

Creatividad, autonomía y autenticidad: un estudio de los músicos *indie* en España

Creativity, autonomy and authenticity: Indie musicians in Spain

Kerman Calvo

 <https://orcid.org/0000-0001-7603-3077>
Universidad de Salamanca, España.
kerman@usal.es

Ester Bejarano

 <https://orcid.org/0000-0002-8373-5701>
Universidad de Salamanca, España.
esbejarano@usal.es

Recibido: 24-02-2020
Aceptado: 25-03-2020



Resumen

Este artículo estudia a los músicos *indie* en España. A partir de treinta entrevistas a músicos, se discuten los conflictos sobre la autenticidad en el espacio alternativo contemporáneo. Los músicos *indie* conforman un espacio de creación propio, un "subcampo" en la terminología propuesta por Pierre Bourdieu. Es un espacio cruzado por relaciones múltiples y maleables con la industria y reconocido dentro de las músicas populares, en donde conviven convergencias artísticas con patrones de conflicto. El análisis revela la transformación de las preocupaciones de muchos de estos músicos. Para gran parte de ellos, lo relevante es remarcar las diferencias con otros músicos desde la perspectiva de la reputación y la autenticidad. Esas barreras de diferenciación, que entendemos como una expresión de capital subcultural, se construyen sobre una serie de estrategias, centradas en la experimentación, el conocimiento y el tránsito por espacios alternativos. En última instancia, el artículo sitúa 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.

Palabras clave: autenticidad, campo de producción cultural, capital subcultural, sociología de la música.

Abstract

This article focuses on *indie* musicians in Spain. Drawing on thirty in depth interviews with musicians, the paper addresses authenticity as a source of conflicts within alternative scenes. *Indie* musicians belong to a specific space of creation, a 'subfield' according to the terminology suggested by Pierre Bourdieu. *Indie* music is a space with its own standing among popular music, one which has developed complex and shifting relations with the music industry. That is a space where artistic partnerships coexist with patterns of internal conflict. Our analysis points at a transformation in the priorities of many of these musicians. Insisting on a particular profile vis-a-vis other musicians in terms of reputation and authenticity has become a clear priority. These strategies of differentiation, which we address as expressions of subcultural capital, are built on a search for innovation, particularized knowledge and spaces. This article proposes a reading of musicians as relevant expressions of larger conflicts and value shifts about the meaning of independence in contemporary societies.

Key words: authenticity, cultural production field, subcultural capital, sociology of music.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología | 3. La música *indie* y los campos de producción cultural. | 4. Hacia una dualidad en el *indie* | 5. Construyendo capital | 5.1. El que investiga, gana | 5.2. El canon *indie*: tú sí, tú no... | 5.3. "Vamos al festival": Espacios *indie* de significación | 6. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Calvo, K. y Bejarano, E. (2020): "Creatividad, autonomía y autenticidad: un estudio de los músicos *indie* en España", *methaodos. revista de ciencias sociales*, 8 (1): 37-79. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.333>

1. Introducción

El estudio sociológico de la música permite analizar la configuración de valores sociales fundamentales, desde una perspectiva crítica, pero también empíricamente informada (Noya, 2017; Noya et al., 2014; Prior, 2011). La música, lo sabemos ya, se inserta en una compleja red de interacciones sociales, económicas e ideológicas, donde el músico puede servir de altavoz de conflictos sociales, a la vez que colabora en la consolidación de unos valores en detrimento de otros. La tradición sociológica sobre la música (más vigorosa en tiempos recientes que en los orígenes de la disciplina, y más abundante fuera que dentro de España) ofrece múltiples expresiones de estos procesos, con explicaciones que dibujan la música como una realidad social contingente y dinámica, asaeteada por conflictos sobre el poder y los recursos, pero que es, también, en numerosas ocasiones 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 (Frith, 1981, 1998; Regev, 2013), este artículo explora los mecanismos ideados dentro de un particular subcampo de producción cultural –la música *indie*– para dilucidar las aspiraciones a supremacía dentro de ese mismo campo. Lo hace, por primera vez en relación con estos músicos, a partir de un extenso trabajo de campo. El artículo, así, parte 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). Los músicos *indie* forman parte de un espacio propio de creación musical, un espacio en donde las relaciones de cooperación conviven con el conflicto interno.

La autenticidad, defenderemos, se ha transformado en un elemento fundamental para un importante grupo de músicos *indie*, quienes reivindican un conjunto de saberes y atributos reputacionales (un “capital subcultural”, como veremos más adelante) como vehículo para afirmar su naturaleza independiente. Esta búsqueda de lo simbólico se torna un recurso particularmente apreciado en un momento donde los creadores *indie* han abandonado la posición unitaria de antaño, que reivindicaba la independencia en tanto que autonomía (independencia de las grandes compañías discográficas, etc.). El *indie*, al mismo tiempo un género musical, una escena creativa, pero también un espacio industrial y productivo (Hesmondhalgh y Meier, 2015), se consolida en España en la década de los 90 como un ámbito cultural con vocación elitista y minoritaria (Lenore, 2015; Val Ripollés y Fouce, 2016). Estamos refiriéndonos a sucesivas generaciones de músicos (al menos dos) que comparten rasgos estilísticos característicos, en muchos casos un relato biográfico común (y, por lo tanto, una misma posición en la estructura social), y que, además, definen su relación con el entorno sobre la independencia como valor referencial.

La independencia, sin embargo, es un valor impreciso y contingente, cuya configuración responde a la inserción de estos músicos en su entorno económico, social y cultural (Klein et al., 2017). En este artículo mostramos 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 investigación se organiza en cuatro grandes apartados. En el primero mostramos la metodología utilizada, basada en entrevistas a músicos *indie*, en el segundo apartado presentamos el marco teórico, centrado en los campos de producción cultural bourdianos aplicados a la música popular y, más específicamente, a la escena independiente. En el tercer apartado, se describe la evolución y las características del *indie*, discutimos en particular la evolución hacia un *indie* de naturaleza dual. Por último, analizamos el valor que la autenticidad adquiere en la escena y los recursos de algunos músicos para generarla a través de un capital específico, el capital *indie*, de raigambre subcultural.

2. Metodología

Este artículo apuesta 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. El análisis se basa en 30 entrevistas semi estructuradas a músicos *indie* en España, desarrolladas entre marzo y octubre de 2019. La Tabla 1 ofrece un perfil de nuestra muestra, indicando también algunas consideraciones sobre el criterio de muestreo.

Tabla 1. Perfil de los entrevistados y criterios de muestreo

Entrevista	Perfil de los Entrevistados				Criterios de muestreo		
	Sexo	Compositor	Etapas <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	Dual	Guitarra	x	x	x
5	Hombre	Sí	Inicial	Voz/Guitarra	x	x	x
6	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
7	Hombre	Sí	Inicial	Voz/Guitarra	.	x	x
8	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
9	Mujer	Sí	Dual	Voz/Guitarra	.	x	x
10	Hombre	Sí	Dual	Voz	x	x	x
11	Mujer	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	.
12	Hombre	No	Dual	Voz/Guitarra	x	x	.
13	Hombre	Sí	Inicial	Voz/Guitarra	x	x	x
14	Hombre	No	Dual	Batería	x	x	x
15	Hombre	No	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
16	Mujer	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
17	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
18	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
19	Hombre	No	Dual	Voz/Batería	x	x	x
20	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
21	Hombre	No	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
22	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	.	x	x
23	Hombre	Sí	Inicial	Batería	x	x	x
24	Hombre	Sí	Dual	Teclado	x	x	x
25	Hombre	Sí	Inicial	Voz/Guitarra	x	x	x
26	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
27	Hombre	Sí	Dual	Voz/Guitarra	x	x	x
28	Hombre	No	Dual	Voz/Bajo	x	x	x
29	Hombre	Sí	Inicial	Voz	x	.	x
30	Hombre	Sí	Dual	Guitarra/Teclado	x	x	x

Fuente: Elaboración propia.

* Participación en festivales: Sonorama Ribera y/o Contempopranea (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 o Amazon.

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). Como afirma un entrevistado, "me catalogan como músico *indie*, pero yo no tengo nada que ver con muchos grupos que supuestamente también son *indies*" (E. 3). 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, optamos por seguir un proceso de muestreo en varias fases. Con el fin de deslindar (al menos de manera aproximada) la población potencial de músicos *indie*, hemos analizado la participación en dos festivales de este tipo de música (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, podría rondar los 600, 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): 1) haber trabajado en un sello *indie* durante

su carrera y 2) haber sido etiquetado como *indie* o alternativos, 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).

Se ha llevado a cabo un análisis de corte inductivo, inspirado en la práctica de la teoría fundamentada (Trinidad et al., 2006). Así, se analizaron las entrevistas con la vista puesta en la identificación de categorías analíticas diferenciadas; particular énfasis se puso en lo relativo a las relaciones con otros músicos, y también en lo tocante a las visiones sobre el sentido último de la creación *indie*. Tras un proceso cuidadoso de codificación, el material permitió identificar tres grandes categorías analíticamente relevantes (que son abordadas más adelante en el artículo): el valor de la experimentación, el papel del conocimiento, y la relevancia otorgada a los espacios colectivos *indie*. Se aportan extractos de estas entrevistas a modo de exposición de los principales argumentos destilados por los músicos entrevistados.

3. La música *indie* y los campos de producción cultural

El paradigma de los campos de producción cultural se ha erigido como una de las estrategias más fructíferas para explorar la dimensión de los músicos en tanto que agentes de (re)producción cultural (Prior, 2011; para el caso español, Pérez-Colman y Val Ripollés, 2009; Gracia, 2002; Val Ripollés, 2017). Buena parte de la literatura más destacada sobre música popular en general, y sobre música *indie* en particular (Hibbet, 2005, por ejemplo), ha adoptado este esquema, detallado en obras claves como *Las reglas del arte* (Bourdieu, 1995) o *Algunas propiedades de los campos* (Bourdieu, 1990). El paradigma de los campos otorga relevancia a las luchas por la posesión simbólica de los espacios creativos (Gracia, 2002: 114). Los músicos emplean diferentes recursos de identificación para reforzar su pretensión de supremacía en un determinado espacio de creación cultural, particularmente en contextos culturales despolitizados y que promueven valores económicos, sociales y económicos individuales. El paradigma de los campos permite insistir en la interacción entre actores, los músicos, críticos, editores, etc., que esgrimen diferentes recursos (los capitales) para obtener control sobre su espacio de referencia.

La investigación sobre las dinámicas de interacción entre músicos en conflicto parece particularmente pertinente en el caso de la música *indie*, definida por Regev (2013) como un subcampo de producción cultural dentro del campo general de la música pop-rock; el *indie*, a fin de cuentas, representa la única escena musical que sitúa la búsqueda de independencia como el elemento identitario constitutivo esencial (Azerrad, 2015; Brown, 2012; Fonarow, 2006). La literatura especializada ha presentado el concepto de capital subcultural como estrategia para abordar las disputas en torno a los recursos simbólicos. Es común en este punto reconocer la contribución del trabajo de Thornton (1995), quien articuló una fórmula para relacionar las ideas de Bourdieu en relación con el capital cultural con las contribuciones ya consolidadas sobre el estudio de las subculturas (Martín-Cabello, 2008). Para Thornton, la idea de "capital subcultural" permite abordar el elemento estructural (de clase) que sustenta las competiciones, de rasgos culturales, por la primacía del gusto y la estética. El capital subcultural, el capital *indie* en nuestro caso, confiere estatus a quien lo disfruta (Thornton, 1995: 11). Como ya se ha comentado en la literatura (Moore, 2005), el capital subcultural puede tomar formas "objetivas", que incluyen decisiones sobre aspecto físico o acumulación de "tesoros" artísticos. No obstante, puede adoptar también un elemento subjetivo, asociado con una disposición general hacia la innovación y el descubrimiento constante, en un empeño por estar siempre un paso por delante de modas y gustos establecidos (Thornton, 1995: 12). Un aspecto interesante, pero aún poco elaborado, es el de la relación entre capitales subculturales y otros tipos de capital empleados en los "campos de producción cultural". Si bien se reconoce un elemento de clase en las diferentes capacidades para acumular capital subcultural, se acepta también que las jerarquías dentro de las subculturas con frecuencia responden a otras variables, como la edad o el género (Val Ripollés, 2015: 41).

La literatura ha avanzado poco en la presentación de las estrategias que construyen capital subcultural. 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. De manera general, 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? En este artículo proponemos 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, discutiremos tres estrategias, vinculadas con la investigación y la experimentación, la acumulación de conocimiento y, finalmente, con la participación en (determinados) festivales.

4. Hacia una dualidad en el *indie*

Hablar de *indie* en España es hablar de dos momentos diferenciados (Cruz, 2015; Gil, 1998; Val Ripollés y Fouce, 2016; Ziriza, 2017). Una primera etapa, el llamado *indie* original, la escena de finales de los años 80 hasta 1997, conformada por grupos como Australian Blonde, Penelope Trip o El Niño Gusano. Estos músicos eran hijos de familias de clase acomodada (Cruz, 2015; Val Ripollés y Fouce, 2016); integraban una “bohemia *indie*”, con escasa atención a la problemática de tipo social y con una decidida apuesta por lo minoritario. El *indie* original era un movimiento pequeño, de alcance limitado, y “desde luego bastante menos ligado a modas, consumos y gentrificaciones” (Fouce, 2015). Estos jóvenes músicos no hablaban de conflictos ni de problemáticas sociales, en buena medida como consecuencia de su peculiar extracción social: “si me hubiera criado en un ambiente más políticamente involucrado, más conflictivo y más radical, seguramente tendría otros gustos y mi creación estaría tocada por esos condicionantes” (Mikel Aguirre, integrante de La Buena Vida y Amateur, en Cruz, 2015: 218). Usaban el inglés como elemento de distinción aunque recurrieran con frecuencia a idiomas imaginarios (se hablaba de *guachi guachi* o *spanglish*): “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, músico, en Prieto, 2012: 29). El *indie* original hacía prevalecer lo sónico frente a las letras; se habla de “melodías envueltas entre la herrumbre” (Ziriza, 2017: 206). Este “muro de sonido”, establecido a partir de voces enterradas y reverberaciones (Bannister, 2006: 89), marcaba las distancias con el oyente y confería un elemento de elitismo. Estos músicos buscaban su autonomía respecto a la industria discográfica mayoritaria. La creación de nuevos sellos y fanzines, así como una estructura paralela a la hegemónica personifican el valor de la independencia y centralizan la carga política del *indie* inicial (Fouce y Val Ripollés, 2017). Recreaban un arte sin corsés ni restricciones, en el que la capacidad de que cualquiera pudiera intentarlo recorría el espíritu de este espacio alternativo inicial.

El éxito de la banda Dover en 1997, con el disco *Devil Came To Me*, marca el inicio de una segunda etapa. El éxito comercial (más de 800.000 discos vendidos, 5 discos de platino, etc.) propulsa al *indie* hacia lo masivo, una transformación que se sentiría casi inmediatamente en aspectos estilísticos muy relevantes (como el uso recurrente del castellano, la nueva atención a las letras, o la disminución del ruidismo). La publicación de discos como *Al amanecer*, del grupo Los Fresones Rebeldes, llevará a algunos cronistas incluso a hablar del “tonti-pop” (Blánquez y Freire, 2004), una referencia con connotaciones negativas que, sin embargo, permite identificar un rasgo muy relevante de este periodo: la fractura de la sensación de unidad y cohesión que parecía definir al *indie* original. No solamente en España, sino a nivel internacional también, la música *indie* comienza a situarse como una escena central dentro la música popular. Emergen con fuerza músicos y bandas que acaban siendo catalogados como *indie mainstream*, músicos conocidos por el público en general, y que, además, comienzan a relacionarse de manera más fluida con las *major*s. Se instaura una coexistencia entre “una escena orientada hacia un discurso más experimental, intelectualizado y de vocación internacional frente a una visión más convencional, endémica y cercana al pop” (Fellone, 2018: 259), que es la que acabaría imperando.

Proponemos la idea del *indie* “dual”; ante una radical transformación del entorno industrial, pero también cultural o social, los músicos *indie* abandonan una posición unitaria frente a la industria musical. Como señala un entrevistado,

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, (...), pero es un grupo de pop rock de toda la vida (E. 26).

Emerge un relato de “ellos” y “nosotros”, en el que la lucha por la autenticidad juega un papel destacado. Mientras que algunos músicos *indie* renegocian su relación con el *mainstream* (bajo acusaciones de *fake indie* o *landfill indie*, como a veces se presenta en inglés), otros se embarcan en un continuado proceso de identificación que les permita señalar marcadores diferenciales con lo mayoritario (Agúndez, 2011; en clave más general, Regev, 2013). En palabras de Ziriza, vivimos con 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, 2017: 209).

Un rasgo importante de esta evolución es, en definitiva, la cambiante relación de los músicos *indie* con su entorno industrial. Nacido como reacción a una industria discográfica que se entendía como cercenadora de la autonomía creativa, el *indie* ha desarrollado formas de cooperación e hibridación con su entorno, en donde los discursos respecto a la popularidad y el éxito discográfico son más matizados (Barrera, 2017: 176). Estos cambios son respuesta, en buena medida, a la propia transformación del entorno: grandes y pequeños sellos discográficos comparten formas de gestión y difusión musical (defensa del “*do it yourself*”, por ejemplo), a la par que se adaptan a la propia evolución de los festivales como evento social masivo. Las grandes compañías se asocian con bandas alternativas, las bandas *indie* se convierten en superventas, mientras que crece de manera considerable el flujo de asistentes a los festivales de música *indie*. Como muestra, el Festival Internacional de Benicassim (FIB), el festival decano del *indie* en España pasó de congregar 8.000 personas en su primera edición en 1995, a 170.000 en 2018, según datos del X Anuario de la Música en Vivo (Asociación de Promotores Musicales, 2019).

5. Construyendo capital

La tregua firmada con la industria musical ha desplazado el conflicto en el seno de la música *indie*, alejándolo de una discusión que podríamos denominar “dura”, de corte material e ideológico, hacia un conflicto quizás más “blando”, 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; no obstante, es además interesante reflexionar sobre la inserción de estos creadores en procesos más amplios de transformación de valores e ideas. Un entorno definido por la evidente consolidación de referentes de corte neoliberal en todas las esferas de la vida cotidiana genera nuevas oportunidades para representaciones personales, sociales y culturales que insisten en lo individual, y que, por lo tanto, se alejan de estrategias de acción social de corte colectivo y que apelan al cambio estructural. En el contexto actual pues, 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.

5.1. El que investiga, gana

El estereotipo del impostor es crucial en las representaciones del capital subcultural (Moore, 2005). Los *insiders* poseen más capital que los *poseurs*, los impostores. La capacidad de distinguir entre los verdaderos y los imitadores sirve para validar las pretensiones de autonomía y autenticidad. La lucha por la autenticidad es, también, una lucha por la conquista de un determinado público, investido igualmente con los atributos especiales de autenticidad. El capital *indie* muestra la autenticidad en un campo cuya identidad “especial” se ha visto difuminada y así lo relatan parte de los músicos entrevistados:

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).

La música *indie* ha pasado de ser un espacio cerrado en torno a sí mismo, a un “campo” mucho más abierto. El conocimiento propio y específico *indie* parece que deja 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 “de la masa”, algunos artistas buscan nuevas referencias para mantener la distancia con el gusto popular. Ya lo anunciaba Hibbet: “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” (2005: 64). O en palabras de uno de nuestros entrevistados:

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 ahí pasa algo, este hombre me está diciendo algo que nadie más puede decirme (E. 2)

O también,

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)

El afán por investigar, por lo tanto, conforma el capital *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).

Separarse del *mainstream* supone un esfuerzo creativo de reinención instrumental, aplicación de softwares y nuevas tecnologías y, también, la exploración de nuevas escenas, lugares y lenguajes (Wilson, 2007). Los músicos que apuestan por una lejanía del *mainstream* dotan de nuevo sentido a la idea de música como expresión artística: “pero yo entiendo la música como arte y por lo tanto tienes que proponer algo, para mí no vale repetir fórmulas del pasado, sino que hay que ir más allá” (E.28). Los músicos remarcan su especificidad en base a la generación de música de manera creativa e innovadora, y esta actividad de búsqueda ayuda a acumular capital *indie*. Es reseñable la nueva 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”, planos más íntimos, contenidos conceptuales y extraños difícilmente entendibles, o referencias culturales alejadas del conocimiento medio. Como afirma uno de nuestros entrevistados, “nadie me dice lo que tienes que hacer, yo soy el propio de crear mi propio lenguaje” (E. 26). Recurren a un lenguaje particular, que es entendido por aquellos que comparten el mismo capital *indie* y que marca la diferencia con “los otros”:

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 provoquen pensar, no solo que te provoque algo que es y te deje igual (E. 5)

El recurso a unas letras menos accesibles se convierte, en definitiva, en una "barrera". Son letras con las que "se hacen experimentos", hay que "darles dos vueltas" o son surrealistas... En definitiva, algunos músicos *indie* recurren a las letras para insistir en su "diferencia" y autenticidad:

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 otro 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)

5.2. El canon *indie*: tú sí, tú no...

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*, un canon, que Bannister (2006: 92) interpreta como un elemento esencial del capital subcultural. El canon es el conocimiento específico de cómo "debe sonar", de las raíces e influencias del *indie*, de las bandas que lo conforman, 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). Desde esta perspectiva, 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). El conocimiento, en definitiva, se torna una manera de demostrar autenticidad, una de las múltiples formas en que se presenta el capital subcultural (Val Ripollés et al., 2014).

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". Es un canon que, básicamente, rehúye de la popularidad y la masividad, rechazando, por ejemplo, modelos musicales estandarizados (como el pop rock o la década de los 80). Una parte de los músicos rehúyen el pop y el rock en general, conceptos con una 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 como bandas que invaden el espacio del *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:

es pop rock, y voy a decir que casi ni contemporáneo porque no hacen la música más 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, que tiene que proponer algo nuevo, para eso tienes que saber la historia, para saber adónde vamos (E. 28).

Se señala otro elemento de distinción respecto a estos músicos que no conforman el canon auténtico del *indie* y es la semejanza o la vinculación de estos 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. 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)

Los músicos analizados que no se sienten *mainstream* 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* por una parte de la prensa, la industria y cierto público. Son diferencias que muestran la dualidad que delimita la autenticidad en el *indie*: lo popular versus la élite, lo masivo versus lo minoritario, lo estándar versus lo experimental, la inmediatez versus el largo plazo, el éxito versus la calidad y el comercio versus el arte. Y en base a estas significaciones, los músicos que reclaman una nueva autenticidad 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":

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)

En resumen, los músicos que se sienten auténticos reivindican lo *indie* como un saber acotado y "pequeño", que ha de ser protegido en aras de la conservación de su especificidad; si sale de los márgenes, pierde su valor:

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)

En el *indie*, el tamaño por lo tanto sí importa. Una parte de 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, el del *indie mainstream*:

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)

En sus 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. 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 *indies*: innovación, exclusividad, alejamiento del éxito fácil y masivo, transgresión o rareza:

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 Hydrogenesse por ejemplo, con la Estrella de David... en verdad, con mis amigos (E. 24)

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:

a mí me gusta 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)

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 y la música melódica de los 80, más populares y cercanas al conocimiento general.

5.3. "Vamos al festival": Espacios *indie* de significación

Los festivales adquieren una relevancia que supera su consideración como entes comerciales y de entretenimiento: en el *indie* emergen como un área de significación y estratificación en donde colisionan prácticas de poder, identidad y autoafirmación (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. Debemos destacar cómo estos eventos se han convertido, en la actualidad, en un "medidor" de lo *indie* y un agente central de este subcampo de producción cultural. Los artistas diferencian entre tipos de festivales y, además, entre la relevancia que un músico puede adquirir dentro de ese festival. ¿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. El *indie* auténtico, según esta lógica, no ocupa el espacio central de un festival:

yo creo que los pequeños (grupos) 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 pequeñita 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 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)

Como hemos visto, 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). El *indie* que se considera "más puro" se sitúa en los parámetros de la "economía antieconómica" (Bourdieu, 1995: 214), en definitiva, en el rechazo, al menos aparente, a lo comercial y al beneficio económico. 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, el capital 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)

En este contexto, no sorprende que se esgrima una diferenciación entre tipos de espacios musicales: festivales y "salas" no son la misma cosa. La asistencia a estas salas de concierto es construida como asociada a determinadas inquietudes artísticas por parte de un determinado público; por el contrario, la presencia en festivales se vincula a connotaciones extramusicales, tales como "molar", estar de moda, etc. Hay espacios, así, que emergen como "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:

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)

6. Conclusiones

La sociología mira a la música con respeto, casi con distancia. Su vinculación directa con lo emocional y casi místico plantea importantes retos para esquemas de análisis que prefieren el análisis de lo corpóreo y material (Noya et al., 2014). No sorprende, así, que sean aún escasos los estudios que, en España, abordan la música popular en general como un objeto relevante para el análisis sociológico. El *indie* en España ha cumplido 30 años como una escena estable y con cierto reconocimiento. Mucho ha cambiado desde sus inicios, pero eso no ha impedido su consolidación en el panorama musical de nuestro país. 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). Un *indie* sumamente difícil de definir por la conjunción de músicos, estilos y relaciones con la industria. Como indica Fellone, hoy en día, es una "etiqueta polivalente, compleja y económicamente diversa" (2018: 280). En este nuevo escenario, la lucha por la autenticidad se ha convertido en el centro de comentarios, titulares y declaraciones. El *indie* se ha transformado en un espacio de confrontación en busca de identidad y trascendencia. Esta persecución de lo auténtico se manifiesta a través del capital *indie*, de raigambre subcultural, que acentúa las diferencias entre unos músicos y otros. ¿Cómo se genera? a través de tres elementos: la experimentación, el canon *indie* y la presencia en espacios alternativos. En el *indie* el quehacer artístico establece diferencias con aquellos que ocupan la escena. Algunos músicos alternativos idean una serie de mecanismos y recursos para reforzar su lugar dentro de lo *indie*; mecanismos que potencian una música marcada por los parámetros del "arte por el arte": minoritaria, rara e innovadora. Se ha trasladado el conflicto externo, en relación con la producción y distribución de la música, a un conflicto de índole estético y muy individualizado, vinculado a cuestiones simbólicas. La verdad respecto a lo *indie* se convierte en el objeto de lucha dentro del campo dejando en los márgenes otras metas u objetivos de corte más ideológico o material. Esta persecución de objetivos simbólicos e inmateriales nos muestra el camino marcado por las sociedades posmodernas. Asistimos a la preeminencia de valores intangibles en detrimento de referentes sólidos, más propios del pasado y de la contundencia de espacios menos difusos que los actuales. 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

- 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.
- 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.
- Bannister, M. (2006): "Loaded: *indie* guitar rock, canonism, white masculinities", *Popular music*, 25 (1): 77-95. <https://doi.org/10.1017/s026114300500070x>
- Barrera, F. (2017): "Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena comercial", *Cuadernos de música iberoamericana*, 30: 169-178. <https://doi.org/10.5209/cmib.58567>
- 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.
- Blánquez, J. y Freire, J. M. (2004): *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Bourdieu, P. (1990): "Algunas propiedades de los campos", *Sociología y cultura*, 11: 52-65.
- (1995): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brown, H. (2012): "Valuing independence: Esteem value and its role in the independent music scene", *Popular Music and Society*, 35 (4): 519-539. <https://doi.org/10.1080/03007766.2011.600515>
- Cruz, N. (2015): *Pequeño circo: historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.

- 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: 258-282.
- Fonarow, W. (2006): *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Fouce, H. (2009): "Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española", *Revista Latina de Comunicación Social*, 64: 410-415. <https://doi.org/10.4185/rlds-64-2009-832-410-415>
- (2015): "Sonidos modernos en el capitalismo fardón: Víctor Lenore abre la música *indie* a las controversias sobre estética y precariedad", *Síneris: revista de musicología*, (22) 6.
- Fouce, H. y Val Ripollés, F. (2017): "Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes", *Revista Signa*, 26: 663-676. <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19921>
- Frith, S. (1981): *Sound effects; youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nueva York: Pantheon Books.
- (1998): *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gil, P. (1998): *Guía de la música independiente en España*. Madrid: Ediciones Vosa.
- Gracia, F. A. (2002): "El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales", *Andulí, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1: 109-125.
- Hesmondhalgh, D. y Meier, L. (2015): "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism", en Bennet, J. y Strange, N. Eds.: *Media Independence*: 94-116. London: Routledge.
- Hibbett, R. (2005): "What is *indie* rock?", *Popular music and society*, 28 (1): 55-77. <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>
- 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. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1120101>
- Lenore, V. (2015): *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- Martín-Cabello, A. (2008): "Comunicación, cultura e ideología en la obra de Stuart Hall", *Revista Internacional de Sociología*, 66 (50): 35-63.
- Moore, R. (2005): "Alternative to what? subcultural capital and the commercialization of a music scene", *Deviant Behavior*, 26 (3): 229-252. <https://doi.org/10.1080/01639620590905618>
- Noya, J. (2017): *Sociología de la música: Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Tecnos.
- Noya, J., Val Ripollés, F. y Muntanyola, D. (2014): "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música", *Revista Internacional de Sociología*, 72 (3): 541-562. <https://doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- Pérez-Colman, C. 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.
- 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>
- Regev, M. (2013): *Pop-Rock Music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Thornton, S. (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Trinidad, A., Carrero, V y Soriano, R.M. (2006): *Teoría fundamentada: "Grounded Theory"*. Madrid: CIS.
- Val Ripollés, F. (2015): "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *methaodos.revista de Ciencias Sociales*, 3 (1): 33-48. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>
- (2017): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Madrid: SGAE
- 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., Noya, J. y Pérez-Colman, C. (2014): "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? la construcción del canon estético del pop-rock español", *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 145 (1): 147-180. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.145.147>
- 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*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Breve CV de los autores

Kerman Calvo es Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Sociología y Comunicación en la Universidad de Salamanca, España. Es Doctor en Sociología por la Universidad de Essex, Reino Unido. Ha publicado sobre movilización social y políticas de igualdad. En la actualidad investiga sobre nuevas formas de expresividad juvenil en la cultura y la política.

Ester Bejarano posee un Máster en Investigación en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca. Es profesora en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación giran en torno a la Sociología de la Cultura, Sociología de la Música y Sociología de la Educación.