independientes. Lo que mueve a los artistas alternativos no es la idea clásica de independencia militante respecto a algún tipo de poder

o mandato que comporte una determinada liberación de estructuras opresoras, sino que retrotrae a luchas por la autenticidad y la distinción frente a otros.

Superadas las tribus urbanas, fronterizas y muy restrictivas, el *indie* se impone por su maleabilidad. En la indefinición que caracteriza la sociedad contemporánea, el *indie* sería su mejor banda sonora al ser una música que se adapta a la mayoría, a un público amplio que se ve representado en sus múltiples facetas y que no quiere ni necesita posicionarse, pero que a la vez le otorga un status de diferenciación respecto a otros. Y esa continua búsqueda de distinción se convierte en el motor del campo para gran parte de los músicos alternativos.

Otro elemento del éxito de estos eventos es el mensaje “cálido” y poco combativo del *indie* que estimula la atracción de un público más diverso y la aceptación complaciente del poder, que no encuentra razones de pugna con este campo de producción musical. Así se hablaba ya de la escena festivalera inicial de los 90 y de la poca implicación social de los artistas del *indie*:

la juventud de esa zona ha pasado del botellón al festival, que más o menos es lo mismo. Por otro lado, no hay que olvidar que toda esta generación es totalmente apolítica o sin actitud. Estos grupos no hacían daño a nadie (Juan Santaner, músico y director de Industrias Bala en Cruz, 2015: 855)

En el *indie*, lo político, en general, es para otros, como comprobaremos en el capítulo 6. Los músicos muestran un claro desinterés en mantener un discurso comprometido de manera clara. Lo delegan en otros agentes (músicos de otras escenas o los políticos, directamente). El músico *indie* es primordialmente artista y lo político queda relegado, se repliega al ámbito más privado y no se plantea su extensión al entorno que les rodea, más allá de su intimidad, por lo que no se concibe como objetivo relevante ni que atraviese su corpus identitario de una manera directa y rotunda. Así aparece reflejado en el discurso de los músicos entrevistados:

si alguien me pregunta mi posición política no tengo ningún problema en expresarlo, pero es un tema que no me interesa para escribir canciones (E. 10)

yo he optado por pasar totalmente de ese rollo, pero es que me aburre soberanamente entonces pues joder, si pones la tele y están todo el rato lo mismo y tal joder pues yo luego cuando hago otras cosas precisamente de lo que huyo es de eso, es que si es que no tiene

mas, tampoco... y luego grupos un poco grupos mas políticos por llamarlos así que me interesan y tal, yo lo que hago... de hecho alguna vez se me ha colado alguna estrofa y tal que luego me he dado cuenta y he dicho pues guay, bien, me gusta.. no la voy a borrar ahora pero bueno... te sale algún ramalazo porque vives en el mundo y no estas encerrado en una caja, pero mas bien de crítica, de ironía, una puntilla aquí, pero... tratar un tema así abiertamente o tu tomar posición y tal, me da muchísima alergia y la gente que lo hace también me provoca alergia, me rechinan los dientes un poco, entonces no estoy cómodo en ese asunto (E. 2)

no creo que tenga facilidad para impregnar mis canciones de compromiso social o político, digamos que no es mi estilo. Otros lo hacen mucho mejor que yo. Soy un tipo comprometido conmigo mismo y eso ya me supone más trabajo del que veces pueda soportar (E. 11)

Los artistas *indie* se consideran interesados en la política, en el mundo que les rodea y los problemas que acontecen, pero desde una visión privada e íntima no relacionada con el arte, con la parte creativa, sino replegada a sus vidas particulares:

cada uno decide lo que quiere mostrar. Yo personalmente, de política hablo en mi casa. No soy muy de opinar en redes sociales ni en mi trabajo artístico. Hoy en día todo el mundo opina de todo y es un poco cansino... En mi caso, si no lo hablo no es pudor, sino porque creo que hay un montón de cosas mucho más apetecibles de las que hablar (E. 16)

yo también he hecho letras con carga digamos social de lo que veo fuera o como veo el mundo, pero vamos, de ahí a digamos centrarse en ser transmisor de ideas políticas o tal, yo eso lo veo, a mí eso no me atrae tanto. Creo que es otra historia, es como si en literatura si alguien hace eso será un ensayo, pero si haces una novela, haces una novela y si haces... es ficción por así decirlo o es un retrato de la realidad si haces un libro de la guerra en Bosnia, pues vale, pues será un libro histórico, no se... en música es como bueno, dejarías de hacer, de ser tan artista (E. 5)

creo que la música no tiene el papel de "cambiar la sociedad", me parece algo bastante más serio, que debería dejarse a los que dirigen el país y no a los músicos (E. 12)

No es una obligación de los creadores, ellos consideran que es algo meramente individual, que no compete a la comunidad artística o, al menos, no perciben una necesidad de compromiso de tipo grupal, con una cierta unidad:

es un reflejo de la sociedad y como arte hace pensar sobre ella. No tiene la obligación de nada, depende de cada artista (E. 22)

los cantantes comprometidos, lo hacen en función de las voces que los demás tienen en la cabeza, pero no están influyendo en ellos, solo dándoles la razón (E. 7)

yo puedo hacer unas canciones de fiesta y tal y luego ser un ciudadano comprometido y al revés, que también los hay, la vida y el arte se tocan, pero no son equivalentes, nosotros no somos las canciones que componemos al cien por cien (E. 30)

En definitiva, la escasa implicación socio-política del músico *indie* se convierte en una variable que ha favorecido el establecimiento masivo de los festivales de este campo musical. Así, el público se encuentra con espacios “cómodos”, donde no tiene que posicionarse ni cuestionarse la realidad que le rodea, por lo tanto, acude a ellos como a un evento de puro disfrute. Para las instituciones, acoger festivales *indie* no le supone controversias ni conflicto, es un campo que por su carácter acomodaticio y de escasa reivindicación es de fácil incorporación y fomento para los diferentes estamentos de poder. Y, por último, para las marcas y los patrocinios, que encuentran en ellos el espacio perfecto para mostrarse sin que les genere ningún tipo de controversia, así que los festivales se convierten en el instrumento idóneo para ser escaparate de productos y marcas. La relación “amigable” de los festivales con el poder (económico y político) se convierte en un elemento relevante y controvertido para el *indie*, como señala alguno de los músicos analizados:

¿los festivales? ¿esta cosa totalmente subvencionada por distintas cosas públicas en la que 10 o 12 empresas privadas se han hecho ricas en los últimos años? pues mal vamos porque una escena totalmente subvencionada nunca será independiente, en el momento en el que entramos en la subvención y patrocinio, malo. Porque no vaya a ser que hables y digas algo que moleste a la diputación o al gobierno o a alguien en concreto (E. 23)

Esas buenas relaciones con el poder son básicas para los festivales y su financiación y, en consecuencia, para su establecimiento y consolidación. Por un lado, buena parte de sus recursos proceden de las administraciones públicas, bien sean Diputaciones, Comunidades Autónomas o Administración Central, así como Ayuntamientos, lo cual viene condicionado por las relaciones entre los gobiernos y las especificidades de cada programa de ayudas (Bonet, 2011). Los festivales, en la actualidad, se consideran una manera de potenciar turísticamente una zona o territorio por lo que muchas administraciones locales y provinciales deciden apoyarlos para atraer lo que se ha dado en llamar “turismo de festivales”. Y así se expone por los generadores de estos eventos: “el retorno que genera un festival de música en la región en la que se realiza es la mejor carta de presentación del mismo”, asegura Javier Arnaiz, director del festival madrileño *Mad Cool* (Vallbona, 2017). De este modo, los festivales del *indie* se convierten, por las características explicadas (popularidad, eclecticismo y ausencia de conflicto) en eventos a apoyar por parte del poder político que los financiará como recursos turísticos y de promoción de determinadas zonas.

Pero más allá de la financiación procedente de los presupuestos públicos, todos los festivales intentan captar recursos procedentes del patrocinio empresarial. Las marcas se posicionan como un recurso básico para el desarrollo de estos eventos inyectando grandes cantidades de dinero. Marcas cuyo foco principal de interés será la juventud y que cada vez copan mayor protagonismo en su desarrollo. Aunque, como señala Fouce (2009: 412), no deja de ser paradójico que el mercado entre en un sector, el de los festivales, considerado rebelde y contestatario: “la aparición de las grandes marcas comerciales en un terreno que aún mantiene un imaginario contracultural y rebelde ha sido objeto de interminables disputas, y sin duda configura un nuevo modelo cultural”. Como él mismo señala, el que la música en directo se haya convertido en el baluarte de la industria musical no deja de conllevar problemas, fundamentalmente, de pérdida de valor ante la preeminencia del mercado:

el valor subsidiario que tiene la música en relación con el consumo y el turismo no parece ser precisamente un seguro contra la crisis; si bien puede sostener un mercado boyante, parece claro que hay una obvia pérdida de valor cultural (Fouce, 2009: 409).

Podemos remitirnos a lo señalado en el apartado anterior de este capítulo, el 5.1, cuando definíamos el concepto de independencia en su relación con la industria y hacíamos

mención a cómo el capitalismo capitalizaba la rebeldía y la subversión en aras de su propio beneficio. Esto es algo muy presente en el campo del *indie* y en el caso de su circuito festivalero: “las experiencias de música en vivo de marca permiten la conversión del disfrute colectivo de la música en una fuente de valor de marca. Se invoca el espíritu de la independencia ligado a la música popular” (Meier y Hesmondhalgh, 2014: 10). La independencia queda subyugada en su vertiente militante y remite a una autonomía “de anuncio” en la que se vende el festival como el espacio de libertad y rebeldía que no desarrolla de manera efectiva. Esta tendencia nos remite a la incorporación de la crítica artística discutida por Boltanski y Chiapello (2005). Desde el capitalismo, a través de la comercialización, financiación y distribución de la música que está etiquetada como *indie* y se aleja de lo mayoritario, se sacian los deseos de enfoques alternativos vinculándolos así a nuevas lógicas comerciales y promocionales dentro del propio sistema capitalista. Prevalecen los intereses económicos frente los valores creativos, algo que viene además potenciado por el interés que muestran los diferentes estamentos gubernamentales, como veíamos, que optan por el desarrollo de eventos de estas características para potenciar las diferentes regiones o zonas con la consiguiente sumisión de lo artístico frente a lo mercantil

los ayuntamientos prefieren organizar macroeventos de alta repercusión mediática y dudosa repercusión económica en la producción local a promover redes locales en las que los músicos y los públicos locales puedan retroalimentarse. Mandan, en fin, los intereses mediáticos y económicos frente a las ambiciones de creación cultural y participación social (Fouce, 2009: 409)

En resumen, observamos una carga de valor y distinción en torno a los festivales. La misma que subyace de fondo en todo el campo, entre lo realmente *indie* y lo que no lo es, a raíz de la evolución y deriva de los festivales actuales y a la distinción que se hace respecto a los mismos. Constatamos el cambio en éstos, muy a la par que el desarrollado en todo el campo alternativo, dividiendo el mismo en torno a la autenticidad de los mismos:

con los nuevos festivales se diluye un poco el concepto de festival que se creó en los noventa, pero creo que los veteranos seguirán manteniendo una personalidad. Por un lado, están los festivales que acomodan y varían sus carteles dependiendo de los grupos disponibles en ese momento y por el otro, los festivales empeñados en una línea editorial concreta (Ernesto González, responsable de prensa del FIB en Portela, 2008)

En suma, también se divide el panorama festivalero en cuanto a su autenticidad. Parte de la escena actual de festivales se ha transformado en lo que algunos llaman “parques temáticos” (Portela, 2008). Semejanza que también es apuntada por distintos músicos entrevistados:

ahora los festivales no son *indie*, son *Indielandia*, yo a veces a mi hija digo ¿qué quieres: ir a Disneyland Paris o te llevo a un festival? pues se lo va a pasar igual de bien, ver a Mickey Mouse, porque ya los escenarios en los festivales están llenos de ratones, de Mickey Mouse, lleno de Disney... probablemente la zona de los niños sea lo más serio de todo (E. 14)

que vamos nosotros a un festival más pequeño con menos presupuesto, pero la rentabilidad es con otro tipo de propuesta mas allá del estándar vacacional porque ya sabemos que la pulsera del festival se ha convertido un poco... en la nueva pulsera como del crucero, la gente va de festival en festival, como al crucero, Cuba... está bien porque mete dinero a la música, pero bueno es otro mundo (E. 13)

Si en los 90, en la gestación del campo autónomo del *indie*, en los festivales primaba lo musical frente a lo comercial, el nuevo circuito festivalero va a anteponer el mercado al arte en sí, exponiendo el conflicto que se desarrolla dentro del espacio independiente de nuestro país y que queda de manifiesto en el espíritu que centraliza estos festivales:

el público de festis de esta ronda de festis masivos, no creo que vayan por la música, yo tengo otro recuerdo cuando había menos festis y el tipo de público era otro tipo, iba mas a la música, a ver grupos, ahora es como... recuerdo Benicàssim, estuvimos hace dos años, me pareció grotesco (E. 23)

Aunque se da el caso de festivales que abogan por el espíritu inicial, como señala el director del festival de música independiente, Contempopranea: “no somos un festival al uso porque no perseguimos grandes rentabilidades económicas, nos interesa mucho más la credibilidad de nuestro festival y el rigor crítico” (Agustín Fuentes en comunicación personal). Esta carga de valor aparece en el discurso de los músicos *indie* entrevistados que exponen el nuevo modelo de festival, que no innova ni aporta nuevas experiencias musicales siendo espacios más festivos que musicales, remarcando el conflicto que “respira” el campo

alternativo entre diferentes maneras de entender lo *indie* y la lucha entre lo económico y lo simbólico:

son carteles como surrealistas, estos señores... mucha gente de la que ahora está en la escena independiente no está porque se sientan orgullosos o porque compartan una escala de valores de cómo se deben hacer las cosas y trabajar, están ahí porque ahora mismo no les queda más remedio, porque lo otro ya no está, no te van a contratar para las fiestas patronales de no sé dónde porque ya no se hace eso, ahora lo que se hace es un festival, y es que hay 10 grupos y 8 empresas (E. 23)

en general los festivales se montan pensando mucho en llenar el aforo, entonces pues se tiende a llamar a los mismos grupos que saben que llenan, que pertenecen a esa esfera de *indie* de multitudes, un *indie* mainstream, todo eso añade mas confusión (E. 9)

De ahí que, en base a los festivales, algunos músicos rehúyan la etiqueta *indie*, que sienten que deben compartir con bandas incorporadas al campo a través del circuito festivalero, cauce idóneo para esta integración, ya que se han convertido en el espacio donde confluyen todas las maneras de entender “lo *indie*”

si yo cojo el festival de estos *indie* que hay, veo el cartel, y si eso es ser *indie*, nosotros no somos *indie*, o sea, no, para nada, nada que ver, no tenemos nada que ver (E. 14)

hay medios, festivales y grupos que hacen uso de ese concepto y lo explotan. Aunque seguramente haya participado en esos festivales y aparecido en esos medios, no me acabo de sentir identificado en la escena *indie* actual. (E. 18)

La autenticidad se mide, como veíamos al hablar del capital *indie*, a través de la presencia de los músicos en unos u otros festivales y de cómo es ésta en dichos eventos:

en la mayoría de casos no me identifico con ellos porque su música me parece que no ofrece nada que no haya escuchado antes, y noto algo fabricado para el consumo masivo, para el festival (E. 22)

todo se maquea mucho de hecho, fijate los grandes montajes que llevan ahora los grupos a los festivales, parece un circo ¿no? me parece muy bien, pero esto está llegando un momento

que faltan los leones cuando realmente lo que más importante tiene que tener en el mundo del músico son las canciones, pero bueno, todo es respetable, que cada uno haga lo que quiera, que cada uno cambie y se haga el gilipollas mas grande del mundo, que tiene su derecho a hacerlo pero creo que está sobrevalorado (E. 14)

ahora mismo, por ejemplo, no puedes tocar en festivales de música en España si no te ubicas un poco y dejas de lado un poco esa especie de bandera de la independencia, entonces no tocarías. O sea, se ha generado una especie de sistema en la música en el que para que un artista pueda ser realmente independiente prácticamente tendría que no tocar casi en ningún sitio porque todo lo que está... digamos, en un mundo global de intereses creados alrededor de la música, de marcas, de... el negocio musical lo empapa todo, es prácticamente imposible intentar huir (E. 3)

En suma, los festivales se convierten en un elemento destacado en las prácticas relacionales del campo del *indie*. Con su desarrollo y apertura propician que parte de músicos del espectro alternativo valoren especialmente el capital *indie* e intensifiquen su búsqueda y acumulación. La esencia heterogénea del *indie* contemporáneo, es decir, su capacidad de asimilar bandas de campos diferentes, esa ausencia de “singularidad” y especificidad que sí se da en otros ámbitos musicales, hace que sea mucho más “amigable” y atrayente a la hora de integrar un público más amplio. Posee una plasticidad que ha convertido los festivales en receptor e integrador de múltiples gustos, lo que ha provocado en los músicos un afán por distinguirse frente a otros, a los que consideran menos auténticos, de ahí la relevancia del capital que “te muestra diferente”, el capital *indie*, y se hayan “olvidado” de otras posibles reivindicaciones o propuestas menos formales y más éticas o comprometidas.

Lo que se refleja en este apartado de la tesis es la preeminencia de unos espacios básicos en la categorización del campo de producción del *indie* en los que se manifiesta un conflicto que subyace sobre la identidad de la propia escena. Se contempla un *indie* dividido entre lo comercial y lo creativo, que se interroga sobre la esencia de lo independiente en unos ámbitos comandados por el mercado y el poder político que quieren capitalizar estos eventos culturales por su impacto y acogida entre un público de gran tamaño que, además, les da rédito económico y apoyo ciudadano. Todo esto propicia un quehacer del músico *indie* fundamentado en la búsqueda de distinción frente a otros. Se trata de un campo que gira en tono a una idea propia de la independencia, basada en la superioridad y el distanciamiento más que en cuestiones reivindicativas, muy acorde con los nuevos tiempos.

Recapitulando, los festivales se sitúan como espacios que van más allá del ocio y la diversión, son ámbitos de creación de significado. En el caso del *indie*, como nichos que dotan de identidad a los agentes que los integran. Por su aura independiente sirven al público como estrategia de distinción, maneras de ocupar un lugar particular alejado de otros escenarios más comunes y populares, sin necesidad de comprometerse o de “revolverse” contra nada porque se han integrado en parte del mercado, que los ofrece como una vía de escape a una alternatividad “light”. Además, por su carácter maleable, integrador y nada militante se han convertido en aliados del poder que les acompaña en su expansión. De ahí que se hayan convertido en el claro ejemplo de la dualidad existente en el *indie*, entre lo mainstream y lo underground, en espacios donde se batalla por la autenticidad del campo, que se diluye en su carácter integrador y falta de definición.

El análisis de estos eventos nos ayuda a reafirmar esa ausencia de independencia activa y militante en el campo para situarla en una independencia basada en la autenticidad, fundamentada en la rareza y la particularidad que otorga y que sirve como mecanismo de auto afirmación y referenciación para los agentes del *indie*.

CAPÍTULO 6. ETNOGRAFÍAS *INDIE*

6.1. ¿QUIÉNES SON? POSICIONES DE PARTIDA DE LOS MÚSICOS <i>INDIE</i>.....	296
6.1.1. RADIOGRAFÍA <i>INDIE</i>: ¿Y TÚ, DE QUIÉN ERES?	296
6.1.2. EL ENTORNO CULTURAL <i>INDIE</i>	306
CAPITAL MUSICAL	307
“LO MUSICAL”: CAPITAL MUSICAL INCORPORADO.....	308
VINILOS, GUITARRAS Y TECLADOS: CAPITAL MUSICAL OBJETIVADO	314
EL <i>INDIE</i> AUTODIDACTA: CAPITAL MUSICAL INSTITUCIONALIZADO.....	316
6.1.3. LOS MÚSICOS TOMAN LA PALABRA.....	323
6.2. TOMAS DE POSICIÓN EN EL CAMPO: LAS CANCIONES <i>INDIE</i> Y EL COMPROMISO ALTERNATIVO	326
¿DE UN <i>INDIE</i> INDOLENTE A UN <i>INDIE</i> MILITANTE?.....	329
LAS LETRAS <i>INDIE</i>	331
PAPEL TRANSFORMADOR DE LA MUSICA	335
LA POLÍTICA, PARA LOS POLÍTICOS	339
POLÍTICA “DE MIMOS O ENTRE ALGODONES”	342

Si hasta aquí he analizado las dinámicas e inercias del campo del *indie*, ahora voy a focalizarme en el eje central del mismo, el músico de lo alternativo. Trataré en este apartado de hacer un recorrido por la situación de partida de los protagonistas del espacio independiente. Ver quiénes son y de dónde vienen, qué particularidades les identifican y les impulsan a hacer la música que hacen y a mantener una posición y un quehacer determinado en el campo del *indie*. En definitiva, voy a vincular su propia biografía personal con el espacio cultural del que conforman comunidad, para lo que haré uso del concepto de habitus, eje destacado de la teoría relacional de Bourdieu. Entiendo el habitus como los límites del

pensamiento. Viene a expresar el rango de lo que se puede pensar, basado en un ajuste a lo que es realmente posible o probable, que se traslada a un “queremos” o nos “gusta”. Es decir, se acomodan los planteamientos vitales posibles o expectativas subjetivas, a las posiciones objetivas del individuo. Algo que trataré de analizar en el caso de los músicos *indie*, universitarios (en su mayoría), de clase media, y cuyas maneras de enfrentarse a la música (sus planteamientos vitales y, por extensión, musicales) tienen mucho que ver con esa posición objetiva que ellos integran, con unas determinadas condiciones vitales que comparten y les son propias, de ahí que sus expectativas musicales se vean afectadas por este hecho y se traduzcan en tomas de posición en el campo. El *indie* es, básicamente, burgués, y su música se acomoda a esa posición, que hace crear de una determinada manera, siendo el *habitus* el elemento que vincula ambos aspectos: unas determinadas condiciones sociales de existencia, con una específica forma de relacionarse con la música. En definitiva, es el “puente” entre la estructura y las acciones, la mediación entre la sociedad y el individuo (Jiménez, 2018). En este modelo “el sujeto es un sujeto social que se construye en los contextos concretos y en las razones prácticas” (Alonso, 2005: 2). Hablar de *habitus* es hacerlo de todo el conjunto de disposiciones que el individuo posee, entendiendo éstas como la tendencia o la propensión a pensar o actuar de cierta manera (Campos, 2015). Disposiciones que están vinculadas a un determinado tipo de existencia, a unas posibilidades económicas determinadas, a recursos culturales diferentes asociados a la posición social que se ocupe, que, junto a la experiencia vital, las relaciones con las instituciones y con otras personas, conducen a determinados patrones y formas de comportamiento. Podemos visualizarlo como una “segunda naturaleza” que está inscrita en el cuerpo y el ser, más allá del control consciente de cada uno de nosotros y que nos proporciona formas aparentemente innatas de ser y actuar (Campos, 2015).

Si hasta aquí he mostrado la relevancia de las interacciones en el campo para la construcción de la personalidad y de la creación *indie*, ahora voy a tratar de indagar en las biografías de los músicos entrevistados, saber de dónde proceden, para encontrar la lógica que domina el campo al que pertenecen, qué les impulsa a crear un determinado tipo de música, de una manera determinada, con unos valores y principios definidos. Y, específicamente, el porqué de su alejamiento intencionado de un compromiso social claro. Me centro en esta dimensión política (o no) del *indie*, a través del contenido de sus canciones que, veremos, adopto como tomas de posición de los artistas alternativos.

Este capítulo se estructura en dos grandes bloques. Una primera parte, donde señalo las posiciones sociales de partida de estos músicos. Es decir, su lugar en la estructura social que, según la teoría de campos, es la que marca el *habitus* o las disposiciones (actitudes y aptitudes) de estos artistas, sus valores heredados. Para situar su trayectoria social he recurrido a varias estrategias. En primer lugar, la he inferido, de manera directa, a partir de los datos obtenidos en las entrevistas a los músicos. Señalo sus estudios, sus empleos (aquellos que lo compatibilizan con la música) y la ocupación de sus padres. En segundo lugar, de manera indirecta, he recurrido a la construcción del discurso de los entrevistados a la hora de enmarcar el *indie* dentro de algún tipo de adscripción de clase. Es decir, cómo lo sitúan ellos en el espectro social. Por último, he analizado la socialización cultural (específicamente, la musical) de estos artistas alternativos, ya que entiendo que el individuo incorpora una serie de disposiciones específicas de su entorno, entre ellas, las disposiciones culturales, es decir, la relación con la cultura. El modo de apropiación legítima de la cultura y el arte se incorporan en base a los contextos que le rodean; no es igual para todos. Me he detenido en el estudio de cómo adquieren cultura estos músicos, porque ello me permite situarlos en un entorno social propio y específico que, veremos, es de cercanía con la cultura y el arte.

En segundo lugar, analizo una específica toma de posición de los músicos *indie*: sus obras. En este caso, el contenido de sus canciones, creadas y condicionadas por el lugar que ocupan en la estructura social. Como ya he señalado al inicio de este capítulo, se parte, en este modelo teórico, de una homología entre la posición del agente y sus tomas de posición en el campo. Es decir, éstas se hacen bajo un marco de valores y posiciones heredadas que van a limitar el ámbito de las actuaciones posibles (Gracia, 2002). Este espacio de lo posible afectará “a cada una de las obras, de las declaraciones, de las polémicas entre los agentes como un conjunto de imposiciones probables, que son la condición, pero también la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” (Gracia, 2002: 123). Si en el capítulo 5 muestro su manera de autorreferenciarse, su interpretación y potenciación de un capital específico, el capital *indie*; en definitiva, señalo unas maneras particulares de “hacer” música que redefinen un campo transformado en masivo, es decir, expongo como acción, como prácticas o disposiciones, la lucha intra campo, que pasa a conformar el *savoir faire indie*, debido a los cambios acaecidos en el campo alternativo actual; en este apartado trato de mostrar otra toma de posición a partir de su lugar en el mundo. Para ello, voy a analizar las canciones *indie*, partiendo de que pueden ser entendidas como una “especie de

pronunciamentos o vindicaciones que componen las estrategias, asociando las incorporaciones formales a posturas políticas y sociales” (Gracia, 2002: 123). Y, en este caso, he analizado la vertiente comprometida de las canciones *indie*, si es que la hay, y de qué manera se manifiesta. Si veíamos en el capítulo anterior algunas de las condiciones que creaban el capital *indie*, basadas en formas de hacer música determinadas; por medio de la investigación, innovación, lenguajes específicos, un canon determinado, etc. también quiero ver cómo se reflejan en sus obras, en las letras de sus canciones, su visión política y social, como expresión “material” de su quehacer, de su acción como artistas, vinculado a su posición social de partida.

6.1. ¿QUIÉNES SON? POSICIONES DE PARTIDA DE LOS MÚSICOS *INDIE*

Para “medir” el origen de estos músicos he optado por diferentes aproximaciones. Una, directa, a partir de los datos aportados por los entrevistados sobre sus estudios, la ocupación familiar (del padre, en este caso) y la propia (en aquellos que compaginan la música con un empleo). Además, incluyo la socialización cultural (específicamente, la musical) adquirida por estos músicos en su entorno familiar, como un elemento para identificar cierta sensibilidad con lo artístico y, por ende, una manera de situarse en el mundo. Por último, trato, también, de extraer su posición a partir de la construcción que los propios artistas hacen del campo del *indie* y su percepción de clase respecto al mismo.

6.1.1. RADIOGRAFÍA *INDIE*: ¿Y TÚ, DE QUIÉN ERES?

Estos músicos son, mayoritariamente, hijos de las clases medias. Al menos, así lo delatan las *ocupaciones de los padres* de los artistas entrevistados. Fundamentalmente, son “profesionales y técnicos científicos e intelectuales” (partiendo de la Clasificación Nacional de Ocupaciones, CNO-11, del Instituto Nacional de Estadística). En esta amplia categorización se incluyen profesores, médicos o un investigador del CSIC, entre otros. Hay, también, directores y gerentes y, en tres casos ajenos a esta tendencia, nos encontramos con un cocinero, un operario y un jardinero. No todos, pero en una gran mayoría de los músicos entrevistados, las ocupaciones de los progenitores copan, fundamentalmente, aunque con excepciones como las señaladas, profesiones tradicionalmente asignadas a las clases medias y acomodadas. A partir de las actividades laborales paternas infiero, muy flexiblemente, un modo de vida particular, con unas condiciones de existencia específicas y diferentes de otros

con distinta extracción social. Esto ya se señalaba en el *indie* inicial, de clara ascendencia burguesa, como hemos mostrado en el capítulo 4 y que parece reafirmarse en la escena actual, dándose una continuidad en la posición social de los agentes del *indie* en nuestro país.

Además, los músicos tienen, masivamente, *estudios* superiores. El nivel académico del artista del *indie* está marcado por un alto grado formativo. La mayoría de los músicos entrevistados poseen estudios universitarios. Unos estudios variados, no excesivamente afines al ámbito artístico; solo unos pocos optaron por carreras con un cierto perfil creativo como Bellas Artes, Historia del Arte o Historia de la Música. El resto de músicos se diversifica entre sectores muy diferentes, caso de medicina, Derecho, relaciones laborales, ingeniería, filosofía, filología, psicología, comunicación audiovisual, economía o periodismo, entre otros. Destacan los estudios en Arquitectura, con tres músicos graduados en dicha disciplina, que podría ser analizable de manera muy flexible como afin al mundo del arte por la visión estética de dicha formación⁴². De toda la muestra, solo tres músicos no poseen formación universitaria. Destacan por tener más edad y estar más cercanos al *indie* original (el surgido en la década de los 90) en el que se inició un periodo de extensión universitaria que se ha afianzado en nuestros días. De ahí que, entre los músicos más jóvenes, la formación superior es absolutamente extensa; los artistas del *indie* poseen un alto nivel académico, algo que es relevante en su manera de hacer música.

Hago un inciso aquí para vincular la estructura con la acción. Como ya señalé en el capítulo 5, los creadores de lo alternativo “ganan” capital *indie* a través de una producción alejada de las convenciones musicales más estandarizadas y, especialmente, hice mención específica al uso del lenguaje como elemento destacado que señalaba la autenticidad *indie*. En este campo, las habilidades con el uso de conceptos y alusiones son muy relevantes, algo que su perfil formativo parece fomentar y alentar. Quizás no sean unos virtuosos desde la faceta vocal o instrumental, pero sí manejan habilidades y recursos de expresión propiciados por una educación superior que ellos poseen mayoritariamente (Wilson, 2007). Su capital cultural objetivado, del que hablábamos en el capítulo 2 al recorrer la teoría general de los

⁴² Un músico dice, respecto a sus estudios: “considero la Arquitectura una actividad artística” (E. 18).

campos, el que les otorgan los títulos o credenciales educativas, parece permitirles acrecentar su capital *indie*, que les sirve como elemento de distinción y del que hacen uso para hacer frente al mainstream y a otros miembros del campo, los considerados menos auténticos. Es decir, su situación de individuos formados intelectualmente les impulsa a determinadas tomas de posición en el campo, es decir, a desarrollar una serie de estrategias estéticas que vuelcan en su manera de gestar su música. Algo que aparece reflejado en el análisis del discurso *indie* y señalado en el capítulo 5 de esta tesis, con el uso del lenguaje como reinterpretación de códigos propios e identitarios. Lenguaje que se convierte en una herramienta para crear una música que les permite diferenciarse, de ahí que se convierta en un recurso de acción, a través del que se genera capital *indie* para la distinción y la reinterpretación de la autenticidad alternativa. Además de su búsqueda permanente de la innovación, de hacer “cosas diferentes”, de usar recursos que les distingan, entre otros elementos que conforman al capital *indie*, que parece refrendarse con esta alta formación. Están más familiarizados con referencias culturales que potencian esa acción musical propia, que tratan de fomentar para priorizarse en un campo de lo alternativo sumamente difuminado y con una identidad “líquida”. Vemos así una primera conexión de la posición social de los músicos analizados con determinadas maneras de actuar dentro del campo, espacio relacional en conflicto. Hacen uso de recursos culturales adquiridos en una formación superior que copan y que manifiestan en su acción como artistas *indie*, a través de un lenguaje “más elaborado” o referencias culturales a las que recurren para definir la autenticidad *indie*. Son la expresión de artistas con recursos formativos altos que les permiten una manera específica de entender la acción musical y plasmarla en sus obras para desmarcarse de los “invasores” del espacio alternativo.

Además, casi la mitad (14) de los artistas se dedican a la música como *actividad laboral única* y central. El resto (16), desarrollan un trabajo complementario que es, realmente, su modo de subsistencia. Estos son también “técnicos y profesionales científicos e intelectuales”, acorde con las profesiones que ocupan (u ocupaban) sus progenitores. Entre los trabajos que centran su actividad laboral hay una gran variedad; tenemos, entre otros, a profesores, psicólogos, abogados, médicos o pequeños empresarios. También hay un obrero de fábrica y un operario que destacan por alejarse del tipo de actividad laboral predominante en este sector, el de “técnicos y profesionales científicos e intelectuales”. Hay una serie de profesiones vinculadas a lo creativo y el arte que se revelan como nichos de trabajo importantes en estos músicos del *indie*. De esta manera, uno de los docentes lo es de

formación musical, hay entrevistados dedicados a la producción musical, una pintora, diseñadores gráficos y de creación audiovisual y trabajadores en el sector de la publicidad.

Desde el punto de vista laboral, podemos hablar de tres grandes bloques en el *indie*. Unos músicos dedicados por completo a la música, que la toman y la encarnan como profesión central y única, otros que desarrollan vidas laborales ajenas al mundo de la música y un tercer tipo de artistas que trabajan en ocupaciones diferentes a la de músico, pero que son profesiones “creativas” en las que pueden encontrar ciertos vínculos con su actividad musical y artística y, además, en muchos casos, con una actividad laboral basada en el emprendimiento y la autonomía laboral. Son músicos que viven desde una doble vertiente la auto gestión y las prácticas más individualistas del trabajo que, como vimos en el capítulo 5, son rechazadas de manera activa por la mayoría de los entrevistados. Siguiendo la clasificación de Bureau y Saphiro (2009, citado por Machillot, 2018: 259), los artistas que combinan la actividad musical con otro desarrollo laboral se pueden englobar en dos categorías. Por un lado, los que integran la denominada pluriactividad. Son aquellos que ejercen varios oficios en un mismo campo de actividad (así, se es músico y, a la vez, profesor de música o productor), aquí, de manera laxa, yo incluyo a los que compatibilizan la tarea musical con labores relacionadas, en mayor o menor medida, al campo artístico (por ejemplo, ser pintor o diseñador). Por otro lado, situamos a los músicos que actúan bajo la categoría de poliaactividad, aquellos que desarrollan actividades laborales en campos ajenos a lo creativo, caso de aquellos que, a su vez, son abogados, médicos o psicólogos.

Esta medida 50/50 respecto a la dedicación laboral exclusiva o no a la música es acorde con el análisis que la web Vulture hizo en Estados Unidos sobre la actividad laboral de los músicos independientes. Los músicos del *indie* tenían que dedicarse, en gran número, aproximadamente la mitad, a otras actividades laborales para poder “pagar sus facturas” (Fitzmaurice, 2019). Lo mismo parece ocurrir en el caso del campo alternativo de nuestro país, como señala también la web española Jenesaispop que trató de contrastar la información aportada en el caso americano por Vulture y que, además, reafirma los datos de mi investigación actual (Guillén, 2019). Igual que señala Juan Calvi al referirse a la dificultad de los músicos actuales para vivir directamente de la música, y que, como especifica: “esta situación se agrava notablemente en el caso de aquellos creadores de obras musicales más elaboradas y minoritarias” (Calvi, 2017: 146). Músicos que, en muchos casos, se ven impelidos a buscar otras actividades. De ahí, que la gran parte de los músicos españoles *indie*

no puedan dedicarse a la música de manera absoluta y necesiten de otras fuentes de trabajo para poder mantenerse. Así lo reconoce uno de los artistas entrevistados:

nosotros que hemos vivido otra época bastante más siniestra, pues casi todos somos universitarios que hacemos esto en nuestros ratos libres (E. 26)

Esta dualidad entre el trabajo y la música nos hace plantearnos las expectativas de estos músicos empleados en otras actividades laborales “formales”. ¿Cómo asumen su doble rol? ¿qué papel juega la música en sus vidas? Veremos dos grandes tendencias, en todos ellos es destacada su inmensa pasión por la música, pero difieren en cuanto al deseo de dedicación a la misma. Por un lado, ante esa doble vía, nos encontramos con la respuesta más esperada; es decir, que, si pudieran, abandonarían cualquier tipo de actividad laboral para dedicarse de lleno al arte

si pudiera elegir me dedicaria exclusivamente a hacer cosas creativas no solo musica, también echo de menos poder dibujar que es una de mis cosas favoritas, estudié Bellas Artes, pero no, pero ya por una cuestion de horas que hay en el dia no puedo desarrollar todas las cosas que me gustaria hacer y llevar a cabo, entonces sí, para mí lo ideal desde luego seria dedicarme exclusivamente a escribir, componer, dibujar... y cosas creativas, es lo que mas me gusta hacer (E.9)

si tuviera la oportunidad de dedicarme a la música, no me lo pensaría, por supuesto es mi verdadera pasión y vocación (E. 20)

sí me gustaría dedicarme a la música por completo. Evidentemente lo ideal sería que mi proyecto artístico diera para ello, pero como la realidad es la que es, por lo menos llegar a que el 100% de mis ingresos provengan de actividades relacionadas con la música (E. 17)

sí me gustaría dedicarme a la música, aunque fuera una temporada, dar muchos conciertos, viajar ... Pues de momento grabar un nuevo disco. También tengo varios proyectos musicales a los que voy dando forma cuando tengo tiempo (E. 15)

si, si pudiera si, claro... no es obvio, hay un debate muy largo, por detras, claro que me interesan otras cosas aparte de la musica, pero si me preguntan hoy poy hoy sí dejaria mi trabajo para ser musico, para ser bajista de David Bisbal te diria sí, imaginate lo que me gusta

mi trabajo...es que depende de lo que tengas fuera (...) si pudiese vivir de ello con mis ingresos ahora, lo haria, claro (E. 27)

Pero existe una postura opuesta, que se manifiesta en el discurso de algunos de estos músicos y es especialmente reveladora ya que dota de una nueva significación al concepto de independencia. Mientras para algunos, como veíamos, dedicarse por completo a la actividad musical les apartaría de “preocuparse” por las cosas prácticas:

para mi el mayor exito seria poder alimentarme, hacer cada dia lo que me gusta, que es tocar canciones, crear con el ordenador para acabar una cancion. Dedicarme a esto plenamente, o sea completamente y no preocuparme de digamos cosas mas practicas, seria lo ideal (E. 2)

Para otros, la renuncia a la música como eje central y financiero de sus vidas, explicaría el verdadero camino de la independencia. Así se aprecia en el relato de alguno de los músicos investigados, que prefieren que el sustento principal proceda de una fuente ajena a la música, pues les garantiza una mayor independencia y les dota de libertad y autenticidad. No tener la música como modo de vida parece asegurarle formas más alternativas de crear, ajenas a posibles necesidades económicas que pudiera alentar una producción más delimitada y restrictiva en cuanto a parámetros de venta y consumo. La poliaktividad, que señalaba en párrafos anteriores, dota de libertad a algunos de estos músicos *indie*, y se convierte en ventaja, pues les hace estar menos apegados “tanto material, como simbólicamente, a las contingencias del oficio” (Perrenoud, 2009: 92 citado por Machillot, 2018: 277). Así, lo señalan algunos músicos alternativos:

no lo se, en todo esto hay como... va mucho con el resto de independencia y ser *indie* o no, creo que segun va pasando el tiempo y yo como evoluciono de las cosas, creo que a lo mejor no es la mejor de las opciones si estás realmente convencido con la independencia, no se como explicarte, pero el hecho de no tener necesariamente que depender de la musica para vivir te hace mas libre de la musica, no tienes que presentar un trabajo que complazca a un publico determinado, puedes ser mas autentico contigo mismo y mas fiel a ti mismo y hacer lo que realmente te apetezca y sentirte realizado sin tener miedo a que no puedas llenar la nevera en el mes siguiente y con el tiempo creo que lo unico que perdura es la obra, es lo que dejas ahi y al final lo importante es crear, no ganar dinero con ello aunque el dinero es importante, pero para mi no lo es, por lo menos en la musica, hay veces que digo, sí que estaría bien esto de levantarme ahora y solo pensar en tocar y otras veces veo lo que les pasa

a algunos compañeros, problemas que tienen con discográficas o manager y digo, no se si seria capaz de tener ese nivel de presión e incertidumbre (E. 23)

Pensamiento que se repite en el discurso de otros entrevistados, que prefieren mantener un trabajo paralelo y central en cuanto a la satisfacción de necesidades materiales, para potenciar la creación más libre, a través de un trabajo musical que no sea su principal sustento:

quiero seguir haciendo canciones y sacando discos, aunque siempre apoyado por otro trabajo que lo sustente económicamente (E. 22)

en mi caso prefiero que la música se mantenga en una parcela apartada a lo profesional, de alguna manera me permite disfrutarlo más y despejarlo de presiones u obligaciones indeseadas (E. 21)

no me interesa el oficio, lo puedo explicar, lo que me permite disfrutar de la música es poder hacer las cosas cuando me venga en gana, hablar de las cosas que me de la gana y si viviera de esto tendría que estar sometido a una presión en hacer canciones de más o menos éxito, poder vivir de ellas... y con una periodicidad de uno o dos años sacar disco, giras, estar tocando las mismas canciones una y otra vez en distintos sitios. El oficio de músico no me interesa, no me gusta, esto de dedicarme a otra cosa y poder hacer música cuando quiera y lo que quiera decir me resulta interesante (E. 26)

En este discurso se percibe una visión “romántica” de la música ya que, para algunos *indie*, la creación más libre se desarrolla cuando ésta discurre en paralelo a otras actividades laborales que les alejan de entender el arte con un fin pecuniario, cuando no se convierte en eje central de sus ingresos, por lo que desarrollarla se convierte en una acción más libre al distanciarla de intereses y necesidades materiales. Podemos encontrar cierta similitud con la postura anti emprendimiento que señalábamos en el capítulo 5 de esta tesis. Si una parte relevante de los artistas *indie* se manifestaba en contra de las maneras autogestionadas de crear, por coartarles su libertad creativa, esto parece impregnar la relación con el mundo laboral extra musical de algunos de los entrevistados. Si en el caso de la auto gestión se criticaba el peso de múltiples tareas que recaían en el músico modificando su rol de creador para recaer sobre él la tarea de emprendedor y empresario, algunos músicos defienden también desarrollar trabajos ajenos al mundo del arte para que, al no depender del mismo,

puedan crear de manera más libre y sin presiones de ningún tipo. La libertad en la creación es un elemento sumamente relevante que destaca en el discurso de estos músicos y que aparece desde diferentes posiciones a la hora de encarar el trabajo artístico; bien sea en las relaciones (o la falta de las mismas) con la industria musical, de manera predominante, o con el mundo laboral, en general, como señalan algunos entrevistados.

Y entre ambas posturas; vivir de la música exclusivamente o compaginarla con otro empleo extra musical, también se perciben, en algunos músicos, ambivalencias y dudas. Los hay que se sienten “entre dos aguas” a la hora de elegir una única vía:

no se si me gustaría dedicarme toda la vida a la música. Cómo he dicho antes mi relación con ella siempre ha sido circunstancial y creo que así seguirá siendo siempre. Ahora mismo tengo un proyecto entre manos que funciona como para pretender hacer de esto un oficio, pero igual llega un día en que el proyecto deja de tener sentido para mí, empiezo otro, y no tiene el mismo éxito y no me permite sobrevivir (E. 18).

nunca pensé que podría ganarme la vida con la música. En los últimos años sí sería posible, y vivo en el dilema eterno de si dejar mi otra profesión. Me gustaría hacer música siempre, y me gustaría no tener el otro trabajo, aunque algo tiene que gustarme para seguir en ello (E. 25)

Para finalizar, en el siguiente cuadro muestro las características socio-económicas destacadas de los músicos analizados. Señalo, de manera general, su posición en el mundo: quienes son y de dónde vienen.

CUADRO 1. Caracterización socio-profesional de los entrevistados y actividad musical

En trevista	Formación académica entrevistados	Profesión entrevistados ^{43*}	Profesión padre*
E1	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Directores y gerentes
E2	.	Trabajadores de los servicios de restauración, personales, protección y vendedores	.
E3	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E4	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E5	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Técnicos; profesionales de apoyo
E6	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Empleados contables, administrativos y otros empleados de oficina
E7	Segunda etapa de educación secundaria	Músico	Artesanos y trabajadores cualificados de las industrias manufactureras y la construcción
E8	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E9	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E10	.	Músico	.
E11	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	.

⁴³ El apartado de ocupaciones se ha establecido en grandes grupos de profesiones, en base a la Clasificación Nacional de Ocupaciones, CNO-11 (Instituto Nacional de Estadística). <http://www.qualificalia.com/terms/cno/index.php>

E12	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Otra	.
E13	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Técnicos; profesionales de apoyo
E14	Segunda etapa de educación secundaria	Músico	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E15	.	Artesanos y trabajadores cualificados	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E16	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E17	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos; profesionales de apoyo	Técnicos; profesionales de apoyo
E18	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	.
E19	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Trabajadores cualificados en el sector agrícola, ganadero, forestal y pesquero
E20	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	.
E21	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E22	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos; profesionales de apoyo	.
E23	Segunda etapa de educación secundaria	Operadores de instalaciones y maquinaria, y montadores	Trabajadores de los servicios de restauración, personales, protección y vendedores
E24	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Empleados contables, administrativos y otros empleados de oficina
E25	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E26	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales
E27	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Técnicos y profesionales científicos e intelectuales	.
E28	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	Directores y gerentes
E29	Segunda etapa de educación secundaria	Músico	.
E30	Enseñanza universitaria de primer ciclo y segundo ciclo	Músico	.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos obtenidos en las entrevistas

6.1.2. EL ENTORNO CULTURAL (MUSICAL) *INDIE*

En este apartado voy a analizar el ambiente cultural de las familias de los músicos *indie*, ya que la relación con la cultura está influenciada por las condiciones sociales de existencia. Parto de su adscripción burguesa que se vislumbraba, de manera orientativa, en el apartado anterior. Busco reafirmar esa visión a partir de la observación del clima cultural de los entornos familiares de los músicos aquí entrevistados. Como señala Alonso:

los profesionales liberales invierten en educación para sus hijos, así como en consumos apropiados para simbolizar la posesión de los medios materiales y culturales aptos para ajustarse a las reglas del arte de vivir burgués, para asegurar el capital social que facilite y fomenta una trayectoria social exitosa (Alonso, 2005: 10).

Se habla de su “buena voluntad cultural” (Orta, 2004), frente a una clase obrera que se define por la elección de lo necesario, lo útil y lo funcional. En el caso que nos atañe vamos a partir de unos entornos familiares cercanos a la cultura, a la que se aproximan, fundamentalmente, desde la escucha, el acceso a la música, la disponibilidad de cierta educación musical (aunque informal), así como con la tenencia de objetos culturales en el hogar (libros, discos, etc), y que parecen seguir las directrices señaladas para las profesionales liberales. Se denota un interés y una cercanía cultural en los entornos familiares de los entrevistados, de ahí que podemos percibir, a través de sus prácticas y su socialización musical, un factor enclasante. Específicamente, de clase media, acorde a los datos extraídos respecto a ocupación y estudios mostrados en el epígrafe anterior. Los músicos *indie* proceden, en su mayoría, de entornos en los que se percibe un interés cultural acorde con esa “buena voluntad cultural” que se le achaca a una extracción burguesa de clase. Para ésta, el papel de la cultura dominante es muy señalado pues “poseerla es el fin que pretenden conseguir y con ello alcanzar mayores cotas de distinción social, pero, al contrario de la gran burguesía no pueden permitirse una relación distendida con la cultura pues no existe una familiaridad tradicionalmente adquirida” (Orta, 2004). El uso de estos referentes culturales es, pues, básico para estos músicos, cercanos a ciertos elementos culturales, como reflejan al narrar su socialización musical, elemento en el que me voy a centrar en este epígrafe. Veremos que tienen relación con la música desde su infancia y, aunque son mayoritariamente autodidactas, se aprecian contextos familiares dinámicos desde un punto de vista cultural. Al menos, hay una escucha activa de música desde la niñez

y un contacto directo con cierta cultura musical, aunque, en algunos casos, no es percibido como tal por los entrevistados.

El amor por la música despierta unos códigos determinados, una incorporación de disposiciones culturales que nos permiten comprender y capturar el arte y, en este caso, la música. Nos desarrolla un gusto específico, considerándolo como la tendencia “a apropiarnos de una clase determinada de objetos y practicas de clase y enclasantes, y es la fórmula que genera el estilo de vida” (Piteira, 2016: 68). En el fondo, nos muestra unos músicos cercanos a la esfera cultura, muy acorde con el ambiente de clase media que les socializa y que posee los mecanismos para dinamizar en ellos determinadas prácticas, un gusto y una manera de relacionarse con la música y el campo musical. Como he señalado, las prácticas culturales son marcadores de distancias sociales y de estrategias de distinción, por lo que los gustos y prácticas correspondientes al habitus se convierten en diferencias simbólicas. La identidad propia formada por los gustos de la música está a la vez formada por los gustos del grupo de referencia del mismo. En definitiva, saber su relación con la cultura y, específicamente, con el ámbito musical, nos sirve de indicador, de manera flexible, de su posición social de partida. No es lo mismo un hogar con referencias culturales, generalmente asociado a clases acomodadas con preocupaciones extra materiales, que un entorno cuyos objetivos se centran, básicamente, en la subsistencia del núcleo familiar.

Veremos, en los siguientes apartados, cual ha sido el proceso de adquisición cultural y, específicamente, musical, de los entrevistados. Músicos que manifiestan una “cercanía” a lo cultural y, de manera concreta, a lo musical; tanto a través de la escucha en su entorno inmediato, como con la presencia de objetos que refuerzan el gusto y el contacto con la música (vinilos, instrumentos musicales) hasta como, en algunos casos, a través de la cercanía con personas vinculadas a actividades artísticas. Para ello, haré un trasvase de los tres tipos de capital que Pierre Bourdieu señala como integrantes del capital cultural, al campo específico de la música.

CAPITAL MUSICAL

El capital musical se relaciona con las prácticas musicales y se manifiesta en tres estados: incorporado, objetivado e institucionalizado. Desgranaré estas tres dimensiones para mostrar la vinculación del artista alternativo con la música y cómo, en el fondo, nos explica también quienes son. Su proximidad a los recursos culturales, su socialización artística nos indica una vinculación a los mundos del arte que no todos los estratos sociales

comparten y que muestra una posición en el mundo y una extracción social particular y específica, de clase media, con una intencionalidad relevante por lo cultural.

“LO MUSICAL”: CAPITAL MUSICAL INCORPORADO

Voy a aplicar, de manera específica al campo de la música, el concepto de capital cultural incorporado que, como vimos en el capítulo 2, se trata de la integración, estructuración y acumulación de prácticas culturales en la socialización de los individuos. De este modo, en el caso de la música, son prácticas musicales que se manifiestan en aspectos tales como saber tocar un determinado instrumento, escuchar música, tener conocimientos musicales, etc... Este tipo de capital es elevado y se manifiesta claramente en gran parte de los *indie*. Se denota, en muchos de ellos, una tradición musical en el hogar, ámbito de socialización artístico, al que se refieren como espacio esencial y primigenio a la hora de adquirir nociones musicales. Lo consideran el lugar donde se escuchaba música, con referentes muy claros y una cierta inclinación cultural a transmitir:

recuerdo golpear cazos con palos en mi casa cuando era muy pequeña escuchando a Paul Simon, escuchando música que me ponían mis padres (E. 9)

mis primeros recuerdos con la música son aprender en casa, ver a mi padre tocar, ir con él a los conciertos, ir con él a la banda de música... esos son los primeros recuerdos (E. 3)

mis padres son amantes de la música, mi padre tenía cintas de los Bee Gees, mucho de Serrat... no son grandes melómanos, desde luego no del pop, sí que tengo más de tradición como de lírica igual en la familia, mis padrinos estaban muy metidos en la Coral... y mis primos, siempre ha habido ese rollo como de cantar... como mas clásico (E. 28)

me contagié de aquella necesidad de crear y comunicar, que en definitiva es lo que te empuja a esto (...) he vivido en una casa con tradición musical (E. 10)

en casa de mis padres se escucha sobre todo música hecha en Asturias, esos son mis primeros recuerdos musicales. Mis padres me han apoyado en ésto (E. 15)

En algunos casos narran, claramente, la incidencia que en su evolución personal y musical ha tenido esta cercanía a lo cultural

los discos que me ponían mis padres, son discos que ahora mismo más me gustan desde Genesis, Dire Strait, Supertramp, toda esa música de los años 70, grupos que le gustaban mucho a mi madre como Carole King, son ahora... tengo los vinilos aquí en mi casa y es lo que escucho, ese ambiente que me ofrecieron creo que ha sido esencial y crucial para mi desarrollo (E. 24)

Se denota en muchos de ellos la manifestación de un ambiente familiar especialmente vinculado a la cultura que se fomenta, a veces, de una manera directa. Esto parece acomodarse a la “intencionalidad” de la burguesía por recurrir a elementos culturales como manera de aumentar su capital social para asegurarse unas trayectorias sociales exitosas. La “buena voluntad” cultural de clase media aparece en el discurso de algunos músicos

mi padre siempre prefería... de hecho yo nunca he visto un partido de futbol en mi vida, en mi casa no había futbol ni... había discos de Statu Quo, cosas de estas y un sentimiento como que lo válido era la cultura y que eso era cultura (E. 23)

mi padre a veces se preocupaba por "siéntate ahí, que te vas a escuchar un disco", un niño de 8 años dice “bah, me quiere sentar aquí a escuchar discos de mi padre (risas)”, ahora se lo agradezco, pero sí... (E. 5)

mis padres me apuntaron a clases de solfeo y piano con 6 años. Todo fue culpa suya (E. 18)

nunca he tenido acceso a una formación reglada, aunque mi madre tiene formación musical y desde pequeño he tenido contacto y me ha transmitido ciertas nociones (E. 21)

mis padres nos inculcaron a mis hermanas y a mí desde pequeñas un amor y un respeto muy grandes hacia la cultura (E. 16)

Aunque también, en determinados artistas, se resta relevancia a ese acercamiento cultural que se considera “normal”. Como si una socialización artística destacada fuera algo innato y extendido, sin necesidad de esfuerzo o de capacitación en su adquisición, algo característico del capital subcultural; que se debe poseer de manera casi natural

mi hermano era como tanto chavales que traía discos a casa o se iba a un concierto y tal pero no era central en casa y mi hermana iba a alguna clase de guitarra... vamos fue un año y

luego aparcó la guitarra y por eso, la cogí yo, me la dejaba y mis padres pues bueno, sí tenían, tienen un tocadiscos mi padre que solo podía tocar él, y discos de música clásica, pero bueno que no, en absoluto, fue un ambiente propicio para... Pero bueno, no sé, uno normal, que tienen unos cuantos discos y los ponen pues no te voy a decir que, de pascuas a ramos, pero vamos, de vez en cuando (E. 2)

en mi hogar siempre estuvo la música presente, pero como algo circunstancial (E. 17)

Uno de los músicos de la escena señala el tipo “distinguido” de música que se transmite, de manera habitual, en el discurso de compañeros del gremio del *indie*. Así, inciden en unas referencias alejadas de los cánones más populares, para decantarse habitualmente por influencias más “elitistas”, algo que ya se mostraba en el capítulo 5 al señalar las referencias de algunos músicos alternativos

a ver, en mi casa siempre ponían el tocadiscos, sonaban canciones... era la época que estaba sonando mucho el Sgt. Peppers de los Beatles, entonces se me quedaba como corto, necesitaba hacer melodías (...) me pasaba las horas muertas escuchando música e intentando imitar con la guitarra, con cucharas el sonido de la música y escuchaba desde el Sgt. Peppers al conejo de la Loles de Pajares, porque estoy hasta los huevos que todos los artistas y compañeros de mi gremio resulta que estaban escuchando a la Velvet, una mierda, yo escuchaba el conejo de la Loles, escuchaba Georgie Damm, el campesino y algunas veces se colaba algo bueno como George Harrison, pero casualidades... (E. 14)

Incluso en los casos en los que no se define un hogar como especialmente vinculado a la música, a la escucha intencionada e intensa de la misma, se encuentran espacios en torno al hogar en el que la creación musical se refleja, aunque de maneras menos convencionales o, al menos, menos estandarizadas, no vinculadas al espacio físico de la casa familiar, pero sí otros relacionados, como el coche y los viajes acompañados con música, como manera de generar un gusto y una querencia por la música. Por lo tanto, no se deja de expresar un contacto con la cultura, presente de maneras más o menos convencionales, en el relato mayoritario de los agentes del espacio alternativo

no había mucho discos en casa pero sí que había mucha costumbre de viajar, mis padres eran personas que viajaban mucho y siempre viajaron con sus hijos, con mi hermana y conmigo y los viajes en el coche siempre había una cinta de cassette que sonaba sin cesar y entonces

mis padres eran aficionados a los cantautores, Serrat, recuerdo escuchar Carlos Cano, luego empezamos a comprar alguna cinta también de cosas mas de la época que escuchábamos conjuntamente, recuerdo que escuchábamos cintas de Celtas Cortos, como dos o tres discos míticos, sobre todo toda la discografía de Serrat... tuvo mucho recorrido en el coche, nos sabíamos las canciones y recuerdo canciones enteras, las letras... cómo usaba las palabras y recuerdo también un CD de cantautores como un greater hits, por primera vez topé con Franco Batiatto, con Albert Plá... con gente ahí un poco distinta (E. 26)

cuando era muy pequeño en los 70 mi padre tenía cassette en el coche y ponía Nino Bravo y a mí me flipaba y me siguen pareciendo unas canciones buenísimas, pero luego le robaron el radio cassette y no lo volvió a comprar y en casa no había cassette tampoco, una radio luego pero hubo un cumpleaños que me regalaron unos walkman de esos que sonaban... el sonido era el no va más y claro, aquello fue... en casa no sonaba música pero en mi walkman sí y ahí bueno, me fui formando musicalmente, lo escuchaba muchísimo (E. 13)

en mi casa han sido oyentes de música muy apasionados, pero poco cultivados. Mis padres oían la música de su generación: Brincos, Beatles, Victor Jara, Simon y Garfunkel, Serrat... Eran inquietos, pero no melómanos. Les encantaba cantar, y a mi hermana pequeña también, viajábamos mucho y en el coche liábamos toda una coral a cuatro (E. 25)

Hay un elemento destacable en el discurso *indie* y es la presencia de músicos en el entorno más próximo de muchos de estos creadores. Se hace referencia a familiares que, de una u otra manera, se dedican o se han dedicado al arte, especialmente a la creación o interpretación musical, aunque fuera de una manera no profesional

ellos no tocan ningún instrumento y seguramente preferirían que me dedicara más a la arquitectura que a la música. Mi tío y mi primo son pianistas, uno de jazz y el otro de clásica (E. 18)

y mi padre también de jovencillo tocaba la batería y tuvo su medio grupo o sea que mas o menos también... por su parte de su familia, una prima mía era cantante, pues un grupo tipo Mocedades... pues bueno que la familia digamos paterna era la que tiraba un poco mas... mas a la música (E. 5)

mis primeros recuerdos con la música son aprender en casa, ver a mi padre tocar, ir con él a los conciertos (E. 3)

mi abuela paterna tocaba un poco el piano y tenía una gran colección de discos, y un tío materno, que era una especie de leyenda familiar, fue músico de jazz y de boleros y canción sudamericana, cantaba y tocaba guitarra y el órgano Hammond (E. 25)

mi padre toca la guitarra y ya tenía una banda que era una mezcla entre Burning y ---- entonces siempre ha habido guitarras en mi casa, entonces la música siempre ha sido un elemento que yo creo que desde bien pequeño siempre había música, ver a mi padre... (E. 24)

mis padres a pesar de que no eran gente especialmente culta, de haber estudiado, siempre sentían una preferencia por apuntarnos a clase de pintura, de música antes que a un equipo de fútbol... con el paso del tiempo... era algo que estaba ahí, la música estaba presente en mi familia, mis otros dos hermanos también son músicos y bueno el pequeño es lo denominado un músico de orquesta (E. 23)

Se transmite un clima propicio para la creación artística, se describen hogares que, de alguna manera, cuentan con agentes vinculados a la actividad musical, más o menos profesional. Se señalan referentes cercanos en la socialización creativa más temprana de estos músicos *indie*, aunque, en algunos casos, se minimice su incidencia:

yo tenía un tío que era músico, en los años 60 en Galicia, que había mucha tradición de orquestas, de orquestas así clásicas, ¿sabes? lo que pasa bueno muy joven y fue un tema que ¿sabes? tampoco... se quedó así... (E. 6)

mi hermano tenía un grupo y necesitaban un bajista, y no tuvo mejor opción que regalarme un bajo por mi cumpleaños. Empecé como bajista en aquel grupo y acabé otra vez más por necesidad siendo el cantante (...) a nivel familiar se lo debo todo a mi hermano, quien fue quien me inspiró, alentó y enseñó el camino de baldosas amarillas (E. 20)

siempre ha estado presente en casa. Mi padre tocaba en un grupo y mi abuelo era su manager, así que supongo que me contagié de aquella necesidad de crear y comunicar, que en definitiva es lo que te empuja a esto (...) he vivido en una casa con tradición musical (E. 10)

mi padre tocaba y cantaba en un grupo cuando era joven y luego en casa siempre siguió tocando la guitarra, haciendo sus canciones mi padre, pero ya como en un nivel casero, no continuó tocando en escenario, mi madre tocaba el arpa cuando yo era muy pequeña y mis hermanas tocaban el piano, mis hermanas sí estudiaron música y tocaban el piano las dos (E. 9)

Se percibe un ambiente de socialización propicio para que estos músicos, desde el comienzo, tuviesen una querencia por la creación artística, existen referentes cercanos que les aproximan a lo artístico, no son ajenos a “los mundos del arte”, en términos de Becker (2011). Han conformado un núcleo de aprendizaje muy íntimo con personas cercanas que les han transmitido prácticas musicales desde la niñez,

toda mi familia eran músicos, mi abuelo, mi padre, mi tío y yo. Mis primeros recuerdos con la música son aprender en casa, ver a mi padre tocar, ir con él a los conciertos, ir con él a la banda de música... esos son los primeros recuerdos. Creo que es importante que esos primeros contactos con la música tengan un significado fuerte para ti (E. 3)

aunque tampoco se dedica profesionalmente, mi padre es actor y director de teatro (E. 15)

Estos músicos, en definitiva, no parten de cero. Proceden de entornos cultivados, que expresan una situación de clase. Al menos, no son ajenos a determinados parámetros culturales, lo que muestra una posición social determinada, de cierta sensibilidad para lo artístico que les aleja de la practicidad de las clases populares. Podemos observar unos gustos musicales cercanos a las clases medias. No se denota en su construcción del discurso prácticas culturales prototípicas de clase dominante, como la escucha de determinada música (clásica), una asistencia rutinaria a actos culturales, en definitiva, una proximidad de cotidianeidad con acciones culturales elevadas (Orta, 2004), pero sí, en su mayoría, hay una cercanía con cierta actividad cultural, vemos que de escucha de músicas como el pop, el rock

clásico, etc. Es decir, de subproductos culturales de la cultura legítima, más asequibles y que tienen el mismo efecto⁴⁴.

VINILOS, GUITARRAS Y TECLADOS: CAPITAL MUSICAL OBJETIVADO

La segunda dimensión del capital cultural es el llamado capital objetivado, es decir, aquel que aparece en forma de bienes. Las prácticas musicales, en este estado, se presentan de manera transmisible y material, conformando toda la variedad de objetos cuya tenencia permite al individuo desarrollar sus prácticas. Hablamos de la posesión de instrumentos musicales, libros o revistas sobre música, vinilos, CDs o cassettes (o cualquier manera física de contener la música), reproductores musicales, programas informáticos para la creación y el desarrollo musical, etc. En este caso, lo traduzco como elementos de consumo familiar y hay que tener en cuenta que las prácticas de consumo no dejan de ser acciones con consecuencias que permiten revelar una visión en términos de habitus, porque los mismos “no están simple o mecánicamente superpuestos a los sujetos, como se observa claramente en el tema del consumo, sino que son parte de la expresión de los sujetos mismos” (Alonso, 2005: 3). Existe una homología entre el campo de las prácticas de consumo y el de las relaciones sociales. En este caso se habla, principalmente, de instrumentos musicales al alcance de los individuos entrevistados;

siempre ha habido guitarras en mi casa, entonces la música siempre ha sido un elemento que yo creo que desde bien pequeño siempre había música, ver a mi padre... (E. 24)

luego ya bastante más adelante en mi vida como con 15 o a16 empecé de forma autodidacta a sacar canciones de músicos y grupos que me gustaban mucho con la guitarra de mi padre y así fue como empecé (E. 9)

⁴⁴ Un ejemplo, el jazz frente a la ópera, aunque ya haya ámbitos del jazz que conformen cultura legítima.

lo único bueno que hizo fue comprarme una guitarra y meterme en el coro, porque de alguna manera me estaba diciendo: la música mola (E. 14)

tenía ese teclado, porque ese juguete lo tenía, teclado, el Casio el primero de las teclas cuadradas, pues ya me di cuenta de que podía repetir las melodías incluso inventarme alguna cuando los demás no podían, había otro que tenía un Arcadi, un videojuego y otra jugaba mejor al fútbol, pues yo hacía eso mejor, ya me sentía yo llamado a la música, me sentía un poco distinto y luego cuando compré la guitarra eléctrica pues un poco por capricho, porque yo quería y un libro de acordes de guitarra y me di cuenta de que podía poner acordes, me di cuenta de que podía llegar a tocar (E. 13)

Y se hace especial referencia a la posesión de libros y discos en el hogar, a la tenencia de objetos culturales como el escenario con el que se desarrollaron y del que heredaron ciertos gustos y valores culturales:

de hecho, es una de las cosas que más les agradezco a mis padres, la herencia que me dejarán serán discos y haberme dicho haz lo que te dé la gana en ese sentido, fueron muy poco realistas con el mundo y el contexto en el que vivimos, me dijeron haz lo que te guste, a lo mejor lo que te gusta es una locura, pero si te gusta de verdad, posiblemente puedas dedicarte a ello (E. 9)

mi padre, particularmente, mi padre sí que era bastante... bueno lo sigue siendo supongo aficionado a la música, en general, había cosas de country clásico, como música de los años 60, por supuesto de su época, además de la época... el pop y el rock, entonces en casa siempre había música, muchos vinilos (E. 5)

mis padres pues bueno, sí tenían, tienen un tocadiscos mi padre que solo podía tocar el, y discos de música clásica, pero bueno que no, en absoluto, fue un ambiente propicio para... pero bueno, no sé, uno normal, que tienen unos cuantos discos y los ponen pues no te voy a decir que, de pascuas a ramos, pero vamos, de vez en cuando (E. 2)

y yo creo que la cosa que tengo más antigua de recuerdos es estar tocando un Casio que mi padre me puso auriculares para que no les diera la tabarra y me acuerdo de estar mucho rato ahí tocándolo e inventándome cosas (...) los discos que me ponían mis padres, son discos que ahora mismo más me gustan desde Genesis, Dire Strait, Supertramp, toda esa música de los años 70, grupos que le gustaban mucho a mi madre como Carole King, son ahora... tengo

los vinilos aquí en mi casa y es lo que escucho, ese ambiente que me ofrecieron creo que ha sido esencial y crucial para mi desarrollo (E. 24)

mi padre que era el típico emigrante español de los años 60 estuvo viviendo en diferentes países del mundo, estuvo en Australia y se trajo una colección de discos de allí y escuchaba música diferente o a la que digamos que siempre tuve acceso a música en mi familia (E. 23)

mi padre tenía una colección de discos ni mucho menos, de hecho, mi padre tenía cuatro discos de folk gallego y cuatro discos de Juan Pardo y alguno de Cantores de Hispalis... es decir, lo de la música fue realmente en el colegio, en el instituto me cogió toda la onda de la música de principios de los 90 (E. 6)

hemos crecido rodeadas de libros y discos y cuando mis padres descubrieron mis inclinaciones artísticas desde bien pequeña, fueron ellos quien me animaron a tomar clases, tanto de música como de dibujo. Así que me alentaron y mucho. Me siento muy afortunada en este aspecto (E. 16)

EL INDIE AUTODIDACTA: CAPITAL MUSICAL INSTITUCIONALIZADO

En cuanto a la tercera dimensión del capital cultural, el institucionalizado, es el reconocimiento institucional de la escolaridad a través de documentos o títulos. Es decir, todas las acreditaciones que la práctica musical ha generado. En este caso, el músico *indie* cuenta con una dimensión del capital musical pobre mientras que, como hemos visto, su capital institucionalizado es extenso en cuanto a formación académica extra musical, ya que poseen, en su mayoría, titulaciones superiores. El *indie* es un músico que se basa en el auto aprendizaje, de ahí que sean escasos los que poseen titulaciones oficiales respecto a su actividad musical, aunque eso no es algo extraño en los campos populares de la música en España, pues: “la educación musical está desterrada de las escuelas, y las músicas llamadas actuales no tienen cabida en las instituciones de educación musical superior, a contramano de lo que ocurre en otros países cuyas culturas musicales son muy potentes” (Calvi, 2017: 146). Por esa razón, en esta investigación, haré un acercamiento flexible a este tipo de capital. El *indie* es, básicamente autodidacta, pero hay una parte destacada de músicos que han tenido algún tipo de educación musical por otros cauces: a través de profesores o centros privados no homologados con titulaciones oficiales, sino basados en un aprendizaje más informal, pero aprendizaje, al fin y al cabo. Se denota un acercamiento por medio de

diferentes vías académicas, ajenas a la formación reglada, en paralelo con un sistema educativo que, en cuanto a la formación musical,⁴⁵ se caracteriza por ser muy escaso dentro de las escuelas y muy restrictivo, no excesivamente accesible y bastante rígido en los Conservatorios de Música, algo de lo que dejan constancia los testimonios de algunos de los pocos músicos que sí pasaron por un régimen formal educativo:

me pusieron delante de un piano con 6 años para que me pusiera a... aquello era un coñazo, no me apetecía nada, todos los días dos horas y luego hora y media de solfeo, para mí era una tortura y los exámenes de música, igual (E. 8)

autodidacta sí, pero no, tengo una formación clásica en conservatorio, y lo dejé todo en la misma época, y tocaba el fagot, el clarinete y no me gustaba nada, era odioso y con un fagot no se liga, con el clarinete tampoco, y cuando eres un chaval de 16 años pues no mola nada tocar el clarinete y tener poster de Nirvana en la habitación... esto es un coñazo, los conservatorios son castradores de artistas, lo sé por mi hermano que sí terminó la carrera y lo hizo todo, no le quedo nada por cursar, al final son fábricas de intérpretes y una comunidad elitista y que tienen ese sentimiento de que están por encima, conseguí que me regalasen una batería mis padres y ahí supongo que se jodió mi vida porque para la batería sí que fui autodidacta, no me enseñó nadie, vaya verano que les di... (E. 23)

creo que falta educación musical en España, y no digo que sea lo de tocar una flauta en clase, si no tocar la guitarra con sus amigos en casa... o sacarse esa pieza de Mozart que le gusta... no tienen por qué ser profesionales y creo que le daría mucha salud mental a este país (E. 29)

Aunque el autodidactismo parece lógico en cuanto al aprendizaje de la música popular en nuestro país, algunos músicos del *indie* sí cuentan con un cierto bagaje formativo

⁴⁵ El sistema educativo español se caracteriza por una baja formación musical en la etapa escolar, que además sufre los vaivenes de las distintas legislaciones, que añaden o restan peso a esta formación. Y, en cuanto a los Conservatorios (de Grado elemental y de Grado Medio), las tasas de abandono son altas.

a través de escuelas, profesores privados o academias especializadas, lo que nos puede indicar su “lugar” en el mundo: su interés cultural y las posibilidades de hacerlo. No deja de ser una manifestación de esta intencionalidad del burgués por asegurarse una buena posición, por lo que facilita el acceso cultural a sus hijos, en este caso, a través de vías de enseñanza informales, dada la precariedad formativa musical en España.

Además, es destacable el valor que para los músicos *indie* tiene la autonomía, pues se identifican como autodidactas de manera mayoritaria, independientemente de si han asistido, o no, a actividades formativas. La bandera del autodidactismo se manifiesta en el *indie* como un elemento identitario más del campo:

empecé en una escuela de música de barrio aprendiendo sobre lenguaje musical e interpretación de instrumentos clásicos. Después hice clases particulares de guitarra eléctrica (jazz y rock) y lo dejé. Desde entonces he sido básicamente autodidacta (E. 18)

de manera autodidacta, sí, bueno, la guitarra con un libro así muy chulo que le hice fotocopias, y sí me hubiera gustado hacer solfeo por lo que escucho de gente que sí hace solfeo... una parte así didáctica que hace que los niños se echen para atrás, parece como con las flautas al colegio, que parece que eligen la flauta para que se desanimen, para que la cojan manía a la música tanto los niños como los padres luego en casa... es que nada pasaría que los niños aprendieran en casa con un teclado, de estos que estamos hablando es mítico pero ahora se construyen más baratos y mejores, bueno mejores los dudo, pero más baratos, lo dejo ahí, pero con unas teclas más parecidas a las del piano y por qué no pueden ir a dar clase con ese pianillo, que es mucho más fácil de tocar que una flauta con la que sin mueves un dedo un milímetro se te va el sonido a tomar por saco, entonces me parece a mí que se va... está todo un poco mal pensado (E. 13)

soy autodidacta y luego unas pocas clases. La técnica es buena pero siempre debe estar al servicio de tu creatividad (E. 22)

yo formación reglada tuve eso, tuve muy poca y hace muchos años, un poco de solfeo, pero nada, de estos cursos de verano, después fue una cosa puramente autodidacta (E. 6)

mis primeros pasos fueron en unos cursos de guitarra eléctrica en la Universidad Popular de Gijón, después todo fue de manera autodidacta. (E. 15)

he tenido algunas clases de guitarra cuando no sabía nada, pero la mayoría ha sido autodidacta y lo sigue siendo de hecho, algunas veces sí he cogido algún manual... de solfeo... para tener un poco mas, interpretar determinadas cosas (E. 27)

comencé un año con un profesor de guitarra y solfeo. Me aburrí y seguí de oído, básicamente intentando conseguir tocar en la guitarra las canciones que me gustaban de una forma básica para poder cantarlas por mi cuenta (...) me gustaría haber tenido una formación reglada o no, pero más profunda en aspectos técnicos que creo que hoy me darían más recursos. Mi escuela ha sido oír música y ver conciertos, eso sí lo he hecho a conciencia (E. 2)

no lo considero necesario. Aprendí en una academia con un profesor de guitarra española. Durante muchos años me preocupé por aprender nuevos acordes, ritmos, escalas, etc. Ahora la técnica me da más pereza (E. 4)

en octavo de EGB, con 13 años, estuve cinco o seis meses con no sé... la típica lo que era una casa de cultura en aquella época, no sé cómo se llamaría, lo que era aprender unos acordes, pero vamos... que había un profesor que nos enseñaba cosas, no sé, juglares (risas) decías “madre mía”, pero bueno, si me sirve para aprender esto, pero supongo que sirvió de algo, no voy a ... pero bueno al final llegabas a clase y decías, “madre del amor hermoso... ¿qué es esto?” y te ponías a ver lo tuyo (E. 2)

de pequeña fui a solfeo y a piano 5 años en el Conservatorio de Música de mi pueblo y también fui a clases de guitarra en el colegio (E. 16)

aprendí a tocar tanto la guitarra como la batería con clases particulares (8-10 máximo) de guitarra con mi vecino y otro que era batería. Y luego tocando y tocando. Ahora estoy estudiando piano con un tipo que da tutoriales en Youtube y siendo muy pesado tocando (E. 17)

La formación se percibe de manera subjetiva, no te convierte en músico, o te hace mejor o peor artista, si no que la vinculan a la capacidad de hacer sentir, de comunicar o emocionar

pero bueno, tienes interés, ¿eh? yo algunos días he leído a Paul McCartney como que ha intentado estudiar música no sé cuántas veces y que al final... pero ¿qué hago aquí? si esto no es lo mío. Te da como una cierta cosa, no estar dentro de los parámetros, pero luego dices,

¡qué más da! si al final se trata de hacer cosas que tengan un poco de emoción, si eso lo puedes hacer de otra manera, es decir, llegar por otro camino, por otra carretera... pues tampoco pasa nada (E. 2)

creo también que si hay algo de digamos, o de magia o de toda la parte creativa es justo eso, lo demás se puede aprender, a tocar bien la guitarra es tiempo, mas que tiempo, constancia, no es más que eso, se juntan esas dos vertientes, tú sí que hay algo que es eso, que va de creatividad, que no porque puedes a lo mejor, pulirlo un poco, o encontrar un método para buscar los momentos ¿sabes? (E. 6)

Y aunque la formación es definida como autodidacta y no se contemple el aprendizaje reglado, sí se denota la importancia del mismo. Se aprecia un interés por la educación, pero adaptada al propio individuo, haciendo referencia a maneras de adquirir conocimientos musicales, pero de una manera individualizada. Es una formación flexible, que muestra unos músicos interesados en su labor, pero sin cercarla por medio de marcos estructurales, sino de acuerdo con los tiempos y las inquietudes propias

me he formado de manera autodidacta, y sigo aprendiendo a mi ritmo lento (E. 21)

sí, es necesario, pero dependiendo del tipo de músico que aspire a ser esta formación deberá ser una u otra, no siempre en el campo académico y no siempre con la misma intensidad (E. 11)

mi formación es totalmente autodidacta, y la considero totalmente imprescindible. Otro tema es el tipo de formación, la intensidad, los tiempos... en mi caso, sigo formándome día a día, sobre todo en materia de composición, armonía y técnica vocal, que es realmente lo que más necesito y en lo que más me interesa mejorar (E. 20)

aprendí de forma autodidacta a tocar la guitarra y el bajo, y di clases de canto, pero no regladas. En mi caso lo creo necesario, para saber respirar y cantar con diafragma, que es muy útil cuando tienes que tocar mucho tiempo o hacer varios conciertos seguidos (E. 10)

Hablan de caminos alternativos, de otras maneras de entender y de gestionar la creación musical y hacen referencia a otros músicos y al aprendizaje compartido dentro de la comunidad *indie*. Se aprende en relación con los demás, reconocen como educativos otros

espacios más allá de las instituciones formales. Fuera de ellas, las opciones son menos pragmáticas y racionales y mucho más intuitivas. Los pares se señalan como agentes de socialización musical relevantes (Viviani, 2012)

lo que yo hago de forma intuitiva tiene un sentido, porque...como se hacen trucos para que una canción funcione a nivel armónico, eso ha sido un aprendizaje, aprendizaje por medio de gente que sabe mas y además te puede orientar a cómo, dónde consultar cosas, cómo leerlas y cómo entenderlas (E. 26)

totalmente autodidacta, eso por descontado, no he estudiado nunca académicamente nada, todo ha sido aprendizaje por mí mismo y con gente, siempre al rodearme de otros músicos y de gente que sabía pues iba sin querer, vas aprendiendo, cada disco que grababa pues desde los 20 años pues con diferentes productores, pues aprendías mucho de ellos, sin darte cuenta porque es un aprendizaje que tampoco estás con la libreta ahí aprendiendo, como si vas a la Uni, que necesito tomar notas todo el rato sino que es algo que vas empapándote de los demás, del arte de los demás y supongo que la guitarra me fue muy fácil pero luego intenté violín pero eso es más difícil en plan auto didacta, el violín es complicado, hay instrumentos que necesitas (E. 5)

Se aprecia, en alguno de ellos, una cierta añoranza por no haber desarrollado trayectorias formativas más intensas

yo viendo y me echo a mí mismo en cara el no habérmelo tomado digamos más en serio en ciertos momentos, como para apuntarme a una academia o estudiar magisterio musical, yo qué sé... o hacer una carrera que tuviera algo que ver con la música, pero bueno... al final, realmente el mundo de la música para mí ha sido autodidacta al 90 por ciento (E. 5)

aprendí... no, aprendí solo a tocar la guitarra un poco dos o tres acordes y luego en el instituto un chico me dio unas clases y así. Es una... me arrepentí en su momento haber aprendido algo más académico (E. 1)

sí me hubiera gustado hacer solfeo por lo que escucho de gente que sí hace solfeo... (E. 13)

Frente a ellos, sitúo a aquellos músicos para los que la formación no se considera fundamental, ni siquiera necesaria a la hora de desarrollar una carrera musical

aprendí sola, no creo que sea necesario asistir a clases de nada, aunque siempre viene bien (E. 12)

he sido autodidacta, tampoco la música es un misterio insondable, es una cuestión matemática (E. 13)

considero que sí está bien tener una base, pero para hacer música tal y como la hacemos nosotros, considero que no es muy necesaria la formación. Me parece muy importante escuchar música, leer, investigar, ir a conciertos, ver vídeos de conciertos... (E. 16)

Se vislumbra una querencia por el autodidactismo como algo característico de la música *indie*, del amateurismo como eje ideológico de este quehacer musical. Hacen referencia a grupos, a sonidos caracterizados por determinada manera no particularmente profesional de hacer música, vinculado a esa querencia por el ruidismo ya descrita y característica del *indie* original (de los 90):

la mayoría de a los que nos estas entrevistando, música *indie* y tal, sí, bueno, si, bueno, no es que... una manera de aprender es la de ir a clase, que me parece muy bien y luego otra, que te la dan... no sé, a mí me interesaba lo que hacía tal grupo, tal otro... es decir, ni se me pasaba por la cabeza que esos tíos hubieran ido a una escuela, esa es otra, te pones a hablar sobre esos grupos y vamos, pues eso, cada uno venia de su padre y de su madre y todos habían empezado pues cogiendo el ruido básicamente, haciendo ruido y no en el sentido punk, si no en el sentido de que coges algo y... esto suena y... jolín, esta vibración, algo tiene, que me está volviendo loco pero no tengo ni idea, lo tengo que aprender, pues ahí ya pues vete tú a saber, ¿no? (E. 2)

formación reglada tuve eso, tuve muy poca y hace muchos años, un poco de solfeo, pero nada de estos cursos de verano, después fue una cosa puramente autodidacta y después con el tiempo, es decir, también creo que si algo tiene por ejemplo lo del rock, lo del pop y tal es que realmente puedes mostrar tu creatividad muy rápido, en cuanto sabes tres acordes a la guitarra puedes hacer algo creativo, eso es algo que lo diferencia a lo mejor de otros estilos o como otras ramas ¿sabes? del arte o lo que sea (E. 6)

en la música pop, si por algo se caracteriza es que es estructuralmente sencilla de manera que alguien que aprende a dominar mínimamente un instrumento con unos cuantos acordes fácil que puedes hacer una canción y contar algo con esa canción, ese deseo de cerrar algo que

alguien quiere contar en una composición de tres o cuatro minutos es lo que hacemos los que nos dedicamos a la música pop, más o menos independiente o masiva (E. 26)

6.1.3. LOS MÚSICOS TOMAN LA PALABRA

Por último, como tercera vía para acercarme a la posición de partida de los músicos analizados, muestro la percepción sobre la extracción social que ellos mismos tienen de la escena. En la construcción de sus argumentos señalan la ascendencia acomodada del *indie*, y así lo reflejan en su discurso:

está asociada a nivel cultural medio o incluso alto, en el perfil del seguidor del *indie* no entran sectores de la sociedad de nivel socioeconómico bajo. (E. 25)

es posible que sí esté relacionada con un nivel cultural determinado. Desde luego, hoy en día, sí lo está con una clase acomodada. (E. 4)

yo creo que a pesar de ser una música de pijos y de gente acomodada creo que somos gente que tiene inquietud por reflejar lo que hay a su alrededor, que ya te digo que una cosa no quita a la otra, que puedes hacer música de pijos muy comprometida con la realidad y puedes hacer música de clases populares que es opio puro (E. 30)

a veces, no siempre pero es verdad que la gente con la que yo me empecé a encontrar en los 90 que escuchaban *indie* que tal... mucha de ella venía de un mundo bastante pijo y el resto de mis amigos, esto es un análisis del instituto en el que yo estudiaba, el instituto en el que yo estudiaba mira... un montón de heavys, de harcoretas, bueno... un poco después, grunges, había *indie*, *indie* había dos o tres... y más o menos había de todo pero en general, el *indie* era como un poquito más pijo que el resto, no por la forma de vestir, pues por la familia claro, pero bueno, eso era en concreto en el instituto que yo estudiaba, luego es que es como lo que te decía antes, que creo que el público *indie* puede venir de cualquier sitio y hay otros estilos musicales pues el punk, son como más incompatibles con los pijos. En cambio, en el *indie* no pasa eso, el *indie* puede ser un tío super de derechas y que te flipe el rollo *indie* y tiene sentido, pero con otras cosas, no entonces el *indie* está abierto a pijos, a gente radical de ideas radicales, formas de vivir radicales incluso, pero es menos habitual, es un estilo como a ver cuál es la palabra... es un estilo que está muy en contacto con lo mundano (E. 9)

en España cuando nació el *indie*, que era en nuestra época, al final acabó en muy poco tiempo convirtiéndose en una cosa de la clase media y a la sociedad de consumo y digamos que transmitiendo los mismos valores que cualquier otro, entonces dejó de importar cualquier tipo de compromiso respecto a la música (E. 1)

Se vincula la extracción social de partida con el tipo de música con la que un individuo puede conectar. Hay artistas de lo alternativo que de manera clara relacionan la música *indie* con un sector acomodado, sin problemas económicos y de clase media. La piensan como un tipo de música que “no llega” a todos porque tiene que ver con una realidad social determinada, alejada de temáticas populares u obreras, con quien ven difícil la conexión

solo alguien que tiene las lentejas en un plato y cama y una vida mas o menos hecha puede llegar con una canción de Christina Rosenvinge, porque si tienes problemas de verdad estás en la fabrica, en la obra o en el mar, el pop es música de clase media (E. 29)

sí, asociado a un nivel cultural alto y económico también, la gente humilde no escucha *indie*. Yo he vivido en una familia acomodada, yo no he... no pijos de los que te chorree la pasta, pero no me ha faltado nada en casa, hemos estudiado lo que hemos querido, tenemos una amplitud de formación cultural, amplia como para interpretar diferentes referencias culturales, el cine, el arte , la fotografía, o lo que pasa en el mundo en nuestra musica... es otra... la música de las clases populares es el hip hop , es el trap, la rumba, no es el *indie*, es obvio ¿te imaginas a alguien que tenga que trabajar catorce horas de reponedor en un supermercado para mantener a su familia y a su hermana, que ha tenido un hijo no deseado porque no tiene información sobre métodos anticonceptivos comprándose un disco de Nick Cave? No, para nada, es otro referente cultural diferente que no es bueno, ni malo, ni mejor, ni peor, pero son realidades sociales distintas (E. 30)

Es interesante la reflexión de uno de los músicos sobre la plasmación de mensajes políticos y reivindicativos en sus canciones como una manera, también, enclasante. Es decir, señala ese posicionamiento ideológico como algo que puede ser entendido como “cool” o como un “juego” de clase media en la que se incluye, y que en su acción creativa asumen lo social como una “moda”

hay grupos que llevamos muchos años introduciendo mensajes sociales, como Vetusta o nosotros mismos, pero durante mucho tiempo eso ha sido testimonial respecto de la mayoría. De todos modos, no se si es peor el no compromiso o el compromiso trendie de burguesitos jugando a la canción protesta (E. 25)

Aunque es destacable que algunos músicos perciben una música contemporánea que desafía la adscripción de clase. Si así lo era en los inicios del *indie*, parece diluirse en la escena actual. Ahora, conceptos como el de clase social se difuminan en los patrones posmodernos de relativismo e indefinición, afectando en menor medida a la acción musical, a diferencia de épocas pasadas:

hay un cierto... cultural... lo que dice un poco Lenore también aunque... da una patina así de sabihondismo que sí, que en según que círculos sí está mejor visto, pero son círculos que también tenían mas peso hace 15 o 20 años que ahora, en los 90 sí era sintomático el *indie* de como era la sociedad de los 90, lo de niños bien me cuesta verlo, porque yo no soy niño bien y había mas como yo... pero sí que había, había mas niños bien antes que ahora porque antes lo era cualquiera que estuviera el padre que tuviera una lavandería y ya podía ser niño bien (E. 7)

creo que generalmente siempre ha sido asi, hasta ahora ha sido asi, tampoco es que esté de acuerdo con lo que dice Lenore que iria por ahi, pero sí, yo creo que sí, pero creo que hoy en dia al tener internet creo que todo eso se va a tomar por saco... lo cual es general, también he tocado mucho la escena punk, que he tocado en otros grupos, entonces, joder, también a mí me tira lo más popular posible... que sea un acceso popular a la musica, me parece super importante (E. 27)

aquí en España no lo he visto, que alguien quiera escuchar *indie* para no escuchar Camela... creo que por el contrario, creo que se va juntando cada vez todo mas, la gente joven escucha música de una manera super alocada, puede que en los 90 hubiera una capacidad mas de segmentación, que la gente que escuchaba a Los Planetas era gente que estaba en la Universidad, pero yo creo que ahora, es que es tan fácil llegar a un artista por Spotify y a la vez tan difícil, pero creo que las barreras sociales creo que se han ido perdiendo (E. 25)

El campo va cambiando a expensas de cómo varía la realidad social de la que forma parte, así que en una sociedad menos enclausante y más relativista parece lógica la acción

del músico *indie* de buscar y afianzarse a partir de su reivindicación de una identidad rara y especial en su construcción del quehacer alternativo.

6.2. TOMAS DE POSICIÓN EN EL CAMPO: LAS CANCIONES *INDIE* Y EL COMPROMISO ALTERNATIVO

Hasta aquí he señalado la procedencia de los artistas *indie*, tratando de encontrar elementos que muestren la lógica de algunas de sus acciones en el campo. En este apartado, específicamente, explico su alejamiento intencionado de un compromiso social claro. Me centro en la dimensión política (o no) del *indie* a través de sus canciones, que adopto como tomas de posición. Analizo su implicación ideológica, su papel respecto al contexto histórico-social que le rodea y su interpretación de la función del artista en su entorno. Desde un punto de vista relacional, trato de observar la vinculación del músico con su realidad, partiendo del acercamiento que Val Ripollés y Fouce (2006, 2017) hacen del músico *indie* y su actual politización. Quiero contrastar dicha afirmación, enlazándola, a su vez, con su posición en el mundo y en el campo musical. En definitiva, si conforma en la actualidad (y si lo hace, en qué grado) un tipo de músico comprometido activamente o, si por el contrario, el *indie* está más relacionado con la figura del artista centrado en el arte en sí, independiente de cualquier implicación política y vinculado a la idea de “crear por crear”, en la teoría de que no hay nada por encima de lo artístico que deba mediarlo, de acuerdo con los principios que emanan de su forma de ser y entender la música, que hemos vislumbrado a partir de su concepto de autenticidad y su uso del capital *indie* como manera de generar barreras para posicionarse como los “verdaderos” músicos alternativos. Esta postura es la más cercana al relato sostenido por mis entrevistados, como ya anticipaba en el capítulo 5 al hablar de la “tibieza” de su discurso, de donde infería una mayor aceptación y poder de convocatoria en los actuales festivales de música de nuestro país. Hay una interrelación entre los distintos agentes del *indie*; la situación de los músicos, su postura política o, como veremos, apolítica, puede vincularse con su masiva presencia en los festivales. La carencia de un perfil combativo en la escena explica la proliferación de festivales independientes en nuestro país y la adhesión a muchos de estos grupos.

En el pasado, encontrábamos en España la figura del cantautor, que encarnaba el prototipo de artista volcado en la protesta y la reivindicación. Podemos mencionar a Raimon, Serrat, Paco Ibáñez o M^a del Mar Bonet, para los que “la relación con su público remite al mito del folk, al romanticismo, tal y como ha sido descrito por Frith (1978): el músico es la

voz de toda la comunidad” (Val Ripollés y Fouce, 2016: 64). Pero con el advenimiento de la democracia, la música social se difumina, lo político pierde interés y lo hará de una manera explícita en la Movida, que tiende a entender la creación como puro disfrute y forma de autoexpresión:

frente al discurso de normalidad institucional que se había convertido en dominante, la Movida, como subcultura, desplaza su discurso hacia el tiempo libre, el ocio y el arte, espacio en el que va a realizar su trabajo semiótico sobre el material simbólico. La normalización hace que el interés por lo político decaiga (Fouce, 2000: 268-269).

Aunque el papel apolítico de la Movida es discutido por algunos analistas que creen que el compromiso no desaparece, sino que adopta otras formas, es decir, que no se muestra en el discurso, pero sí en las prácticas, por ejemplo: “por lo que tuvo de desafío a la autoridad y reivindicación de espacios de libertad, sobre todo cuando se habla de libertad sexual” (Marí, 2009: 128).

Respecto a la politización del *indie*, ya se ha señalado cómo en los orígenes del campo (*indie* original), la implicación de la escena con los asuntos sociales del entorno era absolutamente nula. Se manifestaba “desdén” hacia los que se comprometían ideológicamente, acorde con la desmovilización política que tuvo lugar a partir de la década de los 80 en España y a lo que se dio en llamar la “Cultura de la Transición”, definida como:

la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que sólo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones (Martínez, 2012: 14 citado por Val Ripollés y Fouce, 2016: 65).

A medida que el campo evoluciona, la situación parece transformarse y se habla de “politización del *indie*”, a partir de la crisis económica de 2008 (Val Ripollés y Fouce, 2016). Si en la llamada Cultura de la Transición, la cultura estaba pautada y funcionaba en los cauces de lo permitido, sin cuestionarse apenas nada, esto se empieza a resquebrajar, incluso dentro del *indie*. A partir de la construcción discursiva de mis entrevistados trato de reforzar, o refutar, la postura señalada por Val Ripollés y Fouce (2016, 2017). Ambos sitúan el 15-M

como un revulsivo en la manera de entender lo político en nuestro país y, en paralelo, en la postura de los músicos de la escena alternativa respecto al compromiso ideológico, nulo hasta entonces. ¿Por qué? Por la precariedad que les afecta. La crisis económica, sumada a la de la industria musical, les posiciona en situaciones de incertidumbre, en una continua reestructuración que les vincula a proyectos cortos, menos estables y más precarios. Algo que comparten con otros trabajadores, marcados por trayectorias poco fijas, que les confronta con situaciones de inestabilidad, desconocidas hasta el momento. Es entonces, cuando lo comunitario se convierte en central, “no es de extrañar que giremos hasta lo sólido, lo comunitario, hacia aquello que percibimos como real en lugar de hacia las múltiples opciones, las virtualidades y lo etéreo” (Hernández, 2014: 268 citado por Val Ripollés y Fouce, 2016: 69). El 15-M fue un movimiento integrador en el que primaba, básicamente, la lucha de “los de arriba contra los de abajo”, aglutinante de individuos y sectores de muy diversa procedencia y en ese nudo integrador el *indie* se encuentra y actúa. Se señala el origen de clase, la situación social de partida de estos músicos, como elemento relevante en este cambio de postura. Son clase media y es a ésta a la que la crisis más daño hizo:

la clase media es, precisamente, el grupo social al que más apela el 15M: el trabajo precario, la incapacidad de comprar una casa..., son preocupaciones que se formulan desde la lógica de una clase que ve como sus conquistas y derechos están siendo laminados (Val Ripollés y Fouce, 2016: 69).

La escena se planta ante las pésimas condiciones de producción de la economía neoliberal, les hace crear un nuevo discurso y asumir lo político en un giro de sus principios, alejados del compromiso más explícito, rompiendo con el ideario clásico del *indie* español, el de la ideología del arte por el arte, de la primacía de la estética de la obra sobre cualquier otra dimensión, alejándose de parámetros más ideologizados. Y, si bien es cierto que se vislumbra, en algunos músicos, un discurso mucho más politizado (a los que llamo “músicos comprometidos” que, claramente, apuntan en la dirección marcada por Fernán del Val y Héctor Fouce), no es lo común en esta escena tal y como se refleja en la construcción del discurso generado por los *indie* en esta tesis. Veremos que hay una clara renuencia a la política que, además, se entiende desde el intimismo y alejada del escenario público.

¿DE UN *INDIE* INDOLENTE A UN *INDIE* MILITANTE?

El discurso de los músicos que estuvieron presentes en los inicios del *indie* (años 90), distingue una etapa de nula implicación social y política en el origen de la escena, en contraposición al *indie* actual, más vinculado con su entorno a partir del contexto marcado por la crisis de 2008. Perciben un cierto cambio respecto al campo inicial, una evolución desde el alejamiento más absoluto de lo político a una tímida convivencia con lo ideológico. Los músicos que configuraron el *indie* inicial y siguen en la escena, remarcan el panorama sociopolítico de los 90 como un marco de complacencia y nula implicación que el momento no requería, muy acorde con esa cultura despolitizada que se vislumbraba en la España de los inicios del campo del *indie*:

el momento (los 90) era también completamente diferente, entonces había otro sentido en la sociedad, en la vida en España y no generaba ese discurso político, no se genera porque no existía, ni existía en TV... claro, ahora llevamos 10 años y nos están hablando todo el rato de las crisis económicas, políticas, sociales... y entra dentro de lo normal que la gente ahora mismo que hace canciones, muchos de esos compositores, reflejen eso en sus canciones pero en ese momento, eso no existía, en España vivía la burbuja de la felicidad de Aznar, pero era un momento completamente diferente (...) yo no veía ese lenguaje, yo no lo veía y creo que no lo veía y nadie lo veía porque no existía, ahora mismo mirándolo con cierta distancia, ¿se puede ver algo de compromiso social en los grupos de los 90? pues yo creo que muy poco pero no por nada, o sea compromiso social quiero decir a nivel de dialecto, claramente combativo, de textos que hablen de política y que hablen de movimiento social, en ese momento yo no lo veía pero creo que era porque el momento no lo inspiraba tampoco (E. 3)

No se hablaba de política porque “el momento” no lo pedía, la situación no requería ningún tipo de implicación con el entorno, se habla de cuestiones circunstanciales:

depende un poco de donde surjan los grupos pues son mas o menos, su discurso es de una manera o de otra, depende del lugar del que surja, sobre todo yo creo que depende mas del momento, ¿porque se hacía tanta canción protesta en España en la época de la Transición? pues porque el momento lo requería y un músico de alguna manera se vincula, son personas, viven en la sociedad, se vinculan a lo que en ese momento viven, nosotros en los 90 cuando hicimos los grupos, yo hice X y tocábamos en los festivales con A o con los primeros B (E. 3)

fue sintomático el *indie* de la sociedad de los 90, en lo bueno y en lo malo, sobre todo en lo malo (...) había mas niños bien antes que ahora, niño bien era cualquiera que tuviera el padre una lavandería, ya podía ser niño bien... (E. 7)

La España de los inicios del *indie* no era “molesta” para estos músicos que se encontraban conformando las clases medias del país, asistiendo masivamente a las universidades y subsistiendo sin grandes problemas económicos, algo que se transforma en el *indie* actual, un *indie* marcado por la crisis económica, cuya incidencia es intensa y especialmente grave en los estratos creativos del país y la respuesta a la misma se centraliza en torno al 15 M:

supongo que se han politizado mas algunas bandas y sus mensajes tienen una carga más... antes probablemente éramos todos tan felices que nos daba todo igual, la verdad. Las nuevas generaciones sí he notado, que me parece súper bonito, vamos, no digo... ojalá yo hubiera tenido una conciencia social de los 20 a los 30 en la que solo pensaba en mí y en mis amigos... por así decirlo, no pensaba en hacia donde iba nuestro país y me daba absolutamente igual. Ahora noto que sí que hay muchísima más relación entre lo que pasa en el mundo y en el país en general con los veinteañeros, con las nuevas generaciones, con las bandas que van saliendo... ahí sí que hay una conexión mas fuerte, me parece una buena señal, en principio (E. 5)

si cambió un poco la cosa fue a partir del clima después del 15M, porque el 15M trajo un poco lo de que se volviera a hablar de una forma natural, casi urgente, en los bares, en los supermercados, en cualquier sitio ¿no? y que no fuera un tema proscrito y eso también sucedía en las canciones y ahora yo creo que muchos grupos (...) están hablando de lo que está sucediendo fuera de sus habitaciones. (...) Yo creo que lo único que falta y que, a lo mejor, o sea, falta, en la escena independiente es algo... sí, lo echo un poco a faltar, y es cierto que esa mirada un poco crítica, ese hablar de lo que pasa fuera que también implique un posicionamiento político. Es lo que yo sí que siempre he estado interesado en la política de forma más o menos militante, aunque antes hablara menos de ello en las canciones y muchas bandas parece que quieren hablar de una manera crítica de lo que está ocurriendo... (E. 1)

yo estaba en un grupo que era totalmente político, he estado con X, era mas punk, mas combativo éramos varios grupos, era un grupo algo especial porque éramos varios de varios grupos, éramos mucho mas políticos de hacer algo mas de comuna algo así, o sea y fue en

parte sí que nació bastante por el 15 M, aunque yo estudié un año de políticas y a mí la política me encanta... forma parte de mi vida (E. 27)

Veremos, en los siguientes apartados, cómo se refleja en el discurso actual de los músicos entrevistados esa conversión (o no) de un *indie* indolente a un *indie* militante y la manera particular como asume e integra el compromiso en su corpus identitario el músico alternativo. Trato de discernir si la teoría, aquí planteada, en verdad, se lleva a la práctica.

LAS LETRAS *INDIE*

Aunque se parte de que en la música popular las letras no son la única vía de expresión política, ya que se puede ampliar a cuestiones como los circuitos industriales y comerciales, es decir, a las condiciones de producción del mercado de la cultura y las relaciones de producción cultural, las letras son expresión de una toma de posición en el campo. El discurso que se exprese mediante el contenido de las canciones transmitirá diferentes modelos de “ser músico”, que pueden ir desde cronista de la realidad, a un músico cuyo corpus identitario sea el arte como disfrute, como expresión máxima de la individualidad. Por ello, pregunto por la inspiración en las letras para así observar la raíz del contenido de las canciones del campo independiente.

La política o el cambio social no aparecen como elementos inspiradores o relevantes a la hora de componer las letras de las canciones *indie*. Solo es señalado por siete de los treinta entrevistados y, dentro de éstos, lo expresan como eje vertebrador de contenido, de una manera directa y explícita, cuatro de los músicos, que lo hacen sin ambages y de manera rotunda ante la pregunta: “¿sobre qué escribes en tus canciones?”, “¿cuál es la temática que planteas a la hora de crear una canción?”:

escribo sobre relaciones, política y sociedad (E. 27)

un reflejo social y político de lo que sucede a nuestro alrededor (...) se hace un análisis social del comportamiento de la gente, de lo que se ve alrededor, de la publicidad, de los medios de comunicación... es un mensaje muy sociológico (E. 4)

tengo muchos temas, desde políticos y sociales hasta sentimientos, en primera persona o sobre personajes. Lo que más me inspira es la ciudad y sus gentes (E. 22)

mis fuentes de inspiración principales han sido siempre las tensiones emocionales, el paso del tiempo y la alienación social (E. 25)

Si esas aseveraciones son directas y se suscriben de manera concreta, en el resto de casos se señala de una forma menos definida. Mencionan la política junto con otros temas y matizan su integración en las letras como un tema más, al que además no se recurre exclusivamente como eje central de una canción, sino que necesita ser mediado por otras temáticas, es decir, no se hablará de política exclusivamente, sino acompañada por otros contenidos:

pues todo un poco, simplemente fue no hacer canciones por temas, es decir, una canción de política, una canción de amor, una canción romántica, otra canción de desamor, simplemente hacer, ¿sabes? es decir, mostrar emociones todas mezcladas porque creo que es como suelen venir y hacer canciones así de esa forma es decir, o hablar de todo a la vez y a la vez de nada, intentas transmitir cosas pero no separarlo por tal, si no puedo hablar de repente una canción de amor y política a la vez pues sí, ese tipo de cosas (...) ¿nosotros lo hacemos en cierta medida? sí, porque parte de las letras son sí, que hay mucho componente político ¿por qué? porque nos afecta, ¿sabes? (E. 6)

O se habla de contar lo que ocurre en la sociedad, de mostrar el contexto que les circunscribe, más allá de cuestiones puramente individuales:

la idea de reflejar lo que pasa en la sociedad (E. 30)

Para el resto de músicos, los que no señalan en ningún momento el componente socio-político entre sus influencias, la inspiración queda diluida en multitud de temas que oscilan entre experiencias vividas, sentimientos o “cosas que te pasan por la cabeza” (E. 5). Es decir, hay un marcado acento individualista en la génesis del contenido de las canciones, se escribe sobre lo que “me afecta” de manera más cercana. No parece haber un claro poso social y de compromiso de una manera directa en la composición de las canciones *indie*, lo que puede relacionarse con el cuestionamiento respecto al poder transformador de la música:

hay como grandes temas que aparecen de vez en cuando, por ejemplo, esos temas son la infancia, la naturaleza como a veces hablo de la naturaleza, pero de cosas obvias casi como fuera una letra de un libro de ciencias naturales porque estoy como redescubriendo cosas que

sé de sobra, pero que en realidad es fascinante si te paras a pensarlo, pues la infancia, la naturaleza, las relaciones familiares, porque creo que te ponen en contexto de quien eres y por qué... de manera predeterminada haces algunas cosas, la familia... el amor, ya en términos más amplios, de pareja, de amistades, de... es un tema que está ahí, no a lo mejor de la manera más sacada ¿no? si no desde otros puntos de vista, la muerte también es un tema del que hablo en bastantes canciones y luego ya cosas de la vida cotidiana, que acaban entrando porque al final el cómo experimentas tu vida en este mundo está todo el resto lleno de cosas que se repiten día tras día de vida cotidiana y creo que al final a través del día te inspiran y son cosas importantes también (E. 9)

me inspiro en lo que tengo cerca, lo cotidiano, el día a día, lo que conozco (E. 16)

mis canciones hablan del amor, los animales, las cosas cotidianas... prácticamente... de muchas cosas de todo (...) el amor al final es un género bastante... tal vez sea el que más canciones tenga ¿no?, se habla de adioses, se habla de muchas cosas... (E. 24)

yo soy muy de auto, de... de mí, del amor y cosas así y a veces hago experimentos y así, pero lo que más me entretiene son las canciones de amor, pero... ¿qué me inspira? me inspira mucho cuando no son canciones de amor, la televisión, programas de estos, realities, tomar nota porque es un mundo muy absurdo y luego lo pones en canciones y quedan letras muy llamativas, no busco la inspiración en libros que mucha gente o en otras canciones y eso, soy más de la televisión, me he especializado mas en eso (E. 7)

mis canciones hablan del ser humano... especialmente de mí en alguna situación especialmente buena o especialmente mala (E. 11)

sobre todo, lo que me rodea, influye, cabrea, alegra, sobre personas, situaciones... (E. 10)

me encanta escribir sobre naturaleza, sobre historias de esperanza, sobre aceptación y dolor, sobre ciencia, estrellas y la inmensidad del cosmos (E. 20)

en el ser humano y sus sensaciones, sus vivencias como cualquier... letrista o cualquier libro, al final son las relaciones humanas entre nosotros o las, digamos, la relación interna contigo mismo, el amor también siempre está ahí, pero intento siempre evitar ser así, un romántico (E. 5)

escribo sobre lo mismo que podrías escribir tú. Pensamientos o reflexiones del día a día (E. 18)

Hablan de cuestiones muy generales, de vivencias, cosas que pasan y se piensan, no encontramos un eje aglutinador en cuanto a la inspiración en las letras, sino de grandes temas compartidos que le suceden a uno mismo y a los demás. Y aunque se denota, a priori, una dimensión individualista del contenido de las canciones, también se intuye una extensión a lo global, a los demás, como “cosas o situaciones que me pasan a mí, pero también a los demás”, a una comunidad que comparte sentimientos similares y se puede ver reflejada en el contenido de la obra musical, remiten a vivencias personales que trascienden al individuo y que conforman comunidad:

sensaciones, o sea, pensamientos que tú crees que son tuyos y exclusivos, pero luego te das cuenta de que también los demás los tienen, entonces pues empiezas a escribir sobre eso y sobre todo baso mis canciones en esa idea (E. 3)

sobre las cosas que me pasan y que pienso, cosas que leo, películas que me gustan, experiencias vitales como la paternidad, la pareja, mi familia y mis amigos, intento siempre explicarme y siempre pienso que no hay que renunciar a intentar explicar cosas complejas en una canción, porque al final la experiencia que tengo es que incluso cuando cuento cosas muy particulares mías, encuentro gente que resuena con eso (E. 26)

vivencias que tienes, situaciones que ves a tu alrededor que no tienen por qué pasarte a ti, y en vivencias de otros (E. 2)

Entre la inspiración en las letras destacan, de manera recurrente, las referencias a películas, libros, etc... a toda una serie de productos culturales que recalcan y afianzan ese capital cultural extenso y cultivado que poseen como individuos de procedencia universitaria, en su mayoría, que recopilan un vasto arsenal de influencias con raigambre parecida, que conforman comunidad:

muchas veces me pasa que estoy oyendo algo o viendo alguna peli y tal y no me preguntes porqué, pero hay cierta palabra, cierta frase, párrafo que pasa y que abro más los ojos y aquí está pasando algo y no tiene nada que ver con lo que estoy viendo, ¿sabes? que sea

tangencialmente pero que despierte una especie de uy, uy espera que aquí esto se puede hacer muy grande fuera de esto si le meto tiempo y escarbo ahí, eso me pasa bastante (E. 2)

en todo, no sólo en historias propias, también en libros, pelis... (E. 12)

en la mayoría de ocasiones las canciones parten de una sola frase y se van desarrollando desde allí. Con el paso del tiempo he visto que el proceso creativo es un tema que aparece en bastantes canciones (E. 21)

cosas que me salen o alguna frase de algún libro... una peli que la pilló y me mueve “la imaginación”, me provoca... (E. 28)

Y es reseñable en muchos entrevistados, como veíamos en el capítulo 5, una tendencia en las letras a alejarse de lo convencional, de lo común, generando el capital *indie* de la diferencia. ¿Cómo? a través de un lenguaje alejado de lo normativo, que busca ser extraño y conceptual. Los músicos tienden a crear letras surrealistas, de ahí que la importancia a un mensaje que transmita determinados elementos de denuncia o de reivindicación queda más diluido, o, al menos, es mucho menos directo. Capital *indie* que viene fomentado por su formación académica, y como señalaba en párrafos anteriores, le “ayuda” en su acción creativa a desarrollar unos códigos particulares de expresión.

PAPEL TRANSFORMADOR DE LA MUSICA

Si la política no aparece como eje relevante alrededor del que se configura la inspiración *indie*, se trata de ir más allá, interrogándoles sobre el papel transformador de la música: ¿es la música un elemento que puede incidir en la sociedad o cumple un papel meramente estético y de disfrute? La mayoría de los entrevistados son escépticos en cuanto a la función más social de la música, por lo que parece lógica su ausencia como eje de inspiración o musa a la hora de crear artísticamente:

pues mira sé que mucha gente dice que sí, que tiene poder transformador y esas cosas tan bonitas pero yo soy bastante escéptico tirando a pesimista, creo que el papel de la música hoy día no tiene nada que ver con el que tenía antes y es simple disfrute, que no está mal, que no le rebaja categoría, yo creo que en absoluto, me gustaría igual decir otra cosa, pero vamos, creo que el mundo no se mueve precisamente oyendo la música que toca, no ya

nosotros, sino que tocan los grupos, que influyan algo, creo que es... o sea esas cosas de las causas y tal... ojalá sirvieran de algo pero creo que hoy no tienen incidencia alguna, lamentablemente (E.2)

yo creo que no es finalidad de la música pop el compromiso social, tampoco creo que se pueda cambiar nada para bien desde la música y menos desde la música *indie*, que es minoritaria. En mis proyectos musicales nunca meto política (E. 15)

Algo que no ocurre en el caso de los escasos músicos (7) que sí señalaban la política como elemento importante en su creación artística, para los cuales el papel transformador de la música es innegable. Por tanto, coincide en ellos un sentido afirmativo y sin ambages del arte ligado al contexto socio-político, junto a letras con cierto contenido relativo a su realidad contextual, es decir, teoría y práctica aparecen entrelazadas. Ellos conformarían el grupo (más escaso) de los “*indie* militantes” dentro de la muestra, aquellos que conjugan una visión transformadora de la música junto con una práctica musical mucho más reivindicativa que el resto:

es transformadora totalmente, la música, como el resto de las manifestaciones artísticas para mí configura la visión que tienes de la realidad y del mundo y, por lo tanto, la música, por ejemplo, te puede animar a ser conformista o a no serlo, si la música que escuchas tiende a darte una visión complaciente de la realidad pues probablemente serás más propenso a quedarte... quiero decir, el reguetón, por ejemplo, para mí es una de las visiones más complacientes con la realidad que hay y, además es curioso porque viene precisamente de clases populares y para mí es un opio absoluto y total, la visión que da del mundo, escuchas la letras y dices “madre de Dios...” todas eran la fiesta, me preparo para verte y me han dicho que te han visto por ahí... compara esa visión de la realidad con la que te pueden dar Reincidentes, La Polla Records y Extremoduro, uno puede escuchar determinados referentes culturales que le moldean la cabeza, yo escuchaba música muy contestaria y cantautores, entonces tengo la idea de que la música conforma la mentalidad y la realidad y que puede cambiar el mundo (...) en el ámbito que nos corresponde que es la gestión de las emociones y de las historias que están a nuestro alrededor generamos referentes que configuran la mentalidad de la gente (E. 30)

es un reflejo de la sociedad y como arte hace pensar sobre ella (E. 22)

la música es permeable al sentir social, no va por delante. Los artistas, como personas sensibles, trasladamos a nuestras canciones cosas que están ya en la calle, pueden servir para cambiar cosas por la facilidad para condensar mensajes y unir palabras y sentimientos de forma que permitan a la gente encontrar quien expresa mejor que ellos mismos lo que sienten, pero con el vehículo emocional que supone sumar música a las palabras (E. 25)

sí, claro, sí, no siempre desde el punto de vista romántico que nosotros entendemos como yo que sé... el *Imagine* de Lennon, hay otras formas, es decir, la música siempre ha mudado culturas, es parte de la cultura y producto de la cultura y la puede modelar... es decir, en esto soy súper abierto (E. 27)

sí, a ver yo creo que... mira la música es el arte mas emocional, el que más llega de forma directa, porque no sé, pero como que te salta muchas cosas del cerebro y va directamente a una parte del cerebro que las otras artes tienen que atravesar otras barreras y la música está muy presente, está presente a todas horas, en todos los sitios (E. 6)

como expresión artística, sí cumple un papel social, aunque no siempre (E. 4)

En el siguiente cuadro muestro la coincidencia en las dos variables que configuran, en esta investigación, el modelo de *indie* comprometido o “militante”. Esa parte de músicos alternativos que creen en el papel activo de la música como configuradora y transformadora social, una variable teórica, de creencia, que se conjuga con la práctica en su quehacer artístico, en el desarrollo y gestación de las letras de sus canciones. En estos casos se cree en la música como elemento transformador, y se lleva a cabo a través del contenido de sus creaciones musicales:

TABLA 6.1. “INDIE MILITANTES”

Código	Política. Inspiración	Papel transformador de la música
E.1	Sí	Sí
E. 4	Sí	Sí
E. 6	Sí	Sí
E. 22	Sí	Sí
E. 25	Sí	Sí
E. 27	Sí	Sí
E. 30	Sí	Sí

Fuente: elaboración propia

En el resto de los entrevistados sí se percibe un pequeño hueco que escapa a la negación rotunda sentenciada a priori del papel transformador de la música, encontrando ciertos márgenes en los que se encarna una capacidad que va más allá del mero esteticismo y del disfrute. Así, la música “mejora” la sociedad, “se empapa” de la misma, “da un poder” que permite cierta influencia respecto al entorno... es, por tanto, una negación matizada, en la que se reconoce una cierta función social que, de primeras, se evita asumir, pero que acaba apareciendo en el discurso:

ni de coña, para nada, es una utopía como los hippies con la paz, no se ha conseguido nada, pero... o sea, no se puede cambiar la sociedad, pero ayuda a mejorarla (...) cuando estamos escuchando música, aprovechando que ya somos bastante bordes y no escuchamos a las personas y sí escuchamos música, cuando escuchamos música, quizás es un buen momento para poder lanzar mensajes ¿no? si quieres lanzar algún tipo de mensaje a esas personas que están escuchando, entonces con eso no digo que vaya a cambiar la sociedad pero sí, puede mejorarla un poco , por lo menos puede hacerlas pensar ¿no? (E. 14)

no creo que pueda cambiar la sociedad, en ese sentido soy bastante crítico, pero sí que creo que puede tener un cierto... lo que sí creo que te puede otorgar una posición desde la cual puedas ejercer una cierta, un cierto poder, te otorga un prestigio desde cuya posición puedes tomar decisiones éticas, y entonces eso sí tiene un valor, por ejemplo, si yo fuera un músico famoso y me propusieran hacer un anuncio sobre juego on-line, pues podría hacer una declaración diciendo porqué rechazo esa pasta porque creo que lo que hace es beneficiarnos de gente con problemas de ludopatía, esa posición es interesante, es una posición expuesta en cuanto a tomar decisiones éticas (E. 26)

como todas las artes su papel es influir para cambiar la sociedad, sacudirla y estimularla. Eso se puede hacer desde una perspectiva más social o se puede hacer desde otra más estética. Todo vale mientras sea intencionado (E. 18)

bueno, yo no soy de los que piensan que la música digamos aporta algo a la sociedad mas allá de lo que es algo artístico, entonces sí que puede tener unos puntos y empaparse de la realidad, eso me parece normal, faltaría mas (E. 5)

en un universo paralelo entre dos personas, una que escucha música y otra que no, es más feliz la que escucha música (E. 29)

aunque la música no tenga, no se haya hecho con la intención de cambiar la sociedad, creo que siempre la cambia, creo que sí, primero que hace que la vida sea mejor, creo que es calidad de vida, escuchar música creo que es muy importante por muchas razones (E. 9)

Y, en algunos casos, se afirma el papel transformador de la música, pero focalizando esa tarea en tiempos pasados y en escenas previas que nada tienen que ver con el *indie*. Hablan, incluso, de una pérdida de centralidad de la música como elemento relevante en la vida de los individuos, y de los jóvenes, principalmente:

yo creo que ese papel se ha perdido que, en los años 60 y 70, 80 e incluso 90 sí, ahora son estrellas del deporte y del futbol mas concreto, antes la gente cobraba por ver bandas, la gente joven y ahora... no afecta tanto y luego por otra parte, la parte visual, el ocio... todo lo que tienen que ver con las pantallas, estamos en el siglo de las pantallas, entonces lo audiovisual está ganando mucho terreno a lo puramente audio y el ocio es casero, antes salíamos a la calle (...) ese nuevo ocio está sepultando a la música y está quedando en segundo plano y la música requiere un esfuerzo y concentración para degustarla y ahora eso ya no pasa (E. 28)

creo que el papel de la música hoy día no tiene nada que ver con el que tenía antes y es simple disfrute, que no está mal, que no le rebaja categoría (E. 2)

LA POLÍTICA, PARA LOS POLÍTICOS

Lo político, en general, es para otros. Se denota desinterés por mantener un discurso comprometido de manera directa, se delega en otros agentes (músicos de otras escenas o los

políticos, directamente). El músico *indie* se considera artista, el compromiso más ideologizado queda ajeno a su labor. Estos músicos creen en una visión individualizada de la política, replegada a sus entornos más cercanos, delimitada a su intimidad, no se concibe como objetivo relevante ni que deba atravesar el corpus identitario de su ámbito musical de manera directa y rotunda. Están interesados en la política, pero no a través de su perfil público, sino replegado a su círculo más íntimo

quizás quiera dejar mi música al margen de ese discurso, pues puede ser una postura criticable e incluso no del todo honesta, no lo sé pero no creo que sea necesario que un músico se implique en un discurso social o político por el mero hecho de ser músico, a mí... yo no lo sabría hacer, a veces lo pienso y es que no sabría hacerlo, no me sentiría cómodo, otra cosa es que tú me puedas considerar una persona como no comprometida con su tiempo, te puedo asegurar que no es así pero en mi música, en mis canciones me interesa mas otro tipo de lenguaje, otro tipo de acción , la acción directa político-social en mi canción no me interesa, me interesa otro tipo de lenguaje que no tiene porqué ser tan comprometido, sinceramente (E. 3)

cada uno decide lo que quiere mostrar. Yo personalmente, de política hablo en mi casa. No soy muy de opinar en redes sociales ni en mi trabajo artístico. Hoy en día todo el mundo opina de todo y es un poco cansino... En mi caso, si no lo hablo no es pudor, sino porque creo que hay un montón de cosas mucho más apetecibles de las que hablar (E. 16)

creo que la música no tiene el papel de "cambiar la sociedad", me parece algo bastante más serio, que debería dejarse a los que dirigen el país y no a los músicos (E. 12)

yo creo que es precisamente el artista el que tendría que hablar más de política sin tapujos. En profundidad y con conocimiento. Pues al final los artistas son un referente más para la sociedad y creo que pueden influir de manera positiva en el pensamiento crítico de la gente. Eso sí, tampoco se trata de estar politizando todo siempre (E. 18)

Incluso los que presentan un cariz más político (los que he llamado “*indie militantes*”) no pretenden adoptar un papel que vaya más allá del de músico. Restan relevancia al cariz transformador que les posiciona de una manera clara dentro del campo independiente:

somos músicos, no somos políticos ni somos sociólogos, somos músicos, nada más, pero generamos referentes que configuran la mentalidad de la gente (...) el músico para ser autentico tiene que hacer lo que le sale y al que le sale bailar como un loco toda la noche es maravilloso y genial, en nuestro caso, nuestra inclinación y lo que nos sale como autentico y como propio es contar, en parte, lo que pasa a nuestro alrededor en nuestras canciones pero no es un... hay que hacerlo... yo creo que hay que ser comprometido con lo que pasa a tu alrededor pero de una manera ciudadana, no necesariamente en las canciones (...) no es un imperativo del músico ni del artista, reflejar lo que tiene alrededor, para mi grupo actual es una seña de identidad, no seriamos los mismos si no lo hiciéramos, me parece imperativo para nuestro proyecto, pero no para la música en general (E. 30)

tampoco hay que hacer política si no nos apetece, es decir, ¿nosotros lo hacemos en cierta medida? sí, porque en parte de las letras sí que hay mucho componente político ¿por qué? porque nos afecta, ¿sabes? pero ya te digo, hacerlo... yo creo que se puede hacer a la vez música ¿sabes? muy comprometida, sin tener que hablar abiertamente de política, por ejemplo, eso por supuesto, pero tampoco defiendo la opción contraria, también puede ser cero comprometida y a la vez puedes estar hablando, sí, estar diciendo... puede ser no política, puede ser partidista también simplemente. Nosotros necesitamos hacer, es decir, simplemente es eso, transmitir emociones, creo que es lo más poderoso de la música, las emociones pueden ir codificados todo tipo de mensajes está claro, pero, es decir, lo planteamos de forma... es decir, no somos políticos, somos músicos (E. 6)

es el artista quien decide qué hacer con su obra. Que vaya o no más allá es decisión de cada uno, variables aparte (E. 4)

En algún caso determinado se enlaza la falta de interés por la política con el entorno en el que se ha gestado la banda, es el caso de grupos localizados en el País Vasco, contexto muy politizado y radicalizado durante décadas por la acción de la banda terrorista ETA. Se rehúye la implicación política ante el exceso de carga ideológica con el que se ha convivido y del que se prefiere escapar, como ya señalaban, en el *indie* original, algunos músicos del momento (ver capítulo 4). Frente a otros campos musicales más participativos en el mismo entorno, caso del rock radical vasco, el *indie* opta por alejarse de una intervención política directa:

venimos de muchos años donde todo estaba politizado, no solo la música, pero la música con todo el rock radical vasco, que lo adoro y es con lo que nací, con lo que crecimos y es con lo que empezamos, con 12 años escuchabas Kortatu y Barricada, entonces nuestra intención era alejarnos de todo eso, además se vinculaba que si eras de Euskadi tenías que ser una banda reivindicativa o política, nosotros queríamos huir de eso (E. 28)

POLÍTICA “DE MIMOS O ENTRE ALGODONES”

En el discurso analizado sí se habla de hacer política, pero una política de cercanía, basada en lo íntimo, en el cambio individual, que se aparta y se repliega en aspectos relacionados con la propia experiencia y la trascendencia de ésta en conjunción con la comunidad, en la transformación del individuo desde lo más personal, frente a la política militante, de acción, directa y claramente expuesta. Es lo que podríamos denominar y yo adopto como concepto, una política “de mimos”. El *indie* expone otra manera factible de hacer política, basada en generar empatía con el otro, construir comunidad en torno a aspectos compartidos de lo privado e íntimo, como ya señalara el componente de Surfin Bichos y Chucho en los 90 y ahora, músico en solitario, Fernando Alfaro:

se me educó en la empatía por otros seres humanos por la vía emocional, y creo que puede ser más efectivo un poema, una canción o una película que produzca ese sentimiento de empatía o de comprensión que una serie de proclamas. Por lo menos, me parece otra forma de hacer política que no se tiene en cuenta. (Cruz, 2015: 926)

Aquí denominaremos esta política como una política “entre algodones” o “de mimos”, una opción que parece calar entre los músicos entrevistados que, ante el alejamiento de la incursión directa en la política a través de sus canciones, se refieren a maneras alternativas de implicarse en el mundo que les ha tocado vivir y se aferran a modelos políticos centrados en lo personal, en generar comunidad a través de sentimientos comunes

quizás no a un nivel de compromiso social o político, pero quizás a otros niveles, en una dialéctica más personal, más espiritual, llámala como quieras, entonces también creo que todas las canciones hacen su pequeña función y a veces esa función es una función más de combate social, y otras veces más de... sentimiento personal, dialéctica mas basada en el interior de las personas (E. 3)

para mí todo es política, las emociones son política, creo que la política son las emociones entre las personas, sí veo que hay un tipo de canción que es como más directa sobre un tema en concreto, pero ¿qué es la canción social? Pues no lo sé, la que habla de la sociedad, pero eso tampoco significa que tenga que ser interesante necesariamente (E. 29)

eso que te he dicho último, hacer cómo te sientas por dentro y tal a la hora... puede incidir muchísimo y tal en tu actitud ante... a la hora de salir de tu casa ¿no? o sea, eso es clarísimo, entonces eso puede que tenga alguna lectura política. Está clarísimo que te abre la mente, o sea eso es claro, cuando te dicen contra... la mejor forma de pensar o el antídoto a la ignorancia es viajar, bueno, pues esto es como viajar, pero antes, es como el pre viaje (E. 2)

Desde nuestra experiencia personal y privada, “más espiritual” incluso, la expansión de la misma y la adopción e identificación de los demás con ella, se convierte en un modo de transformación, una vertiente que los músicos *indie* adoptan como política. Frente a la política militante, el *indie* opta y se refugia en una política de lo privado, de unión y empatía con el otro a partir de sentimientos íntimos. La política de mimos como relevante en el campo de la independencia, frente a la política directa, militante, que se refugiará en otros campos musicales, más propia de esos que podríamos denominar “cronistas sociales”:

yo creo que tiene que ver mucho la política con el intimismo y lo personal de cada uno, hay perfiles... no se puede generalizar, pero probablemente la parte más íntima y más emotiva de una persona de ultra derecha sea diferente a la parte más íntima y emotiva de una persona de ultra de izquierdas, entonces yo creo que sí influye, creo que, hasta la manera de amar, ¿no? (E. 11)

no me veo capacitado para hablar de política, pero creo que a la vez que todo es política ... de alguna manera entonces al hablar de qué hago en mi día a día estoy hablando también de política, no necesariamente hablando de ... pues de Rajoy, de partidos políticos, de situaciones políticas... sin hablar directamente de todo eso puedes contar muchas cosas de una manera sutil o indirecta, que es realmente el único enfoque desde el cual yo hablo de política en mis canciones, hablar indirectamente (E. 12)

sí que es bueno y es sano que podamos transmitir mensajes optimistas o incluso hablar de cosas duras, de sensaciones difíciles que el que la escucha la pueda hacer suya también porque ha vivido esa... o porque se imagina su propia vida en esa letra como hablábamos

antes... y sirven de no sé, de aliento a la vida, es una gozada y es una manera de hablar a tu propia cabeza, de crecimiento personal (E. 5)

puedes hacer política en pequeñas escalas y también con la confesión íntima porque puedes explicar cuestiones complejas sobre sentir debilidad... y poder reconocer tu debilidad puede servir de instrumento para otra persona que en un momento dado creen que solo hay salida haciéndote el fuerte... en un instituto, que la única manera de no sé, la función de un bullying es putear a otro y si tú encuentras en una canción que te dice que la fragilidad no es mala, pues puedes encontrar un modo de decir no a entrar al juego de los acosos, las canciones en ese sentido sí que pueden tener importancia (E. 26)

la música son estados de ánimo, eso sin pensar en la letra, solamente con lo que transmite en primer lugar, transmite estados de ánimo, emociones, creo que te ayuda incluso a desarrollar inteligencia emocional, a conocerte mejor si quieres, claro, porque dices esta música me afecta, porque, ¿qué me pasa? o sea, te abre un montón de posibilidades... si además piensas en la letra, en lo que puedes llegar a contar y sentir, las posibilidades otra vez son infinitas, puedes contar mil cosas... y a lo mejor la letra menos política del mundo, menos comprometida del mundo, la mas naif, la mas... puede ayudarte a comprender tu mundo de alrededor, es decir, una letra de un grupo *indie* pop son siempre canciones sin querer ser vanguardistas, de no querer cambiar nada a lo mejor simplemente describirte lo que hay alrededor, te ayuda a entender mejor el sitio en el que vives, el momento histórico en el que vives, es que creo que la música tiene muchísima... por lo menos para mí, yo sí que le doy una importancia muy grande (E. 9)

me gusta que canciones más hagan feliz a la gente, me gusta además tergiversar un poco el mensaje, crear mensajes erróneos, hacer como un sistema que parezca que está funcionando y en verdad, chirría, todo eso es con lo que me como la cabeza y, sobre todo, canciones para que la gente pueda ser feliz (E. 24)

La música habla de lo cotidiano y, cuando lo hace, también cumple un papel de cronista de lo íntimo, de lo que nos ocurre en la cotidianidad de nuestras vidas:

yo... siempre hago mi crítica y también cuando se habla de amor, las relaciones de pareja hay muchísima política, muchísima en como funcionamos hombres y mujeres, qué nos mueve, qué se puede esperar de nosotros (E. 13)

yo creo que siempre que las canciones llegan a los demás y de alguna manera les hacen sentir cosas y remueven algo en su interior, eso es útil para al menos para la persona, y no sé si a veces puede ser también útil para el conjunto de la sociedad o para la humanidad en general, creo que sería un poco demasiado pretencioso también o sea, sentir eso pero sí que por lo menos aportar ese pequeño grano de arena al ejercer algo que tú consideras que es válido a nivel interno personal de los demás, pues eso ya es una forma de aportar algo al mundo (E. 2)

yo que una letra que hable estrictamente del tiempo que va a hacer mañana sea política pues no, pero una canción de amor que ayude a la pareja, pongo un ejemplo un poco tonto seguramente, pues no se... a quererse sin celo, eso sí es política, habría que ir canción por canción diciendo esto es una tontería, esto sí es política... no una purga, pero ir una por una... y muchas tienen unas letras que están claramente puestas por poner algo y dándole mucha más importancia a la música y ya está, no pasa nada (E. 13)

existe un tipo de canción social que no lo parece, que no parece una canción política para mí todo es política, las emociones son política, creo que la política son las emociones entre las personas, sí veo que hay un tipo de canción que es como más directa sobre un tema en concreto, pero ¿qué es la música social? Pues no lo sé, la que habla de la sociedad, pero eso tampoco significa que tenga que ser interesante necesariamente (E. 29)

que seas consciente de que alguno de tus pensamientos mas internos, yo también los puedo tener y que somos dos seres que no nos conocemos pero que de alguna manera nuestro interior tiene puntos en común, pues creo que transmitir eso a los demás puede generar en ellos una sensación de cercanía conmigo y de que sea gratificante ese momento de sentir que oye, lo que siente X, yo también lo sentí, eso es para mí una forma de aportar algo a los demás también (...) sentir eso pero si que por lo menos, aportar ese pequeño grano de arena al ejercer algo que tu consideras que es válido a nivel interno personal de los demás pues eso ya es una forma de aportar algo al mundo (E. 3)

al hablar, por ejemplo, de relaciones erótico-sentimentales, el heterosexual, hombre o mujer, proyecta unos estereotipos que son política (E. 25)

La cuestión relevante no es no sentirse implicado de una manera activa, porque esta “política entre algodones” aparece de manera continua en el discurso *indie*. De alguna

manera justifican esa visión íntima de hacer política frente a la visión de aquellos entrevistados “comprometidos más activamente”, los *indie* militantes, que se enfrentan a ese posicionamiento. También será música política, pero por la falta de contenido político: frente a la acción (el arte social), la omisión (el arte por el arte)

la música que habla de cosas que no tienen que ver con la realidad social están posicionándose porque están mirando para otro lado. Y eso también es una actitud política. Todo es político (...) cuando hablas de cosas íntimas, no...cuando escuchas una canción intimista puede parecer que está hablando de ti ¿no? Ahora, que sea un poco más marcado lo social en las canciones es porque cambió también un poco el mundo en estos años (E. 1)

Pero incluso, en aquellos músicos que niegan esa capacidad de lo íntimo como medio de vehicular el discurso político, destaca un cierto acercamiento a esta “política de mimos”. Así, en el relato de uno de los músicos “militantes” expresa una vinculación entre lo sentimental con lo político y social, refleja un alejamiento de hacer política directa y tiende puentes con esta manera de generar política “entre algodones”. Se aúna el quehacer artístico más social con lo emocional; cómo se genera desde la emocionalidad y se denota cierto alejamiento intencionado de un activismo más declarado:

no creo que lo íntimo sea político (...) aunque tampoco... aunque nosotros reflejemos cosas que pasan a nuestro alrededor y cuestiones sociales en nuestras canciones, para mí eso es tampoco es hacer estrictamente política, porque cuando hablamos de ellas hablamos desde la pura emocionalidad, es simplemente ser honestos con las emociones, cuando, por ejemplo, una canción como “X” ¿es hacer política? En mi opinión, no, en mi opinión es una emoción que genera una situación social, pero hablamos de la emoción y se comunica con las personas en el plano emocional porque un concierto no es un sitio para analizar una realidad social, lo que sí es verdad que sacando a la luz estos temas y creando una emoción alrededor de los temas sí que se está produciendo algo que tiene que ver con hacer política, pero para mí hablar de sentimientos personales, no se... (E. 30)

Se habla de dos lenguajes diferentes a la hora de afrontar el compromiso con la realidad del músico, un lenguaje directo y combativo, que tienden a rechazar:

por compromiso social quiero decir a nivel de dialecto, claramente combativo, de textos que hablen de política y que hablen de movimiento social (E. 3)

y otro, intimista y personal, más cercano al ideario *indie*, que lo “usa” para reflejar su acción política:

evidentemente hay unos tipos de lenguaje en la música entonces uno de ellos... el mío es este, pero hay otro más directo y más combativo que también es muy útil a los demás, yo creo que siempre que las canciones llegan a los demás y de alguna manera les hacen sentir cosas y remueven algo en su interior, eso es útil para al menos para la persona y no sé si a veces puede ser también útil para el conjunto de la sociedad o para la humanidad en general (E. 2)

yo creo que se puede hacer a la vez música ¿sabes? muy comprometida sin tener que hablar abiertamente de política, por ejemplo, eso por supuesto, pero tampoco defendiendo la opción contraria, también puede ser cero comprometida y a la vez puedes estar hablando, sí, estar diciendo... puede ser no política, puede ser partidista también, simplemente (E. 6)

yo creo que el lenguaje digamos, político, claramente vinculado a la... canción protesta que se llamaba antes en los 70 y en los 80, o lo que puede ser una canción combativa, ese lenguaje que también es válido, yo no creo que sea el único lenguaje, por ejemplo, yo puedo oír canciones de Leonard Cohen o de Nick Cave y pueden hacerme remover por dentro cosas que luego yo voy... que me van a afectar en mi vida y que tal y a lo mejor no usan un lenguaje que están hablando de política o de movimientos sociales, evidentemente esos también son válidos (E. 3)

en mi música, en mis canciones me interesa más otro tipo de lenguaje, otro tipo de acción, la acción directa político social en mi canción no me interesa, me interesa otro tipo de lenguaje que no tiene por qué ser tan comprometido, sinceramente (E.11)

soy más partidario del mensaje abierto y universal, y de provocar algo, un pensamiento o un sentimiento (E. 22)

no tiene solo por qué ser algo que sea cambio social, que sea revolucionario, puede ser algo que la gente escuche reguetón y que de repente el reguetón cambie la forma en que se puede hacer la gente, no se... (E. 27)

me da la sensación a mí que a veces la política es como el amor, hacer una canción de amor es muy complicado, estas caminando entre dos barrancos, ser un cursi, ser un plasta o ser... hacer una canción bonita de amor, una balada tienes que estar haciendo unos malabares... creo que hacer una canción política es lo mismo y al final es una cuestión, igual queda un poco feo pero una canción al final se sostiene por su estética, por su música y por lo que dice pero no de la manera que lo dice, entonces hacer una canción política que funcione... dependen mucho de su estética, es un poco contradictorio (E. 24)

Se puede hablar del músico *indie* como un artista más cercano al concepto del “arte por el arte”, que crea música que no cambiará el mundo, al menos de una manera directa, pero que a la vez sería “arte social” si tenemos en cuenta como acción política la reivindicación de lo íntimo del que hacen gala en su discurso. Ellos se reconocen alejados del compromiso directo y militante, pero se sienten activos desde otra vertiente; desde la promoción de la parte más sensible del ser humano para mejorar el mundo que les rodea, o por medio de otras vías que no se reflejan en el contenido de las letras de las canciones. Además, parece claro que, en la música popular, no se puede reducir lo político al texto, sino que debe abarcar otros aspectos; los circuitos industriales y comerciales, es decir, las condiciones de producción del mercado de la cultura

hacer letras con contenido político es una manera de la música de hacer política, pero no es la única, depende de lo que digas y de lo que... apostar también por la autoedición es una actitud política probablemente más trascendente que el contenido de las letras, o que Amaral toque en el patio Maravillas a mí me parece que es más revelador eso que una letra como La Ratonera. Pero en realidad música política es toda, o sea, Locomía era un grupo muy político en realidad porque escuchas la música de Locomía y habla de la Ibiza de unos años de gentrificación y de hedonismo y de la burbuja inmobiliaria, se puede relacionar con muchas cosas (E. 1)

mi orientación política la defino mas con los actos, con las cosas día a día o con el grupo a nivel de gestión de grupo, esto no lo hago de determinada manera o por qué entra este agente en concreto (E.23)

está muy de moda aquello de que "toda música es política" y opino que en gran medida es cierto: no creo que haga falta tener un discurso abiertamente político ni panfletario para ofrecer un punto de vista (o no ofrecerlo, que puede ser igual de revelador) (...) Se suele

catalogar como músicos comprometidos a los que abordan directamente temas políticos o sociales en sus letras (ejemplos de manual: Bob Dylan, Nacho Vegas, The Clash). Partiendo de aquí, creo que es posible tener letras comprometidas que no sean explícitas (Pulp y Stereolab, por decir) (E. 21)

desde alguien que, por sus letras, es lo más evidente, sea político o denuncie o sea crítico, pero puede haber música, por tipos de música porque pertenezca a cierta tribu urbana (...) que esa es otra, que han desaparecido y muchas tenían todo un discurso político detrás, todas esas son maneras de hacer que tu música sea política (E. 28)

La libertad se encuentra en el alejamiento de lo político, en la no dependencia del músico y su arte bajo ningún tipo de posicionamiento. El *indie*, en realidad, parece distanciarse de cualquier tipo de compromiso social, más allá del compromiso íntimo que se refleje en un bienestar para la comunidad, para aquellos que acceden a una música determinada, que les haga “más felices” y eso redunde en el global:

prefiero hablar de injusticias o de mejorar cosas concretas antes que hablar de partidos políticos. Me gusta ser crítico y libre para poder serlo con quien quiera y cuando quiera (E. 10)

comprometido hay que estarlo con uno mismo, con tu... o sea tienes que ser feliz tú y entonces ser no sé cómo se dice... consecuente con tus actos y con tus ideas a la hora de hacer también música, entonces luego entiendo que la etiqueta comprometida es como que... como si digamos, se dirigiera a reflejar los problemas de la sociedad o de los animales... si me parece muy bien, no tengo nada en contra pero bueno, yo creo que tienen que partir siempre de una independencia personal, artística y luego... porque si ya estás por encima del arte, por así decirlo, tu mientras no se pongan nada por encima de pasártelo bien creando algo, si ya vas a crear algo... que sea el objetivo, como si es fascista, ¿sabes? si vas a querer algo con un objetivo o si es un objetivo... digamos yo quiero triunfar y salir en la tele, todo lo que crees para la tele ya está de alguna forma un poco manipulado aunque sea por ti mismo, de antemano, a mí por lo menos me da la impresión de que las mejores obras de arte salen desde la inconsciencia o desde la intuición para crear algo, no desde un objetivo (E. 5)

Se vislumbra un *indie* alejado del compromiso socio político, exceptuando casos determinados (los que aquí hemos denominado como “*indie* militantes”) mucho más

cercanos al modelo de artista social, que aúnan la conceptualización del papel transformador de la música con letras inspiradas en aspectos reivindicativos de una manera más intencionada. Junto a ellos, se conformaría el grueso del *indie*, que se aleja premeditadamente del uso político de la música, se delega en otros agentes la acción más comprometida del arte y se reconoce un tipo de quehacer político que aquí he denominado como “política de mimos” o “política entre algodones”, marcada por el cambio global a partir de las emociones más íntimas e individuales, que se expresan a través de las canciones populares, del *indie*, en este caso, por medio de los sentimientos y vivencias particulares compartidas.

En general, se trata de un *indie* poco politizado, aunque sí que en mayor medida que en sus orígenes (cuyo compromiso era nulo), estructurado en torno a unas letras basadas en la cotidianidad y en lo íntimo, lo que se refleja en su manera de “hacer” política: una política entre algodones. El momento parece pedir cierta implicación social y se admite y se integra, pero “a su manera”, aplicándolo a la forma de crear del músico independiente y a su visión más individualista del mundo, se adapta un lenguaje político propio, que se considera válido, frente a opciones más propias de otros campos musicales. Se denota un acercamiento “light” a lo ideológico que, solo en algunos casos, resulta directo, a conciencia y defendido de una manera (más o menos) clara. Esta dimensión más militante del *indie* será aquella que señalan Val Ripollés y Fouce (2016; 2017) con respecto a grupos como Vetusta Morla o solistas como Nacho Vegas.

En esta tesis el compromiso aparece de forma puntual en torno a unos músicos determinados; la acción política directa no se extiende masivamente en el campo alternativo, sino todo lo contrario, se rehúye y se adopta en torno a un quehacer político propio (“política de mimos”), aunque sí se percibe un cierto cambio respecto los parámetros del *indie* inicial. Si antes la implicación social era nula, en el presente, ciertos grupos apuntan a mayor compromiso, aunque el *indie* sigue, mayoritariamente, alejado de la confrontación más directa. Su postura general es más intimista e individualizada. No tienen una clara visión reivindicativa, en parte porque no proceden de entornos de clase obrera con una fuerte raigambre de lucha. Sí hay grupos con una clara intención de compromiso, pero son una minoría muy definida frente a una escena que, mayoritariamente, se desmarca de la acción más ideologizada.

El *indie* ha cambiado, pero en su transformación, en su paso de música minoritaria a cierta masividad, ha primado la identidad de autorreferenciación de su ser “diferente y

especial”, frente a una postura de confrontación. Se ha quedado en un nivel inter pares, más que en una cuestión de lucha contra el sistema establecido. En esta tesis, se percibe una molestia con los modelos económicos neoliberales que han aupado el emprendimiento y la inestabilidad a largo plazo, lo que tiene una respuesta por parte de los artistas *indie*. Rechazan las formas autigestionadas y buscan el cobijo en la industria, pero no se denota una crítica social muy marcada en su acción musical.

CONCLUSIONES

Comienzo las conclusiones de esta tesis situando en el centro del escenario sociológico al músico como objeto pertinente de estudio. Si empecé las primeras páginas aludiendo al distanciamiento de la Sociología y de la música, con este trabajo he ido ajustando esas diferencias a través del análisis de los creadores *indie*. Ellos han sido los actores principales de esta investigación. Traslado los músicos al centro del análisis social, convirtiéndoles en el eje alrededor del cual interactúan los demás agentes del campo alternativo. Y este enfoque tiene toda la intencionalidad, pues se parte de un olvido teórico de la parte “activa” de la música frente una sobreexposición de estudios centrados en el consumo y el público, en definitiva, de los receptores de la acción musical. Parece que la centralidad del mercado ha hecho inclinar en la balanza del análisis cultural la preeminencia del objeto final y la respuesta del oyente, por encima del propio creador. Por ello, esta investigación se focaliza en torno a los músicos *indie*, tratando de solventar una carencia teórica endémica en la sociología de la música, especialmente en nuestro país, marcada por la escasa atención a los creadores (Noya et al, 2014). Los músicos *indie* forman parte de un espacio propio de creación musical donde las relaciones de cooperación conviven con el conflicto interno, de ahí el anclaje teórico con el marco relacional de los campos de producción cultural de Pierre Bourdieu, que se ajusta “como un guante” a la interpretación de esta escena específica. Analizo los creadores *indie*, pero no como individuos aislados, sino en continua interacción con otros agentes del espacio independiente que son relevantes en la configuración de la escena en nuestro país, caso de los festivales y de la industria. Todo ello, además, a partir de un extenso trabajo de campo. He apostado por la presentación de la música popular en general, y la música *indie* en particular, como un objeto legítimo de análisis para la sociología empírica, de ahí este trabajo basado en 30 entrevistas semi estructuradas a músicos.

He focalizado mi interés en los *indie*, pero trascendiendo su labor estrictamente artística. A partir del estudio de estos músicos, explico algunos aspectos relevantes de la sociedad contemporánea. Su trabajo, su manera de afrontar su labor creativa y la construcción de su discurso van más allá del ámbito específico de unos artistas determinados y muestran aspectos mucho más generalizables al modelo social que vivimos, de ahí la relevancia del que podría parecer un mero análisis de un grupo de músicos, ya que reflejan aspectos claves de cómo se organiza el mundo. Esta investigación permite extrapolar la

acción musical, reflejando el marco social en el que nos movemos. Mediante el análisis de los creadores *indie*, intento explicar la realidad en la que vivimos, de ahí la importancia de esta tesis mas alla de recrear los gustos y las acciones de unos individuos en concreto. Éstos y su manera de hacer musica reflejan el modelo de sociedad neoliberal y posmoderna en que vivimos, como expongo en estas páginas finales.

El *indie* reproduce aspectos propios de la posmodernidad. Ésta se caracteriza por el relativismo y la inconcreción y el *indie*, como campo musical, personifica estas dimensiones: mezcla, desdiferenciación, en resumen, indefinición. Es un ámbito marcado por el cruce de ejes ideológicos, económicos, sociales y estilísticos que confluyen, muchas veces, de manera contradictoria. Esta escena repleta de paradojas y dimensiones que se entremezclan aúpa a la autenticidad como corpus central de lo *indie*. En un escenario variable y cambiante, lo auténtico se trasforma en el asidero al que aferrarse para encontrar cierta concreción. Por tanto, el *indie* actual es producto de su tiempo, de la cultura posmoderna; una nueva sensibilidad que se caracteriza por la pluralidad, el individualismo y la subjetividad (Jameson y Usanos, 2012). Pluralidad que se muestra en la conjunción de estilos, bandas, repercusión y relación con la industria y los festivales o subjetividad propia del capital relevante en el campo, el capital *indie*, dificilmente medible frente a otros capitales y que se basa en una visión interactiva de la autenticidad: yo soy más auténtico cuanto menos auténtico eres tú. En esta sustitución los músicos reflejan una transformación profunda del ecosistema de valores en el que están inscritos, definido por la acelerada individualización y el subsiguiente distanciamiento de entendimientos estructurales de los conflictos políticos y sociales.

En la posmodernidad se resignifican conceptos que en el pasado eran fijos y tenían una fuerte carga simbólica y, por tanto, se sabía exactamente qué definían. Toda esa solidez se desmorona y las categorías antes imperturbables, pierden “fuelle”. En el *indie* es relevante el nuevo significado de independencia. Se ha pasado de una independencia dura que remitía a autonomía (de las grandes corporaciones discográficas y emporios culturales) a autenticidad, en consonancia con los nuevos tiempos. La industria musical cambia, las majors pierden peso y poder, así que la vinculación con ellas no es algo problemático (dándose todo tipo de combinaciones posibles), por lo que la independencia no se ve atravesada por la relación con ella, tiene que reconfigurarse y adquirir otro sentido. Los músicos lo muestran en la construcción de su discurso, como hemos visto en el capítulo 5: la industria musical es amigable, las majors también. Por eso no tiene sentido la independencia como autonomía institucional, sino que se reconvierte y adquiere otro

significado más acorde con el panorama actual. Se transforma en una reivindicación de autenticidad porque ya no hay un oponente claro (no son las majors, como antes), sino que está diluido, es más difícil de percibir. El neoliberalismo esconde mejor sus armas, deja que seamos nosotros nuestros propios enemigos, la lucha pasa por ser más *indie* que el otro, dejando de lado la confrontación con cualquier tipo de poder, esa es la victoria, al fin y al cabo, del sistema social imperante. Los músicos luchan por autenticidad, no por autonomía y esto se convierte en el eje central del campo. En definitiva, en una lucha vacua contra un enemigo que al sistema no le perjudica. Se ha trasladado el conflicto externo, el relacionado con la distribución y producción de la música a una lucha de carácter simbólica, centrada en cuestiones reputacionales, de raigambre básicamente individualizada, apartando posibles reivindicaciones o manifestaciones más ideologizadas. Es, por tanto, la representación del “sentir” posmoderno, del valor de lo inmaterial y lo intangible por encima de elementos sólidos, más propio de tiempos pasados. Por ello, el *indie* parece acomodarse al statu quo predominante: individualista, autorreferencial y poco ideologizado.

Y todo ello reconfigura la identidad *indie*. En la actualidad, lo simbólico torna en relevante y aporta consistencia y seguridad. Se transforma en el lugar al que aferrarnos, que nos hace sentir especiales. En la posmodernidad, lo simbólico e inconcreto adquiere aún mayor poder. Si en el pasado las sociedades se basaban en lo material y sólido, éste se ha debilitado y, de ahí, la reconstrucción de la independencia en cuanto autenticidad (y no autonomía) a medida del sistema neoliberal: la identidad se fija con cuestiones simbólicas e intangibles que al poder no le afectan. En las sociedades neoliberales las formas de dominación se reciclan, los individuos ante vidas inestables (trabajos discontinuos, residencias transitorias, relaciones cambiantes) transforman sus personalidades en modos flexibles y mutables, de ahí la relevancia de aquello que le aporte cierta solidez. En el modelo social contemporáneo, lo simbólico, de manera paradójica, se convierte en el asidero que otorga “fijeza” y concreción, en el resquicio que el sistema permite para afianzar identidades. En el *indie* veíamos que, para una parte de los músicos entrevistados, era la autenticidad la forjadora de identidad, de lo que podemos extrapolar la poca solidez de las identidades en las realidades contemporáneas; identidades light, de raigambre líquida y cambiante y básicamente simbólicas. Algo lógico en las sociedades neoliberales: individualistas y replegadas al interior. La autenticidad tiene más que ver con sentirse especial y hacerlo junto a otros que son como tú. Es el caso de estos músicos, de alto capital cultural, que usan la autenticidad para unirse, pero a la vez desligarse de otros. Es una identidad basada en el

narcisismo y el individualismo, de ahí su carácter competitivo, muy en paralelo al modelo neoliberal imperante.

Y cuando hablo de autenticidad, es una autenticidad construida. Ésta varía en las diferentes escenas culturales y no es la misma para unos grupos que para otros. He podido exponer cómo se manifiesta y se constituye en la música *indie*: basada en la innovación, en la experimentación, lo minoritario y especial. Que, a su vez, como he dejado constancia está en íntima relación con el capital cultural de estos músicos y, de manera relevante, con el lenguaje como elemento clave y distintivo que pone “barerras” frente a otros y es uno de los ejes que potencia la verdad del *indie*. Es una autenticidad modular y cambiante que se ha ido ajustando a un campo en continua transformación y que esta investigación ha mostrado los ejes en torno a los cuales se construye.

Pero el *indie* muestra, también, oposición al sistema neoliberal en la forma del emprendimiento. Si la industria, incluso la mayor, es amiga, el enemigo se personifica en las formas autogestionadas de creación cultural. El neoliberalismo parte de la idea de la desigualdad “natural” en la que los emprendedores serán los triunfadores, mientras que el resto necesitará protección y cobertura, serán los “losers” en el sistema. La economía de mercado nos coloca a cada uno en su sitio, según las habilidades y capacidades y el individuo debe desarrollar sus potencialidades de manera individual y racionalizada. El *indie* no está de acuerdo y lo rechaza a través de su preferencia por la cobertura de la industria frente a las opciones autogestionadas de crear. Los artistas *indie* creen y confían en los sellos, que les mejoran, les ayudan y con los que establecen relaciones de confianza mutua. Optan por su respaldo de manera clara, prefieren la integración de su trabajo en entes plurales, pero no solo por comodidad (ahorran tareas relacionadas con la gestión y administración de la música), sino que hay un trasfondo moral; los sellos (incluso las mayores) les hace mejores. Se establecen redes de amistad y compañerismo con ellas y se confía en su saber a la hora de mejorar el trabajo creativo. Se vislumbra un capital cultural similar que les hace protegerse y cuidarse. Para el *indie*, los sellos que les vieron nacer, siguen siendo la mejor compañía.

Se critica la autogestión, la independencia institucional no es lo primero, sino que se prefiere la industria del tipo que sea a la libertad absoluta en la gestión, que se considera castradora. La autogestión ofrece libertad, aunque se considera que engañosa. Se vende como libertad individual, pero en el fondo es producto de un sistema que se aleja del compromiso y de las coberturas sociales en pos de nuestra iniciativa, capacidad individual y

esfuerzo. Favorece al sistema, carga de tareas al individuo con la falsa idea de libertad absoluta, cuando solo esclaviza aún más, haciendo del arte y de la cultura una tarea empresarial y financiera, restándole valor moral. En definitiva, deshumaniza el arte para hacerlo mercado. Esta queja es mayoritaria en el discurso del músico *indie* y, a su vez, extrapolable a la sociedad. Se critica el individualismo, el ser capaz de hacer todo por uno mismo... de ahí que el *indie* confía en los sellos, en una cierta comunidad para poder crear; se refugia en brazos amigos. No deja de ser una queja contra el sistema *freelance* que nos carga de responsabilidades y específicamente, en el arte, lo aleja de la raíz del mismo. Es un modelo de tiranía de la gestión y que relega lo relevante (en este caso particular, hacer música) a un segundo plano. Desdibuja los objetivos creativos, que estos artistas creen que deben estar a la cabeza del quehacer cultural. Esta crítica a la autogestión señala la transformación del *indie* patrio, de ahí que independencia ya no signifique autonomía como su nombre indica, ahora remite al prestigio intra grupo. Es una escena cuya acepción se aleja de la raíz primigenia porque ésta se ha reconvertido a la vez que lo ha hecho el modelo social existente. Es un campo cultural cuya misma categorización queda obsoleta, no significa lo que dice ser, mostrando que es un claro ejemplo de la cultura posmoderna, en definitiva, de las categorías desdibujadas, del “nada es lo que parece”.

Se vislumbra una transformación del DIY basado en la ayuda mutua, la colaboración entre todos (más cercano a los principios de la escena y la gestación de fanzines y sellos), que se reconvierte en emprendimiento: neoliberal y posmoderno. De carácter individualista y poco definido en el que se entremezclan todo tipo de tareas, se desdibuja el proceso artístico, se reclama multiactividad y dedicación, indicativo de los nuevos tiempos, no solo en la cultura, sino en todos los ámbitos de la actividad humana. Y, además, en condiciones altamente beneficiosas para el sistema, no para el individuo que asume las consecuencias sin protección ninguna. Es un orden basado en la escasa cobertura y el desamparo, en definitiva, la economía del bienestar se convierte en economía del malestar. Y en este panorama, para los creadores *indie* los sellos parecen mutar en el particular “Estado del Bienestar” de la industria, ya que, en cierta medida, les protegen; es el capitalismo más humanizado. Dan cierta consistencia y estabilidad y un apoyo más duradero frente a un mercado flexible y de mala calidad. Lo vemos en la música, pero está presente en la sociedad en general cuyo sistema laboral se rige por la temporalidad, los minijobs, etc... En el discurso del *indie* subyace una propuesta de mejor trato para el músico. Yo asumo que la independencia hace también referencia a proponer condiciones óptimas para el creador. Lo entiendo como una

segunda visión del término más transformadora del *indie*, que no se queda solo en cuestiones de valores autorreferenciales. Pienso que el artista independiente en su crítica al modelo de emprendimiento cultural remite a cuestiones de trato al creador, de defender mejores condiciones y un mayor respaldo para los artistas. Es una segunda versión de la independencia que quiero dejar patente y que así se vislumbra en la construcción del discurso *indie*. Querría destacar también una cuestión generacional. El *indie* es una escena madura, conformada por individuos con responsabilidades laborales y familiares que no pueden arriesgarse tan fácilmente como en los inicios del campo (cuando se embarcaron en una industria incipiente y poco profesionalizada), por lo que optan por mantenerse en esas compañías que les vieron nacer y que han logrado consolidarse. El riesgo está presente en otras escenas “jóvenes”, caso de la música urbana, más cercana a los parámetros del DIY y la autogestión. Los *indie* buscan cierta estabilidad y un trato más propio de trabajadores profesionales de mayor recorrido, de ahí su querencia por la cobertura y la compañía de los sellos.

En definitiva, se ha instalado un nuevo orden social que enfatiza valores claramente individualistas en el que predomina el yo frente a “los otros”, que son percibidos como competidores. En este modelo, el *indie* ofrece dos caras. Una, de oposición al sistema, personificada en el rechazo a la autogestión y el trabajo puramente autónomo y, en consecuencia, que está en contra de la desprotección del artista y, por otro lado, una cara amigable con el sistema, de enfatización de la autenticidad frente a otros, de exclusión y valoración de elementos puramente autorreferenciales, mostrando un campo en clara dicotomía entre el individualismo y la cooperación.

Además, en esta tesis he mostrado el valor relevante que estructura la escena alternativa contemporánea. El músico *indie* comparte un capital específico que se sitúa central en el campo, el capital *indie*, de raigambre subcultural. Un recurso de valor propio de la posmodernidad; intangible, difuso e inconcreto que no se sabe muy bien qué es, pero se sabe quién lo tiene. Y que es importante cuando hay poco capital económico pero abundante capital cultural, pues reafirma barreras de distinción y tiene la capacidad de convertir a un individuo en especial dentro de los actuales contextos desdibujados. Es una nueva forma de reconocimiento en sociedades secularizadas y desencantadas; una “búsqueda inconsciente de trascendencia” (Domínguez, 2017: 82) contra el materialismo cotidiano. En espacios culturales difusos que han visto modificadas sus raíces más profundas, con la propia esencia de independencia perdida en nuevas definiciones, el capital *indie* generado y que he

mostrado a partir del discurso de los músicos, se posiciona como central dentro del orden alternativo actual. Mientras redactaba estas conclusiones ha editado su último número la revista Rockdelux y las reacciones ante su cierre evocaban este capital de valor en el *indie*. La revista, adalid tradicional de lo alternativo, era valorada pero también cuestionada por muchos que se planteaban su autenticidad. Unos recriminaban que en los últimos años era “demasiado mainstream”, en Twitter leía “es como si se muriera un amigo que nunca ves”, para otros era la “educación sentimental de una generación”, hay quién la denostaba por su acercamiento a escenas como el trap y sacar en su portada a J Balvin (RDL: Diciembre, 2018), etc. En resumen, a partir del final de una revista clave para el *indie*, se puede vislumbrar la relevancia en la escena del capital basado en la autenticidad, entre posiciones que veían la revista como garante de lo *indie*, mientras otros la acusaban de haberse “vendido” al mercado y la masividad.

Otro elemento relevante que “afecta” el quehacer creativo *indie* es el lugar en la estructura social del músico independiente. He mostrado cómo hacen una música determinada por ser quienes son. En primer lugar, por el capital cultural heredado, que les permite unos referentes determinados y una cercanía con el arte, aunque sea de clase media. Proceden de familias que han realizado un consumo aspiracional para mantener y sostenerse en el arco de las clases acomodadas. Veíamos a través del capital musical cómo han “consumido” cultura musical en el ámbito familiar y cómo les ha influido en una cercanía a la cultura que otros grupos no han tenido. Los músicos *indie* son mayoritariamente universitarios cuya formación les ha permitido hacer la música que hacen: innovadora, experimental, con referencias particulares y lenguajes especiales... Mantengo que la música sigue siendo eficaz en cuanto a su capacidad de distinción y como factor de prestigio y diferenciación.

Y a través de estos creadores me he acercado a una manera de afrontar la política en las sociedades neoliberales. Los *indie* plantean un tipo de compromiso social particular, en lo que yo he dado en llamar política de mimos o del cariño, muy acorde con el nuevo orden social. Es una política de rechazo a la batalla y la confrontación directa, y aunque hacen alusión a la crisis económica de 2008 como clave de cambio para algunos creadores de lo alternativo, la realidad es que el *indie* encarna otro tipo de reivindicación política; la de mirar a los tuyos y refugiarte en lo sentimental y lo cercano. Frente a la crispación, plantean otra forma de ideología: el repliegue a lo íntimo y lo cotidiano. Son maneras alternativas de hacer política que se apartan de la confrontación más directa, de las maneras tradicionales de

entender el arte político. Frente a la crispación, proponen una forma diferente de enfrentarse a las cosas: menos clara y directa, incluso se reconoce una lejanía intencionada dejando la reivindicación para otros. Es una política cercana a la desmovilización neoliberal, primando el refugio en cuestiones personales e íntimas (de clara raíz individualista). La política se hace difusa y la manera de protestar también, en que lo íntimo se entiende como político, algo más que discutible en tiempos pasados, en los que la movilización era mucho más concreta y solida. Se manifiesta a través de los creadores *indie* una transformación de lo ideológico, manifiestan una resignificación del concepto de acción política a través de la llamada “política de mimos”. El triunfo global del neoliberalismo sienta las bases para impedir procesos políticos y sociales emancipadores directos. El *indie* no se rebela, pero tampoco quiere asumir ese papel. Su oposición es “suave”, más light... lo que la convierte en una escena muy atrayente para amplias capas de público que no se ven amenazadas por cuestionamientos políticos ni escenas excesivamente ideologizadas.

Un último elemento que quiero resaltar y que no he podido profundizar en esta investigación y dejo para futuros trabajos es la relevancia de las nuevas tecnologías y su importancia en la teoría de los campos de producción cultural. En el *indie* ha sido relevante y ha alterado claramente la escena. El uso "masivo" de internet, las nuevas maneras de crear de manera totalmente autónoma provocan un vuelco en la música. Los críticos ya no son los que cercan el gusto general a través de los medios tradicionales, ahora internet ha tomado el mando en el cuestionamiento de la obra artística, de ahí el énfasis en reafirmar la autenticidad por parte de los creadores *indie*. Con la irrupción de nuevas tecnologías en los inicios del siglo XXI (por ejemplo, con el intercambio de archivos, la irrupción de los *blogs* musicales, etc...). el conocimiento específico de lo alternativo se abre y no hay que buscarlo en revistas minoritarias, en pequeños *fanzines* o en tiendas de música específicas. Estos cambios conllevan que el conocimiento sobre el *indie* se abra y se acceda fácilmente a través de las redes de ahí que la autenticidad cobre aún mayor valor en las escenas musicales.

En definitiva, en esta tesis he estudiado a los músicos del *indie*, pero trascendiendo la propia escena artística. Me he acercado a la construcción de su identidad en base a su profesionalidad específica, un saber común, su manera de entender la música, etc. De esta manera he podido ver algunos principios de la metamorfosis del ámbito alternativo, describiendo los lenguajes y representaciones de la independencia, la autenticidad y la creatividad, tratando de entender el sentido de los mismos. A su vez, trascendiendo la propia escena musical, el *indie* parece acomodarse con soltura a los valores sociales

contemporáneos y su estudio puede permitirnos además del análisis de unos músicos en concreto, vislumbrar la sociedad que somos y los valores culturales que en ella prevalecen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abeillé, C. A. (2015): *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester Sound, Factory Records y Joy Division*. Universitat Autònoma de Barcelona: Barcelona.
- Agúndez, J. R. (2011): “Glamorous *indie* rock & roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en la música pop”, *Regiones. Suplemento de Antropología*, 44: 23-28.
- Albornoz, L. A. y Gallego, J. I. (2012): “La industria de la música popular en España: Los sellos independientes en la era digital”. *E-Compós*, 15(2): 1-19.
- Alonso, L. E. (2005). “El estructuralismo genético y los estilos de vida: Consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Pierre Bourdieu”. *Universidad De Navarra, Publicaciones y Recursos De Sociología y Áreas Afines*: 1-39.
- Alonso, L. E. (2012): “Sociedad y discurso o discurso sin sociedad: El debate posestructuralista”. *Encrucijadas-Revista Crítica De Ciencias Sociales*, 4: 7-25.
- Asociación de Promotores Musicales (2018): *IX Anuario de la música en vivo 2017*, Madrid: APM.
- Asociación de Promotores Musicales (2019): *X Anuario de la Música en Vivo 2018*. Madrid: APM.
- Azerrad, M. (2015): *Nuestro grupo podría ser tu vida: escenas del indie underground norteamericano 1981-1991*. Barcelona: Contra.
- Bakhtin, M. (1984): *Rabelais and his world*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press
- Bampton, R. y Cowton, C. J. (2002): “The e-interview”, *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 3(2).
- Bannister, M. (2006): “‘Loaded’: *Indie* guitar rock, canonism, white masculinities”. *Popular Music*, 25(1): 77-95.

- Barrera-Ramírez, F. (2017): “Un ejemplo de oxímoron en música: El *indie* en España, una escena comercial”. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 30: 169-178.
- Becker, H y Faulkner, R (2011): *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennett, A. y Peterson, R. A. (2004): *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Vanderbilt: University Press.
- Bennett, A. y Woodward, I. (2016): “Festival spaces, identity, experience and belonging”, en Bennett, A., Taylor, J. y Woodward, I. eds.: *The Festivalization of Culture*: 11-25. Londres: Routledge.
- Berberana, E. (2018): " El 'pelotazo' de los festivales en España: flores, música, vaqueros y alcohol". Libertad Digital [20-02-2019]. Disponible en web <https://www.libremercado.com/2018-07-11/el-pelotazo-de-los-festivales-en-espana-flores-musica-vaqueros-y-alcohol-1276621857/>
- Blanco, M. C. M. y Castro, A. B. S. (2007): “El muestreo en la investigación cualitativa”. *Nure Investigación*, 27(4)
- Blánquez, J., Freire, J. M., Saavedra, D., Casas, Q., Rossell, O., Aldarondo, R., y Luna, J. (2004): *Teen spirit, de viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Blazevic, C. J. (2013): *Distinguishing the 'vanguard' from the 'insipid': Exploring the valorization of mainstream popular music in online indie music criticism*. The University of Western Ontario.
- Boix, O. A. (2019): “Ni género musical ni sólo un estilo: El fenómeno “*indie*” en La Plata como un nuevo uso de la música”. *Astrolabio*, (22): 69-94.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Akal.

- Bonet, L. (2011): "Tipologías y modelos de gestión de festivales", en Bonet, L.; Schargorodsky, H. (eds.) *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*: 41-87. Barcelona: Gescènica.
- Bourdieu, P. (1988): *Homo academicus*. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1989): "El campo literario. prerrequisitos críticos y principios de método". *Revista Criterios*, 25(20), 20-42.
- Bourdieu, P. (1990): "Algunas propiedades de los campos". *Sociología y Cultura*, 11: 135-141.
- Bourdieu, P. (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus
- Bourdieu, P. (1995): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001): *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Madrid: Siglo XXI.
- Brown, H. (2012): "Valuing independence: Esteem value and its role in the independent music scene", *Popular Music and Society*, 35(4): 519-539.
- Bryman, A. (2001): *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press
- Cabello, A. M. y Hormigos, J. H. (2004): "El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la Sociología". *Saberes. Revista De Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales (2003-2014)*, 2: 3-9.
- Cabrera, E. (2014): No está bien juzgar el *indie* de los 90 con criterios del antisistema de los 10. *Madriz*. [20-12-2017]. Disponible en web: <http://www.madriz.com/chup-chup/>
- Calvi, J. (2017): "La música en la escena digital española: de los conciertos en vivo a las redes sociales" en *Informe sobre el estado de la cultura en España. igualdad y diversidad en la era digital*. 145-159. Madrid: Fundación Alternativas. [20-12-2017].

Disponible en web: <https://www.lasnaves.com/wp-content/uploads/2017/08/Estado-de-la-cultura.-Fund.-Alternativas-2017.pdf#page=14>

Campos, L. M. (2015), “Sobre a construção de habitus e disposições: o domínio da fruição musical”, en Guerra, P. (org.), *More than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Oporto: Edições Afrontamento

Capdevielle, J. (2012). “El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”. *ANDULI, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, (10): 31-45.

Coquillat, P. (2015): “Nando Cruz: "El indie de entonces no tenía mucha conciencia de nada" *Atonal*. [16-01-2020]. Disponible en web: <https://atonal.net/nando-cruz-el-indie-de-entonces-no-tenia-mucha-conciencia-de-nada/>

Criado, E. (2008): “El concepto de campo como herramienta metodológica”. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 123(1): 11-33.

Criado, E. (2013): “Sociología de la educación y compromiso político: el concepto de campo”. *Praxis Sociológica*, (17): 89-106.

Cruz, N. (2015): *Pequeño circo: Historia oral del indie en España* Barcelona: Contra.

Cruz, N. (2015b): “Las mil caras del indie” *El Cultural* [16-01-2020]. Disponible en web <https://elcultural.com/Las-mil-caras-del-indie>

Cummings, J. (2005): “Australian indie music festivals as scenes”. Tasa 2005 Conference, University Of Tasmania.

Cummings, J. (2007). *Sold out!: An ethnographic study of australian indie music festivals*. University of Western Sidney

Delis, G (2016): *Rock Progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*. Universidad Complutense de Madrid

Domínguez, S. (2004): *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE

Domínguez, I. (2017): *Sociología del moderno*. Madrid: Melusina

- Drijver, R. D., y Hitters, E. (2017): “The business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independent record labels”. *Cadernos De Arte e Antropologia*, 6(1): 17-35.
- Escudero, S. (2017): “Festivales vs. Salas”. Notodo. [16-02-2019]. Disponible en web: <http://www.notodo.com/festivales-vs-salas-2>
- Fabbri, F. (1982): “A theory of musical genres: two applications”. *Popular music perspectives*, 1: 52-81.
- Fabbri, F. (2006): “Tipos, categorías, géneros musicales ¿hace falta una teoría?” *Popular Music Perspectives*, Eds. Philip Tagg and D. Horn: 1-17.
- Fellone, U. (2018): “Los difusos límites conceptuales del *indie* español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12: 259-282.
- Fellone, U. y Marinas, L. (2020). “Género y género en los 90: mujeres en los nuevos géneros del rock independiente” en Zapata, M., Yelo J. y Botella, A. (eds.): *Mujeres en la música. Una aproximación desde los estudios de género*. Sociedad Española de Musicología.
- Fernández Fernández, J. M. (2013): “Capital simbólico, dominación y legitimidad. las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”. *Papers: Revista De Sociologia*, 98(1): 33-60.
- Fernández J. M. y Ferreras, A. P. (2009): “La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo”. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 127(1): 33-53.
- Fernández Porta, E (2008): *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, S. (2018): “Auge y caída del *indie* español de festivales. Del debut de Vetusta Morla a la llegada del trap”. *Indiespot*. [25-02-2019]. Disponible en web: <https://indiespot.es/2018/04/19/auge-y-caida-del-indie-espanol-de-festivales/>

- Fitzmaurice, L. (2019): “Indie Artists on Their Oddest Odd Jobs That Pay the Bills When Music Doesn’t”. *Vulture*. [20-02-2019]. Disponible en web: https://www.vulture.com/amp/2019/04/how-indie-artists-actually-make-money-in-2019.html?__twitter_impression=true
- Fonarow, W. (2006): *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Fouce, H. (2000): “La cultura juvenil como fenómeno dialógico: Reflexiones en torno a la movida madrileña”. *CIC. Cuadernos De Información y Comunicación* (5): 267-276.
- Fouce, H. (2004): *El Futuro Ya Está Aquí: Música Pop y Cambio Cultural En España: Madrid, 1978-1985*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones
- Fouce, H. (2006): “Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido”. *Revista Eco-pós/UFRJ-Pós-Graduação Em Comunicação e Cultura Da Escola De Comunicação*, 9(1): 199-209.
- Fouce, H. (2009): “Un largo verano de festivales. categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”, *Revista Latina De Comunicación Social*, 12(64).
- Fouce, H. (2010): “De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha”. *Comunicar*, 34: 65-72.
- Fouce, H. (2012): “Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical” en García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Coords): *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales, Madrid-Barcelona: Fundación Telefónica, Editorial Ariel*.
- Fouce, H. (2017): “Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: Rockdelux y la escena indie”. *Cuadernos De Etnomusicología*, 10: 119-140.
- Fouce, H., y Val Ripollés, F. (2017). Indignación y política en la música popular española: El imaginario de los videoclips independientes. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 26, 663-674.

- Frith, S. (1981): *Sound effects; youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. NY: Pantheon Books
- Frith, S. (1998): *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press.
- Frith, S. (2002): "Fragments of a sociology of rock criticism", en Jones (ed). *Pop music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press: 235-246
- Galuszka, P. (2012): "Netlabels and democratization of the recording industry". *First Monday*, 17(7)
- Galuszka, P. y Wyrzykowska, K. M. (2018): "Rethinking independence: ¿What does 'Independent record Label' mean today?" en Mazierska, E., Gillon, L. y Rigg. T. eds.: *Popular Music in the Post-Digital Age: Politics, Economy, Culture and Technology*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Gao, T., Delava, B., Doyle, M., Shingler, M., & Stearns, C. (2009): "Independent musicians' needs for and satisfaction with business services from external providers: An exploratory study". *Services Marketing Quarterly*, 30(2): 104-121.
- García Arnau, A. (2016): *De la música y su reproducibilidad mecánica: una aproximación sociológica*. Universidad Complutense de Madrid.
- García Arnau, A. (s.f): "Convulsiones en el campo musical: lógicas, conflictos y tomas de posición ante las nuevas realidades tecnológico sociales". Ponencia presentada en Congreso Español de Sociología. FES.
- García, D. (2008): "El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock", *Nómadas*, (29): 187-199.
- Gil, P. (1998): *Guía de música independiente en España*. Madrid: Vosa.
- Gill, R., y Pratt, A. (2008): "In the social factory? immaterial labour, precariousness and cultural work". *Theory, Culture & Society*, 25(7-8): 1-30.

- González, A. (2015): “Indie para las masas”. *APMusicales* [25-12-2018]. Disponible en web: <http://www.apmusicales.com/indie-para-las-masas/>
- González, C., y Lacueva, M. (2017). “Orxata sound system: Música glocal, libre, colectiva y cooperativa”. *Kamchatka. Revista De Análisis Cultural*, (9): 373-396.
- Gracia, F. A. (2002): “El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales”. *Anduli, Revista Andaluza De Ciencias Sociales*, (1): 109-125.
- Guerrero, J. (2012). “El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización”. *Revista Transcultural de Música*, 16: 1-22.
- Guillén, R. (2019): “Desmitificando el “éxito”: los grupos analizan la situación económico-laboral del músico *indie* en España”. *Jenesaispop*. [25-02-2019]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2019/04/24/360842/desmitificando-el-exito-los-grupos-analizan-la-situacion-economico-laboral-del-musico-indie-en-espana/>
- Harrison, A. K. (2008): “Racial authenticity in rap music and hip hop”. *Sociology Compass*, 2(6): 1783-1800.
- Hawkins, C. J. y Ryan L-E. (2013): “Festival spaces as third places” (2013), *Journal of Place Management and Development*: 192-202.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Madrid: Paidós.
- Hernández Carrera, R. (2014): “La investigación cualitativa a través de entrevistas: su análisis mediante la teoría fundamentada”, *Cuestiones Pedagógicas*, 23: 187-210.
- Hernández, A. (2014): “Sobre lo *indie* en España”. *El Cultural*. [25-11-2018]. Disponible en web: <https://elcultural.com/sobre-lo-indie-en-espana-ii>
- Hesmondhalgh, D. (1996): “Flexibility, post-fordism and the music industries”. *Media, Culture & Society*, 18(3): 469-488.
- Hesmondhalgh, D. (1997): “Post-punk's attempt to democratise the music industry: The success and failure of rough trade”. *Popular Music*, 16(3): 255-274

- Hesmondhalgh, D. (1999): “*Indie*: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre”. *Cultural Studies*, 13(1): 34-61.
- Hesmondhalgh, D. (2005): “Subcultures, scenes or tribes? none of the above”. *Journal of Youth Studies*, 8(1): 21-40.
- Hibbett, R. (2005): “What is *indie* rock?”, *Popular Music and Society*, 28(1): 55-77.
- Holguera, J.P. (2013). Así empezó el *indie* español. *Rolling Stone*. [15-10-2018]. Disponible en web: <http://rollingstone.es/reportajes/asi-empezo-el-indie-español>
- Hormigos, J. (2008): *Música y sociedad: Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Hormigos, J. (2010): “Música, comunicación e identidad cultural” en Noya et al., coords: *Musyca: Música, Sociedad y Creatividad Artística*: 41-56. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Instituto Nacional de Estadística (2019): Clasificación Nacional de Ocupaciones, CNO-11
- Irvine, A. (2011): “Duration, dominance and depth in telephone and face-to-face interviews: A comparative exploration”. *International Journal of Qualitative Methods*, 10(3): 202-220.
- Izquierdo, G. M. (2015): “Informantes y muestreo en investigación cualitativa. *Investigaciones Andina*, 17(30): 1148-1150.
- Jameson, F. y Usanos, D. S. (2012): *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.
- Jenesaispop (2012a): El *indie* en España. Entrevista a Luis Calvo. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2012/07/25/114873/el-indie-en-espana-entrevista-a-luis-calvo-2/>
- Jenesaispop (2012b): El *indie* en España: una introducción. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2012/02/20/99268/el-indie-en-espana-una-introduccion/>

- Jenesaispop (2012c): El *indie* en España: Los Sellos. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2012/11/28/126132/el-indie-en-espana-los-sellos/>
- Jenesaispop (2012d): El *indie* en España: las escenas locales. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2012/09/28/121121/el-indie-en-espana-las-escenas-locales/>
- Jenesaispop (2013): El *indie* en España: los medios de comunicación. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2013/04/30/142093/el-indie-en-espana-los-medios-de-comunicacion/>
- Jenesaispop (2014): Dover / Devil Came To Me. Jenesaispop. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://jenesaispop.com/2014/01/10/168011/dover-devil-came-to-me/>
- Jensen, S. Q. (2006): "Rethinking subcultural capital". *Young*, 14(3): 257-276.
- Jiménez, M. C. (2018): "Bourdieu: La sociología del gusto". *Convergencia Revista De Ciencias Sociales*, (5): 225-237.
- Jones, D., Manzelli, H. y Pecheny M. (2004): "La teoría fundamentada: su aplicación en una investigación sobre vida cotidiana con VIH/sida y con hepatitis C". Ana Lía Kornblit (Ed), *Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Modelos y procedimientos de análisis* (47-90). Buenos Aires: Biblos
- Keightley, K. (2006). "Reconsiderar el rock" en Frith et al. eds.: *La otra historia del rock*: 155-194. Barcelona: Robinbook
- Klein, B., Meier, L. M., y Powers, D. (2017): "Selling out: Musicians, autonomy, and compromise in the digital age". *Popular Music and Society*, 40(2): 222-238.
- Kruse, H. (1993): "Subcultural identity in alternative music culture". *Popular Music*, 12(1): 33-41.
- Lamacchia, M. C. (2012): *Otro cantar: La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones

- Lamacchia, M. C. (2017): *La música independiente en la era digital*: Universidad Nacional de Quilmes.
- Lara, L. (2017): “El fanzine vive su segunda edad de oro”. El Mundo. [16-02-2018]. Disponible en web: <https://www.elmundo.es/papel/todologia/2017/08/04/59833b6aca47417d478b456f.html>
- Lenore, V. (2015): *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- Leoz, A. (2015): *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Universidad de Deusto.
- Lewin, K. (1947): “Group decision and social change”. *Readings in Social Psychology*, 3(1): 197-211.
- López, Z; Nunes, P. y Val Ripollés (2017): “Una introducción a los estudios sobre periodismo musical”, *Cuadernos de Etnomusicología* (10): 99-118.
- Lorey, I. (2008): “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales” en Boris Buden, Judith Butler, Alberto De Nicola, Brian Holmes, Jens Kastner, Maurizio Lazzarato...Marion Von Osten (Eds.), *Producción cultural y prácticas instituyentes*, 57-78. Madrid: Traficante de Sueños.
- Machillot, D. (2018). “La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición”. *Sociológica (México)*, 33(95): 257-289.
- Maffesoli, M. (2004): *El tiempo de las tribus*. Madrid: Siglo XXI.
- Manrique, D. A. (1987): *Historia del `rock`*. Madrid: El País.
- Marí, J. (2009): “La movida como debate”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*: 127-141.
- Martínez García, J. S. (1998): “Las clases sociales y el capital en Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración”. Ponencia presentada VI Congreso de Sociología de la FES: Coruña.

- Martínez García, J. S. (2017): “El habitus. una revisión analítica”. *Revista Internacional De Sociología*, 75(3): 1-14.
- Meho, L. I. (2006): “E-mail interviewing in qualitative research: A methodological discussion”. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 57(10): 1284-1295.
- Meier, L. M. (2017): *Popular music as promotion: Music and branding in the digital age*. Cambridge: Polity Press.
- Meier, L. M. y Hesmondhalgh, D. (2014): “Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism”. *Media Independence*: 108-130.
- Méndez Rubio, A. (2004): *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: Universitat de València.
- Menéndez, E. (2014): Google planta a las independientes. *eldiario*. [20-12-2017]. Disponible en web: https://www.eldiario.es/cultura/musica/Google-planta-independientes_0_274373071.html
- Moore, R. (2005): “Alternative to what? subcultural capital and the commercialization of a music scene”. *Deviant Behavior*, 26(3): 229-252.
- Moore, R. (2008): “Review of Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music”. *Music and Letters*, 89 (2): 292-293.
- Mora, K. y Viñuela, E. (2013): *Rock around spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida
- Muñoz, M. (2014): Las bodas de plata de los sellos *indies* españoles. Zona de obras. [25-02-2018]. Disponible en web: <https://www.zonadeobras.com/expedientes/2014/10/05/las-bodas-de-plata-de-los-sellos-indie-espanoles-202906/>
- Naharro, F. G. (2012): “Cultura, subcultura, contracultura: Movida y cambio social (1975-1985)”. *Coetánea: III Congreso Internacional De Historia De Nuestro Tiempo*: 301-310.

- Negus, K. (1992): *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*. Londres: E. Arnold.
- Neira, F (2018): “Vetusta Morla: no fue boda, fue comunión”, El País [20-07-2019]. Disponible en web: https://elpais.com/ccaa/2018/06/23/madrid/1529787728_781389.html
- Novick, G. (2008): “Is there a bias against telephone interviews in qualitative research?” *Research in Nursing & Health*, 31(4): 391-398.
- Noya, J. (2017): *Sociología de la música: Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Tecnos.
- Noya, J., Del Val, F., y Muntanyola, D. (2014): “Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música”. *Revista Internacional De Sociología*, 72(3): 541-562.
- Ocampo, E. (2019): Izal: "Somos de los grupos más 'indie', por independientes, que existen" *Faro de Vigo*. [16-01-2020]. Disponible en web: <https://www.farodevigo.es/visado/2019/06/28/grupos-indie-independientes-existen/2131020.html>
- Ochoa, A. M. (2002): “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. *Trans.Revista Transcultural De Música*, (6)
- Oldenburg, R. (1989): *The Great Good Place*. MN: Paragon House
- Orta, D. (2004): “P. Bourdieu "La distinción. Criterios y bases sociales del gusto". *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*.
- Pedro, J., Piquer, R., y Val Ripollés, F. (2018): “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12: 63-88.
- Pérez Colman, C. M. (2013). La obra de Bourdieu como marco de análisis sociológico del rock. *Recuperado* <https://studylib.es/doc/8743052/la-obra-de-bourdieu-como-marco-de-an%C3%A1lisis-sociol%C3%B3gico>

- Pérez Colman, C. M. (2015): *Una Sociología Del Cuerpo Del Rock*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez Colman, C. M. (s.f.) “Rock y modernidad. El rock como campo de producción cultural a través del caso de los Kinks”. [07-04-2019]. Disponible en web en: www.academia.edu/13068859/ROCK_Y_MODERNIDAD._El_rock_como_campo_de_producci%C3%B3n_cultural_a_trav%C3%A9s_del
- Pérez Colman, C. M. y Val Ripollés, F. (2009): “El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock”. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, (3) 2: 181-192.
- Peris Llorca, J. (2015): “Las canciones de "La habitación roja" en el contexto del rock independiente español de los años 90. Nostalgia de la solidez en la cultura de masas”, *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 11.
- Piteira, F. J. D. (2016). *A Construção do Habitus Musical Dos Músicos Amadores*. Universidade de Évora.
- Portela, L. (2008): “¿Festivales... o parques temáticos?”, *El País*. [25-02-2019]. Disponible en web: https://elpais.com/diario/2008/03/29/cultura/1206745204_850215.html
- Prieto, C. (2012): *Cajas de música difíciles de parar o el desencanto de Nacho Vegas*. Madrid: Lengua de Trapo
- Prior, N. (2011): “Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond”, *Cultural Sociology*, 5 (1): 121-138. <http://dx.doi.org/10.1177/1749975510389723>
- Productores de Música de España (2017): Top 100 Álbumes. Semana 46. Madrid: Promusicae.
- Productores de Música de España (2018): Informe IFPI Global Music Report 2018. Madrid: Promusicae.
- Purdue, D., Dürrschmidt, J., Jowers, P., y O'Doherty, R. (1997): “DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals”. *The Sociological Review*, 45(4): 645-667.

- Quiña, G. M. (2014a): “De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires”. *Aposta. Revista De Ciencias Sociales*, 60: 1-27.
- Quiña, G. M. (2014b): “Las múltiples dimensiones de la música independiente”. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 33: 155-166.
- Regev, M. (1994): “Producing artistic value: The case of rock music”. *The Sociological Quarterly*, 35(1): 85-102.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press
- Reynolds, S. 1989. “Against health and efficiency: independent music in the 1980s” en McRobbie, A. ed; *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*. Boston.
- Rowan, J. (2010): *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Rubio, A. M. P. (2012): “Sobre el constructivismo: Construcción social de lo real y práctica investigativa”. *Revista Latinoamericana De Metodología De Las Ciencias Sociales*, 2(2): 5-21.
- Salas, J. (2014): “¿Ha muerto el indie en Valencia?” *Culturplaza*. [25-02-2019]. Disponible en web: <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/138512/indie>
- Serrano, N (2014): “Música para las masas” *Mondosonoro*. [11-06-2019]. Disponible en web: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/musica-para-las-masas-parte-1/>
- Strachan, R. (2007): “Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry”. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2): 245-265.
- Straw, W. (1991): “Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies*, 5(3): 368-388. doi:10.1080/09502389100490311

- Thornton, S. (1995). *Club culture: Music, Media and Subculture Capital*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Toynbee, J. (2000): *Making popular music: Musicians, Creativity and Institutions*. Londres: Bloomsbury.
- Trinidad, A., Carrero, V. y Soriano, R.M. (2006): *Teoría fundamentada: "Grounded Theory"*, Madrid: CIS.
- Val Ripollés, F. (2010): "El Canto del Loco: el debate sobre la autenticidad en el rock" en Noya et al., (eds.) *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*: 145- 158. Publisher: Biblioteca Nueva.
- Val Ripollés, F. (2014): *Rockeros Insurgentes, Modernos Complacientes: Juventud, Rock y Política En España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Val Ripollés, F. (2015): "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares". *Methaodos. Revista De Ciencias Sociales*, 3(1): 33-48.
- Val Ripollés, F. y Fouce, H. (2016): "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 4(1): 58-72. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- Val Ripollés, F. y Pérez Colman, C. M. (2013): "Bourdieu y el rock: un romance in crescendo". Paper presentado en el XI congreso de la FES. Madrid.
- Val Ripollés, F., Noya, J. y Colman, C. M. (2014): "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? la construcción del canon estético del pop-rock español". *Revista Española De Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145(1): 147-180.
- Vallbona, T (2017): "Festivales: superando adversidades" *Jotdown* [16-02-2019]. Disponible en web: <https://www.jotdown.es/2017/03/festivales-superando-adversidades/>
- Valles, M. (2000): *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

- Valles, M. (2009): *Entrevistas cualitativas*. Cuadernos Metodológicos (32). Madrid: CIS.
- Velasco, J. (2018): “El ‘indie’ ya ha pasado de moda” *Cordópolis*. [16-02-2019]. Disponible en web: <https://cordopolis.es/2018/10/07/sr-chinarro-el-indie-ya-ha-pasado-de-moda/>
- Villapún, I (2015): “Bilbao BBK Live, la responsabilidad de diferenciarse” *Bi.FM*. [06-10-2018]. Disponible en web: <http://www.bifmradio.com/festivales/bilbao-bbk-live/opinion-responsabilidad-diferenciarse-villapun-2015/>
- Viviani, T. (2012): “La sensibilidad estética como elemento constitutivo de la agencia”. *Question*, 1(34): 37-44.
- Vizcarra, F. (2002): “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”, *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, 8(16): 55-68.
- VV.AA. (2014): *The Smiths. Música, política y deseo*. Madrid: Errata Naturae
- Weber, M. (2012): *Sociología de la religión*. Madrid: Ediciones Akal.
- Wilks, L. (2009): *Initiations, Interactions, Cognoscenti: Social and Cultural Capital in the Music Festival Experience*, The Open University.
- Wilson, C. (2007): “The trouble with indie rock: It’s not just race. It’s class”, *Slate.com* [20-11-2019]. Disponible en web: <https://slate.com/culture/2007/10/the-trouble-with-indie-rock.html>
- Zepeda, H. E. (2009): “¿La transgresión se consume? un acercamiento a lo "indie" a través de imágenes”. *Revista Latinoamericana De Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1): 321-354.
- Ziriza, C. P. (2017): *Indie & rock alternativo: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*. Madrid: Ma Non Troppo.

Salamanca, mayo de 2020

