



methaodos.revista de ciencias sociales

E-ISSN: 2340-8413

coordinador@methaodos.org

Universidad Rey Juan Carlos

España

del Val, Fernán; Fouce, Héctor

De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis

methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 1, mayo, 2016, pp. 58-72

Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441545394006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis* *From apathy to outrage. Narratives of Spanish independent rock in times of crisis*

Fernán del Val

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.
fernandelval@gmail.com

Héctor Fouce

Universidad Complutense, Madrid, España.
hector@fouce.net

Recibido: 10-03-2016
Aceptado: 25-03-2016



Resumen

Este artículo plantea un análisis de la escena independiente actual en España, que vive un momento de transformación y de polémica. Parece que el influjo del 15M ha terminado por permear un entorno habitualmente blindado a lo político como es el de esta escena musical, surgiendo diversos discos con notable carga política (Vetusta Morla, Nacho Vegas). Esta politización contrasta vivamente con la visión clásica del *indie*, criticado por su elitismo. La etiqueta hipster, asociada a una inmersión en el mundo del consumismo cultural para evitar ser conscientes de la precarización de las condiciones de vida de los trabajadores culturales, ha sido repetidamente aplicada a esta escena musical. Incluso este proceso de politización es visto desde ciertas posiciones como una nueva impostura, un intento de estar al tanto de los tiempos, ya que lo político parece estar de moda. Este artículo aborda estas polémicas desde una metodología multidisciplinar a partir del análisis semiótico de vídeos musicales y las letras de canciones y el trabajo documental sobre artículos en prensa. El artículo plantea a su vez una genealogía de la politización del *indie* español y sus conexiones con las actitudes políticas, pasadas y recientes, cultivadas desde otros géneros musicales.

Palabras clave: *indie*, música popular, precarización, 15M, hipster.

Abstract

This article presents an analysis of the current independent scene in Spain, in a moment of transformation and controversy. In a musical world usually not interested in political issues, it seems that have change under the 15-M influence. In the last years several albums with remarkable political content (Vetusta Morla, Nacho Vegas) have been published. This politicization contrasts sharply with a feral criticism on the genre, that have been accused repeatedly of being elitist. The hipster label, associated with an immersion into the world of cultural consumerism to avoid being aware of the precarious living conditions of cultural workers, repeatedly has been associated to this genre. Even this process of politicization is seen from certain positions as a new imposture, an attempt to keep abreast of the times, because politics seems to be fashionable. This article discusses these controversies, using an interdisciplinary methodological approach that blends the semiotic analysis of music videos and lyrics, and documentation work on press articles. The article includes also a genealogy of the politicization of Spanish *indie* and their connections with past and recent political attitudes, cultivated from other musical genres.

Key words: *Indie*, popular music, precarious, 15M, hipster.

Sumario

1. Introducción | 2. El *Indie* en España: gestación, estética y origen social | 3. Del anonimato a la masividad | 4. Entre las propuestas estéticas y los gustos de la audiencia: el papel de las discográficas independientes | 5. Música y política en España | 6. La política después del 15M. Indignación y precariedad | 7. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Val, F. del 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>

* Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto I+D "La construcción de los asuntos públicos en la esfera pública mediatizada: análisis semio-etnográfico de la información" REF: CSO2013-45726-R.

1. Introduction

En 2008, tras una década tocando juntos, el grupo de rock de Tres Cantos (Madrid) Vetusta Morla lanzó su primer disco, *Un día en el mundo*. Compuesto por una docena de canciones en castellano, fue editado en su propio sello, *Pequeño salto mortal*, en vista del escaso interés de las discográficas establecidas. En 2014 llenaron la sala La Riviera (uno de los templos del rock en Madrid, y la sala más grande de la capital), cinco noches seguidas (unos 10.000 espectadores en total). A finales del 2015 cerraron la gira de presentación de su disco *La deriva* con dos actuaciones en el Barcklays Centre de Madrid, con más de 30.000 espectadores. Poco después, el disco de esta gira fue distribuido conjuntamente con el diario *El País*, proyectándose un documental del mismo en cines.

Los dos temas de presentación de su disco de 2014 *La deriva* ("La deriva" y "Golpe maestro") anunciaban un cierto cambio de rumbo en los temas de las canciones. Fue celebrado por la prensa como el disco político de Vestusta Morla. El videoclip de "La deriva" fue dirigido por Juan Cavestany, bien conocido por sus colaboraciones con el grupo teatral Animalario, cuyas obras son críticas con el poder y el capitalismo (desde *Alejandro y Ana* a *Capitalismo*). Una crítica del videoclip celebraba que "Cavestany ha construido una oda a cosas que ya no están de moda, y que parecen revolucionarias: el trabajo, la amistad, la confianza, y la fuerza del colectivo" (de Pedro, 2014).

Este podría ser simplemente un raro ejemplo de éxito en un contexto de crisis de la industria musical y de crisis económica global. Un ejemplo de cómo las bandas se han visto obligadas a reinventar los procesos y prácticas del negocio de la música, apostando por la autogestión, la multimedialidad, las sinergias con actores no siempre parte del mundo musical. Un ejemplo también de cómo las cuestiones políticas han ido ganando peso en la vida cotidiana de los españoles en los últimos cinco años. Pero el análisis de la trayectoria de Vestusta Morla no puede obviar que uno de los elementos centrales de su éxito es haber sido inscrito desde sus inicios en una escena musical peculiar: *el indie*. Una escena marcada, en lo sonoro, 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 radiofórmulas y las listas de éxitos.

Una escena que ha recibido numerosas críticas, acentuadas desde la publicación en 2014 del libro del periodista Víctor Lenore *Indies, hipsters y gafapastas* (2014a). Con notable repercusión mediática, Lenore acusa al *indie* de ser la banda sonora de la clase dominante. Los argumentos de Lenore se centran en que el género ha cultivado el individualismo, la negación de proyectos colectivos, la ausencia de temas sociales o políticos en sus letras, poniendo su música al servicio de las marcas comerciales. Los músicos y oyentes de *indie*, clases medias urbanas, clases creativas, no solo evitan comprometerse, sino que cultivan la ironía y el elitismo para marcar su pretendida superioridad intelectual, que en el fondo es una huida hacia delante para no reflexionar sobre su precariedad vital y laboral, la falta de capital económico suplido con un notable capital simbólico en forma de consumo desaforado de novedades culturales y musicales de usar y tirar (Bourdieu, 1988).

Como hemos relatado al inicio, la de Vestusta Morla es una historia de éxito comercial (conjugada con el respeto de la crítica). Su popularidad pone de relieve buena parte de las contradicciones de la escena. ¿Puede hablarse de una banda alternativa cuando alcanza audiencias masivas? ¿Qué valor tiene la independencia en este contexto, cuando no va a ligada a propuestas musicales o discursivas con vocación minoritaria? En esta línea ¿cómo entender el giro político en un género marcado hasta hace poco por su desprecio por los asuntos colectivos y los problemas de la ciudadanía? Indagar en las transformaciones del *indie* nos permite investigar tanto en las nuevas dinámicas económicas ligadas a las clases creativas y a las industrias culturales en transformación como en los procesos identitarios y discursivos experimentados por la sociedad española en el contexto de la crisis económica y política.

Para indagar en esas cuestiones hemos distribuido este artículo en cinco secciones. En las dos primeras trazaremos los orígenes y desarrollos de la escena *indie* en España para, en la sección siguiente, abordar algunas claves del *indie* anglosajón. En las dos últimas secciones analizaremos las relaciones entre músicas populares y política en España, estudiando el impacto de un movimiento social como el 15M en la cultura política y en los discursos musicales españoles, a través del análisis de diversas canciones, videoclips, y de las declaraciones de diferentes músicos de la escena.

2. El *indie* en España: gestación, estética y origen social

Los análisis periodísticos sobre el *indie* (Gil, 1998; Cruz, 2015; Jenesaipop, 2012) distinguen, a grandes rasgos, dos periodos dentro de la evolución de la escena independiente en España. La primera etapa se inicia con el disco *Fuzz Face* de Sex Museum, en 1987, autopublicado por la banda, si bien ya desde los años ochenta en España existían discográficas independientes (como veremos más adelante). Como suele ser habitual en el surgimiento de escenas musicales, el concepto de "*indie*" no fue el primero que se utilizó para designar a esa escena, sino que era más habitual que se hablase de "noise", "independiente" o "alternativo" (Jenesaipop, 2012). A grandes rasgos, todos estos conceptos implican una visión política del arte: "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 y Freire también apuntan a que el *indie* es una música auténtica, caracterizada 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 y Freire, 2004: 11).

Gil (1998: 18 y siguientes) aparte de Sex Museum, sitúa el origen de esta escena en la aparición de diversos grupos (Surfin Bichos, Cancer Moon, Los Bichos...) a finales de los 80, que se caracterizaban por el uso del inglés en sus letras. El uso de este idioma se debía a un intento de desmarcarse de escenas previas si bien, como apunta Cruz (2015: 504), en el caso de grupos del País Vasco era una forma de no posicionarse en cuanto al terrorismo de ETA y los conflictos nacionalistas. En paralelo al surgimiento de estos grupos aparecen una serie de discográficas independientes (Romilar-D, Munster, La Fábrica Magnética, Subterfuge, Elephant...) que comienzan a editar singles y discos, apoyados a su vez por un gran número de fanzines y radios libres. Un momento cumbre dentro de esta primera época fue la gira Noise Pop, realizada en 1992, con los grupos El regalo de Silvia, Penélope Trip, Bach is dead y Usura. Aunque a nivel de público fue muy minoritaria, para los miembros de la escena 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.

El *indie* en España comenzó a divulgarse, más allá de los fanzines, a partir de diversas revistas y medios de comunicación (Gil, 1998: 24), como *Rockdeluxe* (y su suplemento *Factory*)¹, *Spiral*, *Ruta 66*, *Mondosonoro* y *El País de las Tentaciones*. Desde la radio los referentes eran Julio Ruiz y Jesús Ordovás, de Radio 3, quienes competían por ver quién apoyaba más vivamente al *indie*, mientras en Los 40 Principales se colaba el programa *Viaje a los Sueños Polares*, dirigido por el director de la discográfica Elephant, Luís Calvo. La escena terminó de asentarse con la creación de diversos festivales como el Espárrago Rock (1989), el BAM (Barcelona Acció Musical), organizado por Rockdeluxe y el ayuntamiento de Barcelona, el Festimad, y, sobre todo el FIB Festival Internacional de Benicassim (1995), punto de referencia de toda la escena.

A nivel estético, Gil (1998: 19) encuadra 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 esta primera época del *indie* se caracteriza también por una confluencia de géneros: el garaje de Sex Museum y otros grupos de Madrid, el rocanrol con ecos post-punk de Surfin Bichos, la onda noise de Penélope Trip o el power pop de Australian Blonde.

Otra característica de esta escena era su dispersión. Mientras que otras escenas musicales previas (la Movida madrileña, el rock laietano, el rock andaluz) tenían un marcado carácter local, en el caso del *indie* se observa que, de manera paralela y coetánea, aparecen grupos, fanzines, sellos y locales en toda España: Asturias, Madrid, Andalucía, Murcia, Comunidad Valenciana, País Vasco... A modo de resumen Nando Cruz apunta a que las principales características del primer *indie* español serían "...su fijación por lo estético, su amateurismo, su incapacidad para crear redes colaborativas sólidas, su anglofilia, su desconexión social, su dispersión geográfica..." (Cruz, 2015: 14).

¹ Para un análisis exhaustivo sobre la relación entre Rockdeluxe y la escena indie, véase la tesis doctoral de Asier Leoz (2015).

Si atendemos al origen social de los miembros de esta escena, del libro de Cruz (2015) 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. En este sentido, la composición de clase no era muy diferente a la de aquellos que crearon los grupos seminales de la Movida madrileña (Fouce, 2006).

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, como el Rock urbano o el Rock Radical Vasco:

Aventuras de Kirlian y Le Mans teníamos una idea más estética que reivindicativa de la música. No había un mensaje social. La música era el mensaje. También coincidía en el tiempo con el Rock Radical Vasco y yo pensaba ¿por qué no hacen una música más bonita? (Teresa Iturrioz, bajista de Le Mans, en Cruz, 2015: 219).

Algo muy importante en esta escena, como lo fue en la Movida, era la ruptura con el pasado musical (despreciando el pop español anterior) y la celebración de una modernidad cosmopolita que pasaba por estar al día de las novedades discográficas extranjeras: "Una de las sensaciones que más me encantaba era sentir que estabas viviendo lo que pasaba en el momento, cuando My Bloody Valentine sacaba un disco y tú eras partícipe total" (David Guardado, bajista del grupo Penélope Trip, en Cruz, 2015: 263).

3. Del anonimato a la masividad

A nivel de popularidad esta escena tuvo una trascendencia muy modesta, tanto en ventas como en notoriedad. Su salto al gran público se produce, en primer lugar, a través de la canción *Chup Chup* (1993), de Australian Blonde, conocida por estar en la BSO de la película *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), y en un anuncio de una marca de refrescos. Posteriormente el grupo Dover, en 1997, se convirtió en un fenómeno de ventas que superó, en mucho, al público potencial de la escena. El único grupo de aquella primera época que ha conseguido mantener una carrera sólida han sido Los Planetas, uno de los pocos grupos que cantaba en castellano. Para el periodista Víctor Lenore aquel primer *indie* quedó como una escena aislada ya que los grupos no tenían intenciones comerciales, ni tampoco disponían de argumentos que atrajesen al gran público: "No daban la talla. La gente hubiese apagado Los 40 y la tele si hubiesen salido grupos *indies*... No hubieran enganchado a su audiencia... El *indie* era invendible" (Lenore, en Cruz, 2015: 830).

Pero, en la actualidad, se observa cómo los festivales de música independiente son masivos en España y grupos encuadrados en esa escena son disco de oro. ¿Qué cambios se han producido en los grupos, las audiencias y el contexto en los últimos 15 años que expliquen esta evolución? Para la revista *Jenesaispop* (2012) a finales de los 90 empieza a producirse un cambio en la escena: aparecen una serie de grupos definidos como "tonti-pop", que cantaban en castellano, con un sonido mucho menos agresivo, y que abrazaban la influencia de la Movida (Fresones Rebeldes, Astrud, Nosoträsh). El cambio en el idioma se torna en un hecho fundamental. Bandas como Love of Lesbian, Sidonie o Deluxe, que comenzaron su carrera cantando en inglés, consiguen llegar a un público mucho más numeroso cuando comienzan a cantar en castellano:

Principalmente fue el cambio de idioma del inglés al español de muchos grupos, y la aparición de nuevos grupos con una actitud más cercana al público y sin tantos complejos elitistas como tenía la escena *indie* hasta ese momento (Joan Ramón Planell, bajista de Love of Lesbian, comunicación personal).

En la estela de Los Planetas, 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: "Los grupos empiezan a pensar más en el público: se ponen a cantar en castellano, a hacer estribillos claros y melodías bonitas. También empiezan a rebajar la distorsión.

Empiezan a triunfar Sexy Sadie, luego la Habitación Roja, luego La Casa Azul y luego Vetusta Morla" (Víctor Lenore, periodista, comunicación personal). "Básicamente es un proceso de darse cuenta de que tienes un público delante. De que un concierto no eres sólo tú" (Nando Cruz, periodista, comunicación personal)

A su vez hay que entender que el *indie*, a nivel internacional, se posiciona como una escena central dentro del campo de las músicas populares a principios del siglo XXI. Para Motti Regev (2013: 144) la escena *indie* ha tomado más fuerza, a partir de páginas web como Pitchfork o Hype Machine, convirtiéndose en referentes para esta cultura estética. Serrano (2013), por ejemplo, habla en la actualidad, de *indie mainstream*: una escena para todos los públicos, influida más por grupos de rock de estadio (Coldplay, The Killers) que por el noise. A este respecto el periodista Carlos Pérez de Zúñiga (comunicación personal) apunta que

Lo que ha ocurrido es que en los últimos cinco o seis años se han consolidado una serie de bandas calificadas como "*indies*" que en realidad han concitado el interés de un público muy joven que, hace diez o quince años, hubiera consumido sin ninguna clase de recato cualquier producto de radiofórmula. Estas (las radiofórmulas) han bajado aún más su listón cualitativo (y su olfato para rastrear por dónde van los intereses de ese público) y el resultante de esa ecuación es ese. Su "radiofórmula" sería hoy en día gran parte de la programación de Radio 3. Y los grandes festivales (cuyo auge como alternativa de ocio corre en paralelo a la consolidación de estas bandas) son su hábitat natural.

El resultado de estos cambios, y el establecimiento de festivales masivos como el FIB, el Low, S.O.S, Dcode..., es que la escena ha generado un entramado comercial muy potente:

los grupos de finales de los 80 abrimos un camino pedregoso por el que solo se podía pasar de uno en uno y con burro. Los *indies* se encargaron de ensanchar la carretera y pavimentarla... Lo dejaron todo muy pavimentado para la explosión a partir del año 2000. La definitiva, la que derivó ya en los festivales (Fernando Pardo, vocalista de Sex Museum, en Cruz, 2015: 562).

4. Entre las propuestas estéticas y los gustos de la audiencia: el papel de las discográficas independientes

La pregunta básica que cualquier oyente (o profesional de la industria de la industria discográfica) se hace al ser confrontado con una novedad es qué tipo de música es. Como señala Frith (1978: 75) "la importancia de la cuestión es que integra una pregunta sobre la música (a qué se parece ese sonido) con una cuestión sobre el mercado (quién lo va a comprar)". Los géneros son las grandes herramientas conceptuales que organizan la diversidad inabarcable de la experiencia musical.

Las convenciones de género contribuyen a organizar tanto el proceso de creación (se pide al batería un ritmo más funk, un bajo más reggae, un sentimiento de blues a las guitarras) como el proceso de escucha, ya que al enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación. Franco Fabbri (1981) caracteriza los géneros musicales como conjuntos organizados de reglas formales y técnicas, reglas semióticas, reglas de comportamiento, reglas sociales e ideológicas y reglas jurídicas y comerciales.

Las cuestiones sonoras, sociales e ideológicas han sido los elementos centrales en la definición de los géneros. Pero, como ha señalado Hesmondhalgh (1999, 35) el *indie* representa una novedad, ya que "ningún otro género musical ha recibido su nombre en función de la forma de organización industrial sobre la que se basa".

Como hemos visto en el caso español, el sonido *indie* es una amalgama de referencias y sonidos diversos en el que coexisten homenajes al rock clásico, experimentalismo sonoro y ruidismo, ecos del punk y la nueva ola, ropajes electrónicos... Su popularidad global se consolida con el éxito de Nirvana tras el lanzamiento de *Nevermind*, pero también desde ese momento se produce una notable fragmentación en el uso de las etiquetas que lo definen. Si en Estados Unidos *grunge* y *alternative rock* son los nombres predominantes, en Reino Unido el *indie* virará para convertirse en *brit-pop*. En España el término *indie* se consolida para definir un mundo musical igual de diverso y disperso.

En este sentido, habría que considerar que el *indie*, más que un género, es una escena. Estas han sido definidas desde los estudios de música popular como "...grupos de productores, músicos y seguidores que comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos..." (Bennet

y Peterson, 2004: 1). Connell y Gibson, que provienen de los estudios geográficos, añaden elementos diferentes en su definición de escena: "...debe existir una 'masa crítica' tanto de músicos como de seguidores, una serie de infraestructuras de grabación, interpretación y escucha: estudios, salas... e incluso compañías discográficas y puntos de distribución..." (Connell y Gibson, 2001: 101). Por tanto, para entender la lógica de una escena hay que atender a los discursos, pero también a los lugares, en los que interactúan todos los agentes (músicos, managers, periodistas, seguidores) presentes en ese espacio.

En todo caso, el elemento central del *indie* (al menos en su construcción discursiva) es la apelación a la independencia y a lo alternativo. *Indie* es una apócope de independiente, referido al estatus de las compañías discográficas ajenas al circuito de las cada vez más concentradas multinacionales. En los años 60, tras el surgimiento de la contracultura y el paralelo cuestionamiento de la sociedad burguesa occidental, las discográficas independientes fueron las que sacaron los discos de jazz, rock y soul que marcaron la época. "Los pequeños sellos discográficos empezaron a ser entendidos por las voces contraculturales más autorizadas como defensores de la integridad de la música, la autenticidad y la libre expresión frente a la comercialización y a la cooptación" (Hesmondhalgh y Meier, 2015: 97). Esta visión celebratoria de las independientes se acentuó con la llegada del punk, que cuestionaba el nuevo estatus cultural que la música rock había logrado en los años 60. El punk, que estalla en Inglaterra en 1976, 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. En ese momento "las independientes son vistas como una forma de reconciliar la naturaleza comercial del pop con el objetivo de una mayor autonomía para los músicos" (Hesmondhalgh, 1999, 35). Surgen en Inglaterra sellos como Rough Trade, Creation o One Little Indian (Hesmondhalgh, 1997 y 1999) que tras años de actividad logran que sus artistas (The Smiths, Oasis, Bjork) alcance una notable popularidad sin perder el favor de la crítica.

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. One Little Indian, por ejemplo, lanzó el debut en solitario de Bjork, basado en sonido electrónicos, tras haber publicado antes los discos guitarreros de su banda The Sugarcubes. Esta apertura hacia sonidos más plurales en su catálogo fue visto como "una evidencia de la cooptación institucional y el sometimiento" (Hesmondhalgh, 1999: 55).

En Inglaterra los sonidos de guitarras inspirados en la tradición del rock británico fueron la base del éxito de un sello como Creation, que aspiraba a "desarrollar una nueva generación de estrellas del pop clásicas en una era de creciente internacionalización de la industria discográfica" (Hesmondhalgh, 1999: 46). A principios de los 90 esos sonidos fueron agrupados bajo la etiqueta de *brit-pop* y fueron cooptados por el Nuevo Laborismo de Tony Blair, que los convirtió en la banda sonora de su discurso político (Harris, 2003; Fonarow, 2006; Hesmondhalgh, 1999). Desde ese momento "el uso de los viejos sonidos se vació de significado político" y el *indie* quedó

marcado por la nostalgia, el conformismo político, el tradicionalismo estético, una idea del éxito personal y profesional indistinguible del consumismo aspiracional de buena parte de la sociedad británica y una falta de interés por cambiar las relaciones sociales de producción (Hesmondhalgh, 1999: 56).

El nudo gordiano del discurso del *indie* es, por tanto, la cuestión de la independencia. A pesar de que son muchas las discográficas independientes alimentadas por el mero espíritu emprendedor y la ambición de generar beneficios por encima de cualquier compromiso estético, 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. Definir en este punto qué es político es altamente problemático. Merece la pena recordar que la contracultura, al tiempo que alimentaba la crítica al capitalismo y el consumo, generó la producción de nuevos bienes y servicios construido en torno a un discurso crítico con la modernidad y el capitalismo. El rebelde, el outsider, el alternativo, (el hipster en estos momentos), surgen en los años 60 como arquetipos de modos de consumo de coches, ropa o, especialmente, bienes culturales (Frank, 1998). La respuesta del capitalismo a las críticas surgidas en los 60 se centró en validar la

crítica artística, que demandaba libertad, autonomía y creatividad. Esos valores alimentan en la actualidad la nueva economía de las ciudades creativas (Florida, 2014) y las nuevas formas de relación en las industrias culturales, basadas en la figura del emprendedor (Cruces, 2012). Esta estrategia permitió obviar las demandas producidas desde la crítica social, que enfatizaba la injusticia y la desigualdad, así como la destrucción de los lazos sociales (Boltanski y Ciapello, 2002).

De este modo, el *indie* ha terminado por convertirse, según explican Hesmondhalgh y Meier usando la terminología de Bourdieu, en “el gusto musical preferido de la fracción dominada de la clase dominante, es decir, aquellos con niveles de cultural capital relativamente altos pero bajos niveles de capital monetario, comparados con otros de la misma clase social” (2015: 99).

El papel de las discográficas independientes en el contexto español es curiosamente paradójico. La eclosión de la movida madrileña, que sigue instalada en el imaginario musical colectivo como la edad de oro del pop español, se produce de la mano de discográficas independientes (DRO, Gasa, Twins) creadas por los propios músicos ante la indiferencia de las grandes compañías hacia su música o ante la constatación de que estas no eran capaces de trabajar con propuestas musicales novedosas en busca de un público en rápida transformación (Fouce, 2006). Curiosamente, géneros contemporáneos a la Movida pero con un discurso más crítico y una apelación a un público más popular, como el rock urbano y el heavy metal, fueron lanzados desde grandes compañías como Zafiro. A pesar de lograr en algunos casos un notable éxito de público (Leño, Barón Rojo, Obús), su posición frente a la industria discográfica fue complaciente, sin probar alternativas para distribuir y publicar sus discos que les podrían reportar más control y autonomía (Val Ripollés, 2014).

A principios de la década de los 90 las compañías independientes fueron las que pusieron en circulación y capitalizaron el *indie* primigenio. Como ya hemos visto al analizar el *indie* en España, los discos que suponen un punto de inflexión en la escena en su camino a la masividad son lanzados por una independiente como Subterfuge (*Pizza Pop*, de Australian Blonde y *Devil came to me*, de Dover). Y si bien esta compañía sigue existiendo hoy y lanzando novedades, en ambos casos se producen procesos de confluencia con las grandes multinacionales o marcas comerciales para ampliar el alcance de sus lanzamientos (Galán, 2013). Esta colaboración entre compañías de diferente naturaleza y tamaño será una constante desde ese momento, un proceso similar al producido en otros países (Hesmondhalgh, 1999: 54), y es fundamental para entender la estrategia y logros de algunos grupos (Amaral, Vetusta Morla) a partir de la creación de sellos propios en el contexto de la crisis generalizada de la industria discográfica.

Como señala Hesmondhalgh “en un entorno de medios digitales, los músicos independientes han logrado mantener un considerable nivel de control creativo y, en muchos casos, mantener el control sobre la propiedad de sus derechos de propiedad intelectual” (2015: 103). Puesto que, como vimos al inicio de esta sección, 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.

5. Música y política en España

Las relaciones entre la música popular y el mundo de la política en España han sido complejas y cambiantes desde la caída del Franquismo. Sin duda, la figura que representa la unión entre música y política en España por antonomasia es el cantautor, que aparecía como la voz del pueblo, un pueblo que era idealizado a partir de uno de los grandes relatos de legitimación. El representado era un pueblo sometido, paralizado por el miedo y la represión, pero que deseaba el cambio. Un pueblo poseedor de una cultura que había sido aplastada por la brutalidad, el nacionalismo y el oscurantismo de la cultura oficial: de ahí que los cantautores se presenten como continuadores de la tradición folklórica y que sea precisamente este movimiento el que acoge a los recuperadores de las culturas e idiomas periféricos, como el catalán, el vasco o el gallego (Fouce, 2006: 121). La relación del músico 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.

Con la llegada de la Transición, la Movida rompe con ese discurso. La música es considerada desde la ideología del arte, de la creación personal, de la autorealización y autoexpresión (Frith, 1978). Eso no significa que las cuestiones políticas sean abandonadas, sino que son formuladas de otra manera. La

vivencia del cuerpo, la forma de recorrer la ciudad, las sexualidades que el régimen había considerado desviadas y punibles, aparecen como espacios políticos a explorar. La política desaparece como discurso pero se articula a través de prácticas (Fouce, 2006; Val Ripollés, 2014).

Si bien esas nuevas actitudes tuvieron un poder desafiante en los años de la llegada de la democracia, la transformación de la vida social condujo a la normalización de prácticas e identidades antes marginales y las despojó de su carácter político. La desmovilización política se instala en España desde la década de los 80 (Vilarós, 1998) y sólo surge de nuevo empujada por la crisis económica que arranca en 2008 (Errejón, 2011) y esa actitud permeará los discursos de las escenas musicales que surgen y se consolidan en estas décadas.

Una canción icónica, en cuanto a la relación entre arte y política, de aquel *indie* inicial de la década de los 90 es “Vuelve la canción protesta”, de Los Planetas, que salió en el single “Punk”, de su disco *Pop* (1996). En aquel momento surgía una nueva generación de cantautores (Pedro Guerra, Ismael Serrano, Javier Álvarez) con notable éxito popular; el texto puede ser entendido como una mofa de la idea del cantautor político: no tiene sentido escribir este tipo de letras ya que los destinatarios de sus ataques ignoran totalmente a los cantautores

Estos son los nuevos profetas de la nueva revolución.
Vamos a cambiar el mundo con esta canción.
Si alguien no lo puede remediar,
la canción protesta volverá.
Políticos y banqueros tiemblan,
vuelve la canción protesta.

Esta actitud de desdén hacia aquellos que se comprometen políticamente con su música se produce en el contexto de lo que Guillem Martínez ha llamado “Cultura de la Transición”. La idea de Martínez es que desde la Transición se ha ido generando una cultura, entendida como conjunto de reglas, códigos y pautas de conducta, acerca de qué temas son susceptibles de ser tratados y desde qué ópticas hacerlo: “Se trata de una cultura en la que una novela, una canción, una película, un artículo, están absolutamente pautados, previstos. Se trata a su vez de una aberración cultural, que ha supuesto una limitación diaria y llamativa a la libertad de expresión a la libertad de opinión, a la libertad creativa” (Martínez, 2012: 11).

Martínez insiste en que los límites que caracterizan a la cultura de la Transición no son límites formales, legales o judiciales, sino que son mucho más sutiles:

La CT es 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).

Diferentes movimientos sociales, algunos con gran impacto social y mediático (del “No a la Guerra” en 2003 a las movilizaciones frente a la sede del PP tras los atentados del 11M en 2004 reclamando la verdad sobre la autoría de los mismos) han ido minando la Cultura de la Transición. En el mundo del *indie* puede observarse cómo los temas de obvio contenido político empiezan a aparecer en canciones y videos, de forma tímida, en paralelo a esa politización de sociedad española. En 2005 el video de “Ciudadano A”², de Iván Ferreiro presenta un primer plano de un helicóptero de los que sobrevuelan las manifestaciones con su sonido de fondo. A ritmo de vals se va introduciendo la canción, mientras la imagen muestra los pies de la gente, que será la base del vídeo: la manifestación. Ferreiro sube la intensidad de la voz en algunos momentos, añadiendo ira, según comienza a hablar de los políticos:

Vi cómo una vez cambiabas todo en el telediaro
Vi a tu mujer como besaba a todas en Madrid en las calles.
Y a ti en Berlín vendiendo Europa a los americanos

² [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=iYnCICKxcsc> [Último acceso: 20-2-2016]

La rabia que irradiaban las manifestaciones del “No a la guerra” en 2003 nutre la canción “Tened piedad del expresidente”, de La Habitación Roja (2007). Entre guitarras distorsionadas, la letra hace referencia implícita al presidente José María Aznar. El desprecio hacia la clase política se refuerza cuando todo el grupo canta a coro “todos los gobernantes mienten”.

Tened piedad del ex-presidente,
que fue garante de Occidente.
Él todavía no ha asimilado
que su tiempo ya ha terminado.
Y mientras recuerda sus días de gloria
nos avergonzamos.
No sabe de historia, no tiene memoria,
pero está dispuesto
A ayudar a los demás
en donde queda libertad.
¡Qué gran final!
Qué puede importar lo que dice,
todos los gobernantes ¡mienten!
Nos sacará de ese rincón
donde la historia nos dejó.
¡Qué gran nación!

El artista en el que se ha focalizado el cambio de paradigma en el *indie* es Nacho Vegas, uno de los músicos de más éxito y que siempre ha cantado en castellano. Sus primeros discos cultivan una narrativa tortuosa y una identidad maldita y adicta, pero a partir de 2011 Vegas ha pasado a construir textos de directo contenido político. Su primera aproximación a esta nueva orientación fue “Cómo hacer crac” (2011), un tema marcado por el sonido de fondo de una manifestación. La letra arranca como una historia de soledad y aislamiento en un contexto urbano que es simplemente el punto de partida para una historia de acción colectiva y de rechazo a las élites políticas (“han desahuciado a la Familia Real”), económicas (“han desarticulado a la cúpula de la CEOE”) y mediáticas (“y en la tele dan la muerte lenta de algún experto en el mundo global”). En la narrativa de la canción, la gente corriente se ha dado cuenta de que es necesario agruparse y pasar a la acción; no es aún un clamor, sino un susurro cuya escucha requiere de atención. Algo ha hecho “crack”, algo se ha roto, algo va a cambiar. La imaginería de la explosión que hace surgir lo nuevo forma parte de nuestra cultura, tanto desde formulaciones científicas como el origen del universo como, sin duda, en la tradición retórica de la izquierda transformadora.

Y en la calle se hace un gran silencio,
Pero si escuchas bien oirás un crac.
En toda España solo suena un crac.
En occidente solo se oye un crac.
Y si esto no es el fin,
Si esto no, no, no es un final.
Entonces es la bomba que va a estallar

Pero será en 2014 cuando Vegas lance su primer disco claramente político. Antes había dejado la discográfica independiente para asociarse con otros músicos de su generación y escena en un modelo cooperativo llamado Marxhopone. El video y la canción de “Polvorado”, canción que da título al disco, tienen una estética, unos referentes y unos mensajes que remiten directamente a los cantautores del antifranquismo. El video arranca con una frase de Bertolt Brecht y se articula en torno a las imágenes estáticas de diferentes personas, en primer plano y en blanco y negro, identificadas con nombres y apellidos. Sostienen en sus manos fotografías de manifestaciones, cargas policiales, que muestran a la cámara al tiempo que una frase en pantalla nos muestra su situación actual: todos son trabajadores despedidos en medio de la crisis. La letra arranca con una muy clara referencia a las demandas y posiciones históricas de los trabajadores: “Dónde está nuestro pan patrón. Dónde quedó todo ese dinero. Lo tiene oculto bajo el colchón o lo escondió en otro sucio agujero” Pero es en el estribillo donde las resonancias históricas se hacen oír más “Hay fantasmas recorriendo Europa entera, van desde Berlín a Polalena”. Aunque para buena parte de sus oyentes la referencia intertextual no sea reconocible, el eco de

las palabras iniciales del *Manifiesto Comunista* resuena sonoramente. Para enfatizar la dimensión colectiva del conflicto, el estribillo de la canción es entonado por un coro monofónico que se quiere masivo y popular, no académico, un coro de la gente de la calle reunida en torno a una acción común. No por casualidad, en "Runrun", el tema siguiente del disco, recupera un lema del Patio Maravillas, uno de los espacios más combativos de Madrid: "Nos quieren en soledad, nos tendrán en común".

Nacho Vegas puede ser un ejemplo extremo de esta evolución del *indie* hacia lo política, pero no es un caso aislado. No es que los grupos hayan elegido cultivar un discurso y un imaginario del cambio, sino que cada vez más las críticas a la situación social del país y el desencanto frente a las clases política cobra más peso en las canciones. La politización responde también a un cansancio, a la sensación de que se ha sobrepasado una línea:

Una de las normas que pusimos cuando empezamos con el grupo fue hacer música para divertirnos y divertir. Pero llega un punto, el actual, en el que lo que está pasando en la calle te afecta mucho. Ocurre cuando te levantas y lo único que recibes son informaciones que hacen que te lleves las manos a la cabeza, como corrupciones evidentes que nadie evita. Todo eso te toca las narices. Qué hacemos. Pues escribir un poco sobre ello. No nos vamos a meter mucho en el tema, pero lo suficiente para aportar nuestra visión (The Right Ons, en Marcos, 2014).

Este contexto de hartazgo y rabia incita a hacer lecturas políticas de temas que no son tan evidentemente políticos como los citados anteriormente. Los medios, tanto los generalistas como los especializados, recibieron el disco de Vetusta Morla *La deriva* incidiendo en su tono comprometido. "Vetusta Morla afina el tono reivindicativo y de denuncia social sobre los tiempos que corren" (Iraeta, 2014) "La Deriva expresa el estado de ánimo de Vetusta Morla en los tiempos que corren, dominados por la palabra 'crisis', aunque con una esperanza en la posibilidad de reconducir el rumbo. "La ilusión y la esperanza es un hilo conductor del disco pese a venir de un naufragio que nos ha afectado a todos" (Diario Crítico, 2014).

El sentido de la música popular no reside en un único lugar, sino en lo que Hebdige (cit en Sibilla, 1999: 22) ha llamado "densidad referencial": el sonido de la canción, el significado de las letras, las imágenes asociadas en los videoclips y los múltiples textos producidos en torno a las canciones (críticas, reseñas, notas de prensa, entrevistas con los músicos) construyen un universo de sentido coherente pero sin un centro.

En un trabajo anterior (Fouce y Val, 2015) se analizó desde una perspectiva semiótica la construcción de sentido en el videoclip de la canción de Vetusta Morla "La deriva"³. Nos interesa, por un lado, establecer el universo de referentes icónicos y narrativos que el video articula. Por otro, la construcción del enunciador y del destinatario de la comunicación a partir del análisis de las letras. Tres grandes relatos visuales se van alternando en el videoclip de forma fragmentaria. El primer relato es el de la experiencia cotidiana: un hombre en la consulta del dentista, niños corriendo en dirección al recreo en el colegio, coches y peatones circulando en la ciudad, trabajadores empujando trozos de carne en una instalación industrial, interior de vagones del metro... El segundo relato corresponde a un canal de pruebas de barcos. El tercer elemento estructurante del videoclip es un cuerpo de baile, constituido por hombres y mujeres que viste ropas cotidianas y en tonos apagados, ejecutando una coreografía o recibiendo las instrucciones del director en un espacio vacío que parece un almacén o un espacio industrial (lo que establece de nuevo una continuidad con escenarios que pertenecen a los otros dos relatos).

Lo interesante de la letra de la canción es que ofrece una evolución del enunciador, que arranca en tono personal, pasa a la primera persona y ejecuta al final un giro hacia la acción colectiva: "Habrà que inventarse una salida / Que el destino no nos tome las medidas". En paralelo, al tiempo que la intensidad de la canción sube (más distorsión en las guitarras, más presencia de la batería) el ritmo de las imágenes se acelera. Mientras que en el canal empiezan a crearse las olas y el barco se encamina hacia ellas, las imágenes de lo cotidiano muestran que, en momentos de miedo, existen asideros: un avión despegando mientras alguien se agarra fuerte de los brazos del asiento, una mano se cierra sobre el pasamanos de unas escaleras mecánicas, otras aprietan las sábanas de la cama en un momento de éxtasis, otras manos de diferentes personas alcanzan las barras de sujeción del metro. Finalmente, el hombre que se duele en el

³ [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=S4JldbwKiJQ> [Último acceso: 16-02-2015].

lillón termina por agarrar la mano de la dentista. El cuerpo de baile ejecuta rutinas de pareja que requieren de la confianza mutua. Una de las imágenes del cierre coincide con la de la canción "Polvorado" de Nacho Vegas: una niña mira de frente a la cámara, mientras en esta ocasión la letra repite "hay esperanza en la deriva".

Juanma Latorre, guitarrista del grupo, es consciente de la ambivalencia del concepto que organiza la canción: "Eso de estar en un rumbo diferente a veces es negativo pero también positivo, y ahí aparecen sentimientos encontrados, de llorar la pérdida del rumbo que pensabas que era bueno, pero también esperanza por poder ir a un sitio mejor"(Diariocrítico, 2014).

Los miembros el grupo se muestran conscientes de las lecturas políticas de sus canciones, en respuesta al contexto social. Guillermo Galván, el otro guitarrista del grupo, afirma:

Vivimos un momento en el que parece que hablar de justicia y de derechos te convierte en un antisistema. Nosotros solo somos ciudadanos. Básicamente, quien hace música popular es un cronista. Estamos reflejando los problemas de la gente con la que tomamos café, los amigos, la familia y los conocidos. Creo que la fuerza de estas letras -las de Amaral, Nacho Vegas o las nuestras- es que llegan escritas por artistas que en principio no te esperas que las hagan. Si las firmaran grupos tipo Kortatu o La Polla Records no pasaría nada porque ya están etiquetados. Hablar contra políticos y banqueros entra en lo previsible de sus planteamientos. Ahora ciertos grupos estamos tomando decisiones que no tienen que ver con ser músicos, sino con ser personas. El 15M ha ayudado a que miremos más a nuestros vecinos y a nuestros barrios. Sentimos la necesidad de hacer algo, aunque no sepamos qué. O no lo sepamos bien del todo (en Lenore, 2014b).

6. La política después del 15M. Indignación y precariedad

¿Qué ha ocurrido para que se produzca este cambio tanto en la manera de pensar lo político como en la propia implicación del *indie* en este nuevo discurso? Sin duda el 15M está en la raíz de estos cambios. De alguna manera la cultura política de los españoles estaba mediada por viejos tópicos y estereotipos políticos contruidos antes de la Transición. De la misma forma que para cualquier ciudadano decantarse políticamente de manera pública podía dar pudor, para muchos músicos hablar de política en sus canciones era una aberración, un retorno a las caducas fórmulas de los cantautores progres.

Sin duda el 15M ha cambiado la forma en la que la sociedad española entiende lo político. (Likki, 2012; Sanz y Mateos, 2011; Corsín y Estalella, 2011). Si la Transición española implicó la cooptación de los discursos políticos por parte de los partidos (Vilarós, 1998; Medina, 2002), el 15M ha roto este monopolio, moviendo el centro de las discusiones del eje izquierda-derecha, representado por PSOE y PP, hacia el eje arriba-abajo: la ciudadanía frente a políticos, banqueros y corruptos. Joseph Gusfield (1994: 100) distinguía entre movimientos sociales estructurales y fluidos. El 15 M podría encajar en el segundo tipo, en el sentido de que no era un movimiento con un objetivo político claro (mejora de las condiciones salariales, igualdad de sexos) sino que sus objetivos eran múltiples. Para Gushfield este tipo de movimientos tienen un objetivo diferente: modificar los discursos presentes en la opinión pública, modificar la forma en la que los ciudadanos se relacionan, hablan, discuten, sobre política. Sin duda este movimiento ha expresado un cambio en la cultura política de los españoles.

¿Cómo entender en este contexto el movimiento que ha llevado a los músicos a compartir el discurso de la calle cuando durante más de una década han tenido a gala su elitismo y distanciamiento de las masas? (Lenore, 2014a) Si la precariedad, laboral y vital, ha sido la espoleta que permitió construir un movimiento intergeneracional y heterogéneo en lo político, esta es también la respuesta para explicar por qué los músicos se han insertado en los nuevos discursos. Como ha señalado Cruces (2012) la generación emergente de jóvenes se caracteriza por la generalización de actitudes antes reservadas a la élite (rebeldía, cosmopolitismo, anticonvencionalismo) en yuxtaposición a la aspiración a un modo de vida confortable y seguro al precio de la conformidad.

Esa tensión entre la excitación de la aventura creativa y su dimensión precaria marca el universo simbólico de las nuevas generaciones. Como explica Fouce (2012) en ese mismo estudio, 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... La experiencia de las clases

creativas, como señala Lorey (YProductions, 2009: 70) “no sería ya sólo el trabajo, sino la vida la que estaría a disposición de los intereses económicos explotadores: no sería posible separar trabajo y vida, (...) producción y reproducción”. Los músicos, golpeados doblemente por la crisis de la industria del disco y por la crisis económica general que se solapan, se han visto obligados a realizar un ingente “esfuerzo autoconstructivo... apelando a su capacidad y esfuerzo para hacerse a sí mismos mediante un despliegue continuo de creatividad, conocimiento e invención” (Cruces, 2012: 157). Si los lemas del 15M decían “No vas a tener casa en tu puta vida” y “Juventud sin futuro” no era por casualidad: la cronotopía de la nueva generación no tiene ni futuro ni historia, todo se desarrolla en el tiempo real, sin capacidad de hacer planes, trabajando en función de proyectos que se caracterizan por tener ciclos temporales cortos (y extenuantes).

Como señala Esteban Hernández (2014: 264) “esta peculiar percepción de las trayectorias, llenas de momentos de aceleración y de dilatados tiempos muertos, de periodos agitados para acabar los proyectos a tiempo y de esperas eternas mientras surgen nuevas posibilidades laborales, comienzan a ser lo común en toda clase de trabajadores”. La solución a esta incertidumbre vital es “concentrarse en hacer correctamente el trabajo y apartar la mirada del futuro... Vivir en un presente continuo alejado de las preocupaciones” (Hernández, 2014: 266). En este mundo de incertidumbre “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).

Sanz y Mateos (2011: 529) señalan que el 15M se articuló por una metanarrativa de la indignación, fundamentada en cuestiones que hasta el momento no habían sido abordadas con tal sentido de urgencia: la pérdida de soberanía y la consolidación de una suerte de “mercadocracia”, democracia de baja intensidad, el incremento de las desigualdades sociales, la supeditación de la política a los poderes financieros y las grandes corporaciones mediáticas.

La importancia del 15M se fundó en su capacidad para construir un discurso que rompía las viejas divisiones políticas. El tono del discurso era ciudadanista: la indignación no es una cuestión de izquierdas contra derechas, sino de los de abajo contra los de arriba (Sanz y Mateos, 2011: 538). De ahí el alcance transversal que tuvo, apelando a todas las capas generacionales e ideológicas de la sociedad española:

El sábado posterior al 15 de mayo de 2011 me fui a Sol a última hora de la tarde en un metro lleno de adolescentes que como todos los fines de semana, se dirigían hacia los bares del centro. Fue una experiencia alucinante: todo parecían estar hablando de política... Por primera vez, los argumentos políticos... ocupaban el espacio simbólico explosivo que en las últimas décadas habían acaparado los politonos, la ropa ridícula y extremadamente cara, el fútbol, la pornografía casera y los videos sobre gatos (Rendueles, 2013: 193).

Para muchísima gente, el 15M fue su primera experiencia en la acción política, confluyendo en las plazas con militantes de diversa procedencia pero de sobrada experiencia. El hartazgo, la queja contra los de arriba, la necesidad de encontrar un asidero o una causa en la que militar, junto con la denuncia de la precariedad, llevó a muchos músicos a ser interpelados por el discurso del 15M:

¿Qué llevo yo en la sangre? ¿Qué raíces culturales tengo? Pues, como clase media blanca acomodada en una sociedad de consumo... ninguna. Y el 15-M me dio eso, esa visión de que hay un colectivo y está pasando algo fuerte y nuevo que afecta a ese colectivo al que pertenezco y que a mí me configura como persona (Le Parody, en Lenore, 2014c).

Víctor Lenore (2014) insiste en que es importante considerar el origen social de clase media de la mayoría de los músicos del *indie*. 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. “Sus preguntas y quejas están formuladas desde la lógica de su estrato social, por lo que aparecen elementos típicos como la desilusión por un futuro que ya no será, la indignación por la inutilidad de los valores en los que creció, la sensación de aislamiento y la sensación de que para la gente como él ya no hay salida” (Hernández, 2014: 15).

Los músicos, que durante todo el siglo XX encarnaron, como los demás artistas, todo lo opuesto al mundo productivo, han visto cómo sus precarias condiciones de producción generadas a caballo de la crisis digital se convierten en el centro inspirador del nuevo capitalismo (Hernández, 2004). Sus respuestas

a esta crisis política y productiva han sido la generación de un nuevo discurso, así como un regreso a las condiciones de producción *underground*: puesto que no hay una industria, no tiene sentido replicar los viejos procedimientos y prácticas:

En Madrid estoy viviendo una vuelta al *underground* que no tiene tanto que ver con lo que dicen las canciones sino con las formas de hacer. Me refiero a gente montando salas en garajes, festivales autogestionados, *raves* en solares, naves en las periferias que programan desde flamenco hasta bakalao, y las fronteras entre músicos, DJs y público están bastante diluidas. A partir del 15-M, todo el mundo se ha puesto a hacer algo. Son las mismas cosas que estábamos haciendo antes, pero con una contundencia y una urgencia nuevas (Le Parody en Lenore, 2014c).

Las dos crisis que han afectado al mundo de la música en España han generado en las clases medias, y entre ellas a los músicos y artistas, la conciencia de su propia fragilidad. En esta sensación está la base del giro hacia un discurso de mayor contenido social; como señala Rendueles: "Si nos pensamos como seres frágiles y codependientes, estamos obligados a pensar la cooperación como una característica humana tan básica como la racionalidad" (2013: 146).

7. Conclusiones

A pesar de que el discurso autoconstructivo del *indie* apela a una ideología del arte por el arte que elimina toda obligación de los artistas para con las cuestiones sociales y políticas que lo rodean, no podemos olvidar que en este mundo musical no existe una separación radical entre creador y oyente: el elemento popular no es residual, el rock, el pop y todos los géneros de la música popular necesitan apelar a la experiencia, las necesidades, las demandas y aspiraciones de su público, a las que dan un contenido expresivo (Frith, 1999).

El mundo del *indie* se ha politizado en los últimos 10 años del mismo modo que lo han hecho la juventud y las clases medias, que son los dos referentes sociales de la escena. Los contenidos de las canciones y de las declaraciones de los músicos han comenzado a establecer un diálogo con los problemas cotidianos (el paro, la falta de seguridades, los desahucios, el individualismo) porque esta es también la experiencia social de los músicos del *indie*. Estos temas se han convertido en parte de la esfera pública de la mano de los movimientos que confluyen en el 15M. Como hemos visto, una de las respuestas del capitalismo a los cuestionamientos al sistema que surgen en los años 60 fue dar cabida a las críticas del mundo de la cultura, que exigía más autonomía en el lugar de trabajo y más espacio para la creatividad y la rebeldía en la vida cotidiana (Frank, 1998). En los últimos años, esta tendencia se ha exacerbadado para convertirse en el centro de un nuevo capitalismo, basado en el emprendedor, una figura que aún a las del empresario y la del trabajador y que está en la base de la configuración de unas clases creativas que sacrifican la seguridad en aras de la autonomía.

La crisis económica ha puesto de manifiesto que la precariedad que durante décadas parecía patrimonio de jóvenes sin experiencia ni educación es la experiencia común de buena parte de la sociedad, especialmente de unas clases medias que ven sus viejas seguridades erosionadas por el adelgazamiento de estado de bienestar al tiempo que se produce la contracción del mercado laboral y de las condiciones de trabajo, especialmente el salario.

Los discursos políticos y las mayorías de gobierno han cambiado radicalmente en el último año. Las elecciones municipales de mayo de 2015 permitieron que en las grandes ciudades de España gobernaran los movimientos municipalistas. Las elecciones generales de diciembre de ese año han generado un parlamento fragmentado marcado por el ascenso de nuevas fuerzas ajenas a la historia política del país construidas en la Transición. Del mismo modo, parece que en la cultura se está produciendo también esa transformación, a partir del cuestionamiento de la Cultura de la Transición que ya es lugar común en buena parte de los foros culturales del país. En este sentido, la politización del *indie* no significa más que un alineamiento de las políticas de la música popular con las de la cultura en general, ambas alimentadas por unas clases medias en crisis, hastiadas ante las viejas respuestas, ansiosas por encontrar asideros ante una fragilidad que solo recientemente les ha sido revelada en toda su magnitud.

Referencias bibliográficas

- Bennett, A. y Peterson, R. A. Eds (2004): *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt: Vanderbilt University press.
- Blánquez, J. (2004): "Distensión post-milenio: ideas sobre el indie en el cambio de década", en Blánquez, J. y Freire, J. M. Coords.: *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*: 397-430. Barcelona: Mondadori.
- Blánquez, J. y Freire, J. M. Coords. (2004): *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Boltanski, L. y Ciapello, E. (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal
- Bourdieu, P. (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Connell, J. y Gibson, C. (2001): *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. Londres: Routledge.
- Corsín, A. y Estalella, A. (2011): "#spanishrevolution", *Anthropology Today*, 27 (4): 19-23. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8322.2011.00818.x>
- Cruces, F. (2012). "Jóvenes y corrientes culturales emergentes", en Cruces, F. y García Canclini, N. Eds.: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.
- Cruz, N. (2015): *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.
- Errejón, I. (2011): "El 15-M como discurso contrahegemónico", *Encrucijadas*, 2: 120-145.
- De Pedro, G (2014): "Juan Cavestany dirige La deriva, el nuevo videoclip de Vetusta Morla", *Sensacine.com*. [20-02-2016]. Disponible en web: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517841/>
- Diario crítico (2014): "La deriva de Vetusta Morla, un disco sobre un naufragio que nos ha afectado a todos", *Diario Crítico*. [20-02-2016]. Disponible web: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517841/>
- Fabbri, P. (1981): "A theory of musical genres. Two applications", en Horn, D. y Tagg, P. Eds.: *Popular Music Perspectives*. 52-81. Göteborg-Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Florida, R (2014): *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Fonarow, W. (2006): *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Fouce, H. (2006): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España*. Madrid: Velecio.
- (2012): "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en Cruces, F. y García Canclini, N. Eds.: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.
- Fouce, H y Val, F. (2015): "Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes", *Actas del congreso de la Asociación Española de Semiótica*. [En prensa].
- Frank, T. (1998): *The Conquest of the Cool. Bussines Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frith, S. (1978): *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- (1999): *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Galán, C. (2013): "La alternativa musical independiente. El caso de Subterfuge Records", en Mora, K. y Viñuela, E. Eds.: *Rock around Spain. Historia, industria, escena y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida.
- García Canclini, N., Cruces Villalobos, F. y Urteaga Castro Pozo, M. (2012): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel.
- Gil, P. (1998): *Guía de la música independiente en España*. Madrid: Ediciones Vosa.
- Gusfield, J. (1994): "La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo", en Gusfield, J. y Laraña, E. Coords.: *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*: 93-118. Madrid: CIS.
- Harris, J. (2003): *The Last Party. Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. London: Harper Perennial.
- Hernandez, E. (2014): *El fin de la clase media*. Madrid: Clave intelectual.
- 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. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000008400>
- (1999): "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", *Cultural Studies*, 13 (1): 34-61. <http://dx.doi.org/10.1080/095023899335365>
- 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.

- Iraeta, M. (2014): "Vetusta Morla – La deriva/estreno", *Radio 3*. [20-02-2016]. Disponible en web: <http://radio3.rtve.es/recomendaciones/2014/04/vetusta-morla-la-deriva-estreno.html>
- Jenesaispop (2012): "El indie en España: una introducción". [20-02-2016]. Disponible en web: <http://jenesaispop.com/2012/02/20/el-indie-en-espana-una-introduccion/>
- Lenore, V. (2014a): *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- (2014b): "Amaral se posiciona, Serrat y Sabina callan", *El Confidencial*. [20-02-2016]. Disponible web: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-04-12/amaral-se-posiciona-serrat-y-sabina-callan_115741/
- (2014c): "Orgía en Intereconomía. El indie español pierde el miedo a la política", *El confidencial*. [20-02-2016]. Disponible en línea: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-03-10/orgia-en-intereconomia-el-indie-espanol-pierde-el-miedo-a-la-politica_98746/
- Leoz, A. (2015): *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Bilbao: Universidad de Deusto. [Tesis doctoral].
- Likki, T. (2012): "15M revisited: A diverse movement united for change", *Zoom Político*, 11: 1-16.
- Marcos, C. (2014): "El rock español grita basta", *El País*. [20-02-2016]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2014/01/22/planeta_futuro/1390414514_983613.html
- Martínez, G. Coord. (2012): *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Medina, A. (2002): "De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española", en Subirats, E. Ed-: *Intransiciones. Crítica de la cultura española*: 23-36. Madrid: Biblioteca nueva.
- Rendueles, C. (2013): *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing.
- Sanz, J. y Mateos, O. (2011): "15-M. Apuntes para el análisis de un movimiento en construcción", *Revista de Fomento Social*, 66: 517-544.
- Serrano, N. (2013): "Música para las masas", *Mondosonoro*. [20-02-2016]. Disponible en línea: <http://www.mondosonoro.com/Entrevista/SECOND-IZAL-MISS-CAFFEINA/Musica-para-las-masas-Parte-1/4533.aspx>
- Sibilla, G. (1999): *Il videoclip nella Tv italiana*. Roma: RAI
- Simmel, G. (1977): *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de occidente.
- Val Ripollés, F. (2014): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral].
- Vilarós, T., (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- YProductions (2009): *Innovación en cultura*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Breve CV de los autores:

Fernán del Val Ripollés es Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente es profesor-tutor de Sociología en la UNED. Ha publicado diversos artículos sobre música, política y juventud en España. Es vocal de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) y presidente de la rama española de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

Héctor Fouce es profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, por la que es doctor. Master en Propiedad Intelectual por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido catedrático de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y crítico musical durante 12 años. Ha sido presidente de SIBE y de IASPM España, además de haber sido miembro de International Board de esta asociación. Ha publicado extensamente sobre música popular en la Transición, sobre industria musical y sobre propiedad intelectual. Ha sido profesor visitante en las universidades de Colorado State y Cambridge.