

Los difusos límites conceptuales del *indie* español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*

UGO FELLONE

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: indie, post-rock, género musical, escena musical, España

Keywords: *indie, post-rock, musical genre, music scenes, Spain.*

Cita recomendada:

Fellone, Ugo. 2018. "Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

LOS DIFUSOS LÍMITES CONCEPTUALES DEL INDIE ESPAÑOL DE LA SEGUNDA MITAD DE LOS 90: POST-ROCK VS. TONTI-POP

Ugo Fellone

Resumen

Desde que en los ochenta comenzase a hacer referencia tanto a una postura comercial como a un sonido determinado, el término *indie* se ha convertido en una de las etiquetas más difusas de las músicas populares urbanas. Aunque, como refleja Matthew Bannister, hasta la llegada del *grunge* agrupase a un conjunto de escenas con notables diferencias sonoras pero una serie de principios estéticos y éticos compartidos, en los noventa el *indie* se convirtió en una etiqueta especialmente amplia, gracias a los crecientes contactos de las discográficas independientes con las *majors* y la influencia de las nuevas tecnologías digitales, la electrónica o el *hip-hop*.

En este artículo analizaremos los discursos producidos alrededor de dos géneros antagónicos que coexistieron dentro del *indie* español de la segunda mitad de los noventa: el *post-rock* y el *tonti-pop*. Mediante un estudio comparativo del tipo de discursos desarrollados alrededor de ellos y el análisis de algunas de sus manifestaciones musicales más destacadas, se evaluará cómo ambos géneros encajaban dentro de la escena del *indie* nacional. Esto nos permitirá comprender las tensiones que se produjeron entre una concepción de la escena orientada hacia un discurso más experimental, intelectualizado y de vocación internacional frente a una visión más convencional, endémica y cercana al *pop*, que acabaría por imponerse. Pero aunque ambas posturas puedan resultar aparentemente irreconciliables, los rasgos que desarrollaron ya estaban presentes en el *indie* de los años 80, del cual, cada género enfatiza una serie de elementos en detrimento de otros, haciendo desaparecer la equidistancia que había entre la música *pop* y las tendencias más *underground* y experimentales –y por lo tanto entre la búsqueda de capital económico y capital cultural– para dar paso a una concepción más diversificada de este campo de producción cultural, que se mantiene en la actualidad.

Palabras clave: indie, post-rock, género musical, escena musical, España

Abstract

The term indie has become one of the most diffuse labels within popular music since the 80s, when it began to be used referring to a commercial attitude and a particular sound. As Matthew Bannister reflects, until the arrival of grunge it grouped a set of scenes with certain sonic differences but a series of common aesthetic and ethical principles. In the 90s indie became a very wide label, due to the increasing contacts between the independent labels with the majors and the influence of the new digital technologies, electronic music and hip-hop.

In this article, I will analyze the discourses produced around two antagonist genres, coexistent within the Spanish indie of the second half of the nineties: post-rock and tonti-pop. Through a comparative study of the discourses developed around them and the analysis of some of their most representative musical manifestations, I will evaluate how both genres fitted inside the national indie scene. This will allow us to comprehend the tensions that arise between a conception of the scene oriented towards an experimental, intellectualized and international discourse and a conventional, endemic and closer to pop vision, which eventually would prevail. Although both positions may seem apparently irreconcilable, the features which both developed were present in the indie of the eighties, from which each genre emphasized a series of elements at the expense of others, making disappear the equidistance that existed between pop and more underground and experimental tendencies –and hence between the search for economic capital and cultural capital– to give way to a more diversified conception of this field of cultural production, which it's currently kept.

Keywords: indie, post-rock, musical genre, music scenes, Spain

Introducción

El término *indie* es uno de los conceptos más difusos de las músicas populares urbanas de los últimos 30 años. Bajo él se han identificado una actitud comercial, un determinado sonido y unas redes de músicos, audiencias, productores y críticos que se podrían englobar bajo el concepto de escena. El principal problema que encuentra el investigador que se acerca al *indie* es la diversificación de prácticas sonoras y comerciales que sucede a partir de los años 90. Si durante los 80 el *indie* se entendió como la continuación del *post-punk* a nivel musical y se asoció con una serie de sellos concretos, en los años 90 la cantidad de sonidos que se englobaron bajo esta etiqueta se amplió notablemente y muchos de los grupos ya ni siquiera pertenecían a discográficas independientes, o incluso, como ocurrió con el *hip-hop*, muchas de las discográficas terminaron por ser absorbidas por las *majors* o establecieron potentes acuerdos comerciales con ellas (Negus, 1999: 92-96).

Aunque el proceso por el cual esos sellos se terminaron asociando con las grandes multinacionales ha sido analizado por autores como Hesmondhalgh (1999), la relación entre las corrientes estilísticas surgidas en los 90 y el *indie* de los 80 no ha sido abordada de manera satisfactoria por parte de la musicología. Esto no significa que no existan trabajos destacados sobre el *indie* en distintos momentos históricos –como los de Kruse (1993), Hibbett (2005) o Bannister (2006a)–, pero aún escasean textos que articulen una lógica histórica que abarque más de una década.

Este artículo, sin pretender trazar una panorámica sobre el *indie* a lo largo de su historia, busca centrarse en un punto de inflexión concreto: el *indie* en España en la segunda mitad de los años 90, que coincide con el momento en el que la mayoría de los grupos nacionales se empiezan a alejar de la mera emulación de referentes anglosajones y se producen los primeros grandes éxitos comerciales. Dentro de este objeto de estudio pretendemos analizar dos géneros aparentemente antagónicos: el *post-rock* y el *tonti-pop*, viendo la relación de los mismos con respecto al *indie* de los años 80 y el impacto que tuvieron en el desarrollo del *indie* desde principios del siglo XXI hasta la actualidad. Así, sin necesidad de realizar un mapa tan grande como el territorio, abordaremos dos casos que permiten entender los orígenes éticos y estéticos

de la música que actualmente entendemos como *indie* y algunas de las claves (aunque no todas) para rastrear el desarrollo de esta etiqueta.

¿Qué es (o era) el *indie*?

En un sentido estricto *indie* es un diminutivo de *independent*, término inglés con el que se hace referencia a cualquier práctica que se haga al margen de las grandes multinacionales: música, cine, cómics, literatura, etc. A nivel musical los primeros usos del término se relacionan con sellos discográficos de los años 50 como Atlantic Records, si bien no sería hasta la llegada del *punk* y su ética DIY (*do it yourself*) cuando se aproxime a su significado actual (Barrera-Ramírez, 2017: 170).

La mejor radiografía del *indie* tras la eclosión del *punk* se encuentra en los estudios del neozelandés Matthew Bannister (2006b). Para él el *indie* se podría entender como un movimiento que gira alrededor de un sonido muy concreto desarrollado por bandas con un formato de *rock* clásico (guitarra, bajo y batería) compuestas por hombres blancos que se inspiran en un canon de artistas blancos de los años 60 como The Byrds o The Velvet Underground para hacer música para un público de nuevo predominantemente blanco y masculino (Bannister, 2006a: 77-78):

[*Indie* era un espacio/género estrechamente encerrado. Por un lado, uno no podía ser demasiado “pop” o “dance”, por el otro, el “rock” estaba también cargado de connotaciones negativas. El resultado era una música que estaba gestualmente restringida: ni obviamente negra o bailable o demasiado macho y *rock and roll*, pocas escalas o frases de *blues*, poca sincopación, relativamente uniforme en tono y textura, ejecutada potente pero discretamente y sin mucha expresión individual. Las guitarras son rasgueadas continuamente para crear un efecto de *drone* o *jangle*, con un consecuente enmascaramiento de lo vocal, lo cual (junto a las armonías) deriva del *punk* o del *pop* de los 60. Las letras (con frecuencia inaudibles) tienden a ser introspectivas, pesimistas, pasivas, a veces irónicas o apologéticas. La imagen del músico es con frecuencia la de una anti-estrella, ordinaria, modesta. Las grabaciones tienden a sonar baratas, con portadas con un diseño *amateur*, infantil u oscuro. Hay una tendencia hacia una estética minimalista –“menos es más”. Algunos de los límites fueron en algunos casos previamente dados: guitarras baratas, grabaciones primitivas, y músicos relativamente *amateurs* (especialmente en el canto), pero igualmente había una tendencia a considerar dichas “limitaciones”

como intrínsecas al género, marcando la diferencia, haciendo una virtud de lo que no siempre era una necesidad (Bannister, 2006a: 91).

Aunque parezca una categorización sumamente acotada, con ella el autor abarca a músicos que van desde las escenas de *hardcore* estadounidenses al *grunge*, pasando por el *jangle pop* de The Smiths y R.E.M. o cantautores como Nick Cave (Bannister, 2006b). Esto haría que en vez de entender, como hacen ciertos autores (Hesmodhalgh, 1999; Bannister, 2006a; Barrera-Ramírez, 2017: 173), el *indie* como un género, sea preferible entenderlo bajo el concepto de escena, como ya lo plantearon Héctor Fouce y Fernán del Val (2016), ya que así resulta menos problemático encajar el devenir del término con el paso del tiempo y las divergencias estilísticas que aparecen en los años 90, que no dejan de tener como raíz compartida el peso de la estética del *indie* antes mencionada.

En España el concepto *indie* llega a principios de los años 90, supuestamente de la mano de Julio Ruiz, que decide englobar bajo esta etiqueta a algunos participantes del concurso de maquetas de su programa de radio, *Disco grande*. Como refleja Fernando Barrera-Ramírez (2017) muchos de estos grupos partían desde los mismos presupuestos estéticos y comerciales que guiaban al *indie* de los 80, aunque poco tardarían en surgir nuevas tendencias estéticas y asociarse ciertas bandas a las grandes discográficas.

A partir de entonces el *indie* se convierte en un auténtico fenómeno cultural alrededor del cual se desarrollarían unas potentes redes de músicos, *fans* y periodistas a nivel translocal, con *fanzines* de los que en ciertas ocasiones surgirían sellos discográficos (Elefant, Acuarela, Subterfuge), salas de conciertos como Maravillas en Madrid y festivales como el FIB. Paralelamente a esto, diversos medios de comunicación se interesarían por el movimiento, como las revistas *Rockdelux*, *Mondosonoro* o *Ruta 66* y programas radiofónicos como *Disco grande* en Radio 3 o *Viaje a los sueños polares* en Los 40 Principales, llegando a la prensa generalista gracias al suplemento *El país de las tentaciones* e incluso a la televisión con *Sputnik* de TV3.

Es innegable que el desarrollo del *indie* en España en los 90 se ajusta a la

idea de escena translocal defendida por Bennett y Peterson (2004: 8-10), al no existir una ciudad que capitalizase toda la producción cultural, ya que a través de diferentes escenas locales (Granada, Xixón, Donosti, Albacete...), unas discográficas y promotoras principalmente madrileñas y una prensa radicada fundamentalmente en Barcelona se creó un entramado que permitió el desarrollo de una serie de géneros musicales y hábitos de consumo que aparecen adecuadamente plasmados en libros como *Pequeño circo* (Cruz, 2015).

Esta escena se regiría por una serie de dinámicas de tipo bourdiano, ya que el *indie* despliega sus lógicas de manera análoga a la “alta cultura”, obteniendo capital cultural al defender propuestas de limitado rédito comercial que precisan de conocimientos especializados para ser comprendidas (Hibbett 2005). Esta búsqueda de capital cultural viene ligada al canonicismo del indie, que sería el proceso por el cual la escucha de un determinado canon de artistas de *pop-rock* de los años 60-70 se convierte en un rito de paso que permite introducirse dentro de la escena (Bannister, 2006a). Este concepto será clave en los análisis que realizaremos, ya que la relación de los dos géneros musicales estudiados con el canon condiciona la manera en la que participan del capital cultural de la escena. Aun así, conviene matizar que no es el único elemento que garantiza la obtención de capital cultural, ya que también existen otros aspectos claves como la actitud comercial o la técnica instrumental (o la pretendida falta de ella), entre otros.

El capital cultural asociado al *indie* ha venido aparejado a un capital simbólico (prestigio) que a la larga ha permitido a algunos grupos obtener un capital económico considerable, lo cual entra en contradicción con esa escasa comercialidad de la que hablábamos con anterioridad. Este choque entre el capital cultural y económico es negociado de múltiples maneras, desde considerar que los grupos con éxito económico ya no pueden pertenecer a la escena a entender que este éxito es compatible con una actitud “independiente” o posiciones intermedias que consideran que el éxito comercial compromete parte de la integridad de los grupos pero no toda. Pero conviene matizar que estas categorías son constructos mentales de los miembros de la escena, ya que como resalta Bannister (2006^a: 77) el gran error a la hora de estudiar el *indie* es considerar que este en algún momento es independiente,

dado que su propia existencia está condicionada por la industria a la que se opone y de la cual depende más de lo que es capaz de reconocer.

Esta vinculación del *indie* con lógicas bourdianas podría permitirnos aceptar la idea propuesta por Motti Regev (2013: 83 y ss.) de que el *indie* se debe entender como uno de los principales subcampos que encontramos dentro del campo de las músicas populares urbanas. Esto nos posibilitaría una conceptualización bastante flexible y permeable en la que se podrían insertar mejor los puntos de encuentro que se han producido entre el subcampo del *indie* y el resto de subcampos, en especial los de la electrónica, el *metal* o el *mainstream*. E incluso, a escala más global, nos podría llevar a plantearnos las conexiones de dicho subcampo con subcampos de la industria del cine, la literatura o la moda. Pero dado lo específico de este estudio, asumiremos que el *indie* en España se puede y debe analizar alrededor del concepto de escena, independientemente de si internacionalmente lo consideramos una escena transglobal, un movimiento o un subcampo de producción cultural en el contexto del capitalismo tardío.

A continuación, analizaremos dos géneros surgidos en el seno del *indie* nacional durante los noventa. Con ello mostraremos cómo se relajaron muchos de los límites impuestos por la visión que se tenía del *indie* en la década anterior sin por ello renunciar a la mayoría de los rasgos originales del movimiento, enfatizándose incluso aspectos muy concretos del *indie* original, ya sea la exploración tímbrica, el canonicismo, el *amateurismo* o las letras irónicas.

Post-rock

Post-rock es una etiqueta acuñada a principios de los años noventa por el crítico británico Simon Reynolds en referencia a grupos que desde su punto de vista empleaban instrumentos de *rock* para propósitos que no eran los del *rock*. Sin pretender explicar detenidamente el desarrollo del término, se podría decir que comenzó a emplearse en referencia a grupos británicos que aún proviniendo del *indie* se alejaban de su canon de *rock* blanco incorporando procedimientos de la electrónica o el *hip-hop*: Stereolab, Moonshake, Disco Inferno o Bark Psychosis. Paralelamente empezaría a aludir a bandas

estadounidenses a medio camino entre los rasgos que Reynolds veía en el *post-rock* y el *rock* más tradicional, como Tortoise o Trans Am. Finalmente se terminaría usando en relación a artistas que con el cambio de siglo empiezan a desarrollar un sonido bastante acotado: *rock* predominantemente instrumental basado en la repetición de una serie de elementos musicales que con frecuencia se dirigen a un clímax por medio de un *crescendo* (Chuter 2015).

A pesar de las marcadas diferencias que hay entre los primeros grupos adscritos a la etiqueta y los que actualmente la representan, como Mogwai, Godspeed You! Black Emperor o Explosions in the Sky, todas las ramificaciones del *post-rock* comparten una serie de rasgos: énfasis en el timbre y las texturas, uso de células repetitivas y construcción musical por capas; aunque otros elementos, como el empleo del estudio de grabación como un instrumento más o la proximidad al *hip-hop* y la electrónica se hayan ido matizando con el paso del tiempo (Fellone, 2018).

En cierta medida el *post-rock* representa un desarrollo extremo de uno de los aspectos que para Bannister (2006b: 118 y ss.) caracterizan al *indie*: el énfasis en el elemento tímbrico. El gusto por los timbres es un elemento fundamental para la mayoría de los géneros del *indie* de los 80, desde las guitarras limpias de Johnny Marr o Peter Dinklage a los muros de distorsión de Kevin Shields o J Mascis. Para ello en muchas ocasiones se recurre a procedimientos tecnológicos muy concretos, utilizando multitud de efectos para los instrumentos (especialmente las guitarras) (Bannister, 2006b: 69-74). El *post-rock* no hace más que seguir esta línea de interés por el sonido puro y llevarla a sus límites conceptuales, hasta el punto de olvidar aspectos como la elaboración de letras o melodías, prefiriendo en su lugar desarrollar tapices instrumentales.

Para llevar a cabo esto se hace necesario salirse del canon de *pop* anglosajón blanco de los 60-70 que toma el *indie* como punto de referencia (y de cierta tecnofobia asociada a este), mirando en su lugar a la electrónica, el *hip-hop* o el *ambient*. Así, la búsqueda de referentes sonoros contemporáneos a los grupos se convirtió en una tónica general para gran parte del *post-rock* de los 90, aunque la influencia del *krautrock* de los 70, el *dub* u otros géneros del pasado que se alejaban del *rock* tradicional se convirtieron en un nuevo canon que en función del grupo sustituía o complementaba a los artistas que el *indie*

tomaba tradicionalmente como punto de partida. Esos nuevos referentes para el mundo del *indie* iban aparejados a inversiones de capital cultural sumamente concretas, convirtiéndose en signos de distinción para los propios músicos y para las personas de la escena que manejaban ese canon de artistas.

Rastrear los orígenes del *post-rock* en España es sumamente complicado, aunque al igual que ocurre en Inglaterra (Hodgkinson, 1999: 200) el término adquiere una enorme popularidad a nivel de crítica y público en 1996, siendo empleado por casi todas las revistas especializadas (y algunas no especializadas) y consolidándose alrededor del segundo disco de Tortoise, *Millions Now Living Will Never Die*, que se interpretó como el álbum de referencia para comprender este género (Fellone, 2017: 34-35).

El auge del *post-rock* coincide con un momento en el que la prensa empieza a cansarse de que las bandas nacionales se apeguen demasiado a ciertos modelos anglosajones. Bajo este prisma, cualquier grupo que se apartase del *noise pop* estadounidense o el *shoegaze* británico era valorado de manera positiva, empezando a aplicarse la etiqueta *post-rock* como una forma de distinción para las bandas de tendencias más experimentales, como Sylvania, Beef, Manta Ray, Penelope Trip o Paperhouse, aunque su vinculación con el género no siempre fuese palpable (Fellone, 2017: 35).

Aunque no se puede afirmar de manera categórica cual sería el primer disco en el que aparecen elementos del *post-rock*, tiende a considerarse que los precedentes más directos del género en España serían Medication y Beef, pioneros en incorporar la influencia del *krautrock* al *indie*. Continuando la línea iniciada por estos encontraríamos a Manta Ray, considerado el primer representante claro del *post-rock* en España; aunque a lo largo de la década otras bandas también se aproximaron en ciertas ocasiones al género, como Beef, especialmente en *Fi Qasr Sheikh al-Dabant* (1997) y *España a las ocho* (1998) (Elefant Records s.f.) o Migala, que inicialmente conjugaban la experimentación con la canción de autor estadounidense, pero fueron acercándose cada vez más al *post-rock* hasta el punto de que su último álbum, *La increíble aventura* (2004), se suele encuadrar sin ambages dentro del género (Pérez, 2009), entendiéndose que el anterior disco, *Restos de un incendio* (2002), marca tanto el final de la primera etapa del grupo como el inicio de la siguiente.

La trayectoria de Manta Ray es bastante representativa de la evolución de una gran parte del *indie* en España. Con unos comienzos ligados a la escena de la ciudad de Xixón y una marcada influencia del *noise pop* anglosajón (algo apreciable en el nombre del grupo, tomado de una canción de Pixies), poco a poco se desprendieron de estas referencias y adoptaron un lenguaje más propio. Así, su primer álbum, *Manta Ray* (1995), considerado uno de los primeros hitos del *indie* nacional, se mueve entre el *noise pop* y unas tendencias experimentales que irían desarrollando aún más en discos posteriores, sobreentendiéndose que ya con su segundo álbum, *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998), se encontraban plenamente en la órbita del *post-rock* (Fellone, 2017). Nacho Vegas, guitarrista del grupo hasta este disco, consideraba que Manta Ray buscaba apartarse “de la parte más *noise pop*” del *indie* de Gijón, mostrándose bastante crítico con el canonicismo anglófilo de la banda:

En Manta Ray nos gustaba mucho el *post-rock* y buscábamos ese tipo de desarrollos, pero la trampa del *post-rock* es que muchos grupos hacían una especie de ruido onanista que solo gustaba a los que lo estaban tocando. Nos fijábamos en otros grupos, queríamos sonar como ellos y todo era muy epidérmico (Cruz, 2015: 680).

El *post-rock* que desarrolla Manta Ray es bastante representativo de la forma en la que se entendía el género a finales de los 90 en España. Su música se basa en células repetitivas que suelen generar dos polos armónicos sobre los que oscilan casi todas sus canciones, permitiendo que el foco de atención se ponga en el elemento tímbrico gracias a una construcción musical por capas y el uso instrumentos poco usuales en el *rock* como sintetizadores analógicos, theremin, *sampler*, caja de ritmos o programaciones digitales. A pesar de tener un cantante, las letras nunca fueron una gran preocupación para ellos y el lugar ocupado por la voz tanto en la mezcla final como en sus álbumes va decreciendo conforme avanzan los años, aumentando el número de temas instrumentales (tendencia que se revierte en su último álbum, *Torres de electricidad*, de 2006). Aun así, a diferencia de otros grupos asociados al *post-rock* en el cambio de siglo como Migala, Beef o Camping, Manta Ray compaginarían las letras en inglés (predominantes en sus primeros álbumes)

con una cada vez mayor presencia del castellano (e incluso el asturiano), respondiendo a una tendencia general de pasar de imitar modelos líricos extranjeros (oponiéndose a la castellanoparlante Movida y post-Movida) a proponer alternativas líricas autóctonas.

La canción que mejor representa los rasgos por los que Manta Ray fue englobada dentro del *post-rock* sería “Sol”, del *split* que realizaron junto a Diabologum, *La última historia de seducción* (1997). Presenta una estructura lineal que se despliega sobre un arpeggio de guitarra y una figuración de bajo constante, sobre los cuales poco a poco se van añadiendo diferentes instrumentos como el sintetizador analógico o el theremín. Manteniendo la armonía y el *tempo* prácticamente inalterados durante sus nueve minutos (salvo una breve digresión armónica en el 2:12), la canción se articula alrededor de un *crescendo* progresivo que se dirige hacia un clímax, que coincide con la aparición de la voz, alrededor del minuto 5. La letra, una de las primeras cantadas en castellano por la banda, consiste en una serie de imágenes crípticas plagadas de metáforas cuyo significado no parece quedar muy claro.

Sol se arrancó la piel
para ver en su interior,
se tapó su alma hecha un jirón,
se durmió en su baúl.
Adiós, nunca más verás
el sol.

A pesar de que estas estructuras lineales basadas en *crescendos* se hayan convertido en uno de los rasgos más definitorios del *post-rock* en la actualidad (Osborn, 2010), tan solo en esta y otra canción (“Cartografíes”) el grupo se aproxima a esta concepción formal (Fellone, 2017: 29-34, 48). Pero el resto de los elementos que caracterizan a este tema, como la exploración tímbrica más allá de los parámetros usuales del *rock*, las células repetitivas o las letras con una función más sonora que narrativa son comunes a casi todas las canciones incluidas en su segundo y tercer disco –*Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1998) y *Esperanza* (2000)– y ya se podían apreciar en canciones de su primer álbum como “Adamo” y “Tin Pan

Alley”.

Algo similar ocurre en los momentos en los que Beef y Migala se aproximaban más al *post-rock*, con la diferencia de que en estos dos grupos había una voluntad mayor de emplear el estudio de grabación como un espacio de experimentación y el uso de las letras tenía un valor diferente para cada banda: más humorístico en Beef y más literario en Migala. Resulta interesante comprobar que para ellos el virtuosismo era un elemento a rechazar, desarrollándose las exploraciones desde un punto de vista casi *amateur*, hasta el punto de que Migala fuesen definidos como un “colectivo de no-músicos” (Pérez 2009). Buenos ejemplos de los acercamientos de Beef a tendencias próximas al *post-rock* serían las canciones “Hair” o “Blixa Bargeld” de *Fi Qasr Sheikh al-Dabant* y “Lubrica”, “Basauri” o “Falguera” de *España a las ocho*. Sobre Migala cabrían destacar, sin contar sus dos últimos álbumes, elementos próximos al *post-rock* en canciones como “Gurb Song” y “Low of Defenses” de *Así duele un verano* o “La noche” y “Arde” de *Arde*.

Comparando los acercamientos de estos tres grupos es fácil percatarse de la disparidad de planteamientos que se englobaban bajo la etiqueta, lo cual fue objeto de numerosos debates por parte de la prensa, para la cual el *post-rock* era uno de los mejores campos para proyectar sus ansias de teorización sobre la música. Esto se debía a que la disparidad de sonidos a los que se refería, las posibilidades filosóficas del término, el carácter minoritario de los grupos, la necesidad de manejar un amplio canon de referentes y el talante anticomercial de la música le comportaban un enorme capital cultural y simbólico a la persona que debatía sobre este género y le aportaban un capital cultural muy concreto a los grupos que eran englobados bajo el mismo. Ese capital cultural no siempre resultaba beneficioso para las bandas ya que les podía hacer parecer más elitistas y pretenciosas de lo que realmente eran, un problema que tuvieron que afrontar los tres grupos antes mencionados.

Este capital cultural hacía que por lo general no tuviesen un gran éxito comercial y no saliesen del entorno de las discográficas asociadas a la escena como Acuarela, Astro o Elefant. Hasta la llegada de Toundra a finales de la década del 2000, Manta Ray fue el grupo de *post-rock* más popular de España, gozando de un notable éxito de crítica y público. Pero, aunque llenasen salas en Madrid y Barcelona de setecientas u ochocientas personas, nunca pudieron

llegar a vivir totalmente de la música (Cruz, 2015: 686). En general estas bandas sentían que al tener una propuesta tan minoritaria en España tocaban techo relativamente rápido, por lo que se hacía necesario exportar su música al extranjero. El grupo que más claramente llevó esto a cabo fue Migala, que aunque no lograron vivir ni un mes de la música llegaron a publicar un *single* en Sub Pop y vendieron más copias de sus discos fuera de España (Cruz, 2015: 720)¹.

Alrededor del cambio de siglo el *post-rock* se iría solidificando para convertirse en una práctica cada vez más acotada. Paralelamente a este proceso grupos ajenos al desarrollo del *indie* se irían aproximando al género, ya sea partiendo desde el *post-hardcore* (Lisabö, A Room With a View...), el *slowcore* (Ursula) o bien desarrollando *post-rock* sin necesidad de participar totalmente dentro de la escena (12Twelve, Camping o Balago). Curiosamente, al contrario de lo que ocurre con Migala, tanto Beef como Manta Ray se irían alejando paulatinamente de estas sonoridades. Así, el género fue ganando autonomía con respecto a la escena, que poco a poco se fue orientando hacia un discurso más cercano al *mainstream*, auspiciado por la aparición de grupos y tendencias de cierta popularidad en la segunda mitad de los noventa, como el *tonti-pop*.

Tonti-pop

En 1997, con el *post-rock* en un claro declive en términos de popularidad (Fellone, 2017: 35) se produjo el auténtico primer gran éxito del *indie* nacional: *Devil Came to Me* de Dover, que llegaría a vender ochocientas mil copias. Esto hizo que las grandes discográficas se interesasen cada vez más por la escena y los sellos independientes se afianzarán como empresas viables desde el punto de vista económico. Es, como Nando Cruz (2015, 15) lo refleja, el momento en el que el pequeño circo del *indie* empieza a engrandecerse, y entre todo aquel proceso un género representaría de forma más clara las tensiones que existían entre independencia y comercialidad.

A diferencia del *post-rock*, un término con el que se englobaba prácticas de diverso signo, el *tonti-pop* es una de las múltiples etiquetas que se

¹ 15000 discos en España y 37000 en el extranjero.

emplearon para hacer referencia a grupos con unas coordenadas sonoras muy concretas. Encabezados por Los Fresones Rebeldes y Meteosat, el *tonti-pop*, acné *pop* o *ñoñi pop*, entre otros (Cruz, 2015: 875), surge alrededor de 1998 y se caracteriza por una constante reivindicación del *pop* melódico de los 60 y la actitud irreverente de los años 80. Entre los grupos asociados al mismo destacan, aparte de los ya mencionados, Niza, Juniper Moon, La Monja Enana, TCR o Vacaciones, muchos de ellos pertenecientes al sello Elefant. Aunque fue un género de popularidad efímera, como la mayoría de sus grupos, su éxito fue bastante indicativo del cambio de actitud con respecto al *indie* al que se orientaba el público nacional a finales de siglo.

Aunque se puedan encontrar precedentes de este género en la música *yé-yé*, el *punk* irreverente de Los Nikis, Los Vegetales, Pegamoides, grupos como Aerolíneas Federales e incluso Christina y los Subterráneos, dentro de la escena *indie* nacional el punto de referencia más claro fue el Donosti Sound, un efímero movimiento desarrollado en la primera mitad de los noventa por Family, La Buena Vida o Le Mans, que ya reivindicaban el *pop* del pasado y cantaban en castellano. Felipe Spada, líder de Los Fresones Rebeldes, reconoce “medio en broma” que gracias al *tonti-pop* “se empezó a tomar un poco en serio a los grupos de Donosti”, que en su momento llegaron a ser llamados “*ñoñosti pop*” (Cruz, 2015: 870).

Personalidades ligadas al primer *indie pop* nacional como Miguel Stamp consideran que el *tonti-pop* no surge con una voluntad de recuperar o reivindicar movimientos previos como el Donosti Sound o la actitud del *fanzine Stamp*, sino como “una respuesta al *noise*” (Cruz 2015: 876). Esto implicaba no solo una oposición al *noise pop* de Los Planetas sino a las corrientes más experimentales, como reflejan los integrantes de Ellos, que aunque no fuesen exactamente un grupo de *tonti-pop* reconocían que “el *pop* actual” era “una reacción generacional”, ya que “[d]espués del *post-rock*, la gente ha[bía] salido a la calle con ganas de cantar melodías” (Estabiel 7-8/2001).

En rasgos generales el acné *pop* no se aleja en ningún momento del formato de canción, con temas de escasa duración (entre dos y cuatro minutos), patrones de batería sencillos, series armónicas relativamente comunes dentro del *pop* y melodías vocales inspiradas en los 60, con frecuentes armonías y vocalizaciones del tipo “paraparapá” o “lalalá”. La

influencia del *punk* se detecta en el carácter irónico de las letras, que muchas veces jugaba a una falsa inocencia que glorificaba aspectos cotidianos como el amor o el disfrute con los amigos y que en otras ocasiones se atrevía con temáticas que no eran tan comunes en el *pop* de los 60 como el contacto con extraterrestres (“¿Me voy con ellos?” de Fresones Rebeldes), la temática retrofuturista (muy habitual en Meteosat o La Monja Enana) o el comentario de aspectos sociales contemporáneos. A nivel musical, como elementos diferenciales con respecto al *pop* de los 60 tienden a destacar el uso de distorsiones heredadas de la tradición del *indie* y el *punk* (como en Los Fresones Rebledes o Vacaciones) o el uso de sintetizadores (como en Meteosat o La Monja Enana), con un gran énfasis en el Casiotone, un instrumento de un marcado carácter *amateur*.

Posiblemente la canción que mejor recoge el espíritu del *tonti-pop* sea “Los fresones rebeldes”, del disco *Es que no hay manera* (1998), en la que se realiza un metacomentario irónico sobre el canonicismo y mimetismo que guía la música del conjunto:

Malditos fresones que engañan a la gente
cantando bonitas canciones,
unos ladrones que viven
de las melodías de tiempos mejores.

Hay aquí en juego una especie de inautenticidad auténtica, prácticamente el camino inverso al que Fernán del Val Ripollés (2010) encontraba en la música de El Canto del Loco. Así, en vez de lanzarse desde el *pop* a los conceptos de autenticidad del *rock* o el *indie*, el grupo parte desde el *indie* y se apropia de la pretendida superficialidad que se supone que caracteriza al *pop*, en una práctica no muy diferente a la que podía encontrarse en la Movida como herencia del *punk* (Val Ripollés, 2015: 356-357).

En líneas generales, casi todos estos elementos entroncan con los rasgos que Bannister considera que definen al *indie* de los años 80, potenciándose aspectos como el interés por un canon de artistas de *pop* de los sesenta, la actitud *amateur* de los músicos o la ingenuidad y la ironía como una forma de oscurecer las intenciones de los músicos. Este último aspecto conecta con la

idea de Foucault de que la “ironía dificulta conocer si el enunciador se identifica o no con el mensaje lanzado” (Val Ripollés, 2015: 354) y supone un nexo de unión entre el *indie* y la actitud de la Movida. Pero aunque el *tonti-pop* mantenga estos rasgos propios del *indie*, también implica un relajamiento con respecto al *pop*, huyendo de las letras y melodías poco discernibles del *noise pop* y el *post-rock* e introduciendo un elemento que hasta entonces apenas se había visto en el *indie* español: el énfasis en un canon de artistas nacional. Así, mientras el resto de la escena (con la clara excepción de *Omega*) se guiaban por lo que Regev (2011) denomina isomorfismo expresivo, es decir, un estilo cosmopolita en el que el elemento local tiene un papel reducido, todos los grupos de *tonti-pop* manejaban un amplio abanico de referentes locales (Karina, Brincos, la Movida...), aunque la música que desarrollaron no distaba tanto de la música *mod* y *yeyé* europea de los 60, el *punk pop* de finales de los 70 o el *indie pop* británico de finales de los 80.

Otro elemento que diferencia en cierta medida al *tonti-pop* con respecto al *indie* de los 80 es la presencia de un marcado componente femenino, tanto en el canon que se toma como punto de partida como en la ejecución de la música. La mayoría de los grupos de *tonti-pop* tenían mujeres en el rol de cantante y en ocasiones en otros instrumentos (aunque casi siempre aparejado a la realización de algún tipo de coro). Pero esto no significa que se pueda entender el género como algo totalmente femenino, ya que mientras el *post-rock* representa un tipo de masculinidad intelectualizada y mediada por la tecnología, diferente del “macho” del *heavy metal*, el *tonti-pop* presenta unas nociones de género menos claras. Es innegable que es más femenino que la mayoría del *indie* (incluyendo el actual) y que a veces recurre a cierta clase de empoderamiento (como en “Imperfecta” de Vacaciones), pero la feminidad que representa no deja de estar en ciertos casos vista desde un filtro masculino, como en Los Fresones Rebeldes, donde el compositor de casi todas las canciones era Felipe Spada.

El primer gran éxito del *tonti-pop* sería “Al amanecer” de Los Fresones Rebeldes. La canción saldría en verano de 1997 y sería radiada en bastantes ocasiones por Juan de Pablos en su programa *Flor de Pasión* (Cruz, 2015: 870), donde también se darían a conocer otros grupos del género. “Al amanecer” fue el primer paso hacia la cada vez mayor popularización del grupo

y como reconoce Felipe Spada, principal compositor del tema, mucha gente veía en ella un parecido a “Ráfagas” de Los Bólidos, cuando a “la que se parece de verdad” es a “Cadillac solitario” de Loquillo, aunque no se percatara al componerla (Cruz, 2015: 872). Las similitudes de estas canciones son fruto del uso de secuencias armónicas muy comunes en el *pop* (las tres empiezan con el clásico I-V-vi-IV), una instrumentación más o menos similar (guitarra-bajo-batería), concepciones rítmicas parecidas y unas melodías que se apoyan especialmente en el tercer y quinto grado de la escala, rasgos, que en general podrían encontrarse en infinidad de canciones y que permiten explicar esta pretendida criptomnesia.

Tras el éxito del tema comenzarían a surgir otras bandas en esa línea, si bien Spada reconoce que el único grupo realmente parecido a ellos eran los murcianos Vacaciones. Muchas de estas agrupaciones con frecuencia se acercaban a los conciertos de Los Fresones Rebeldes para entregarles sus maquetas e incluso Meteosat llegó a poner un anuncio buscando un guitarrista “para formar grupo en plan Fresones” (Cruz, 2015: 875). El éxito del grupo llegó a un nivel tan alto que empezaron a ser despreciados por gran parte de la escena *indie* por ello, atacándoles por cosas como el plagio a Loquillo (Fernández 2/1998) o el hecho de que fuesen radiados frecuentemente en Radio 3 y en Los 40, provocando que el grupo tuviera que depender del *mainstream* y la *beatlemanía* que había alrededor de ellos para subsistir (Cruz, 2015: 872-875).

Esta visión no tardó en extenderse al resto del género, hasta el punto de que *Rockdelux* (Carrillo, 10/2002: 28), que ni siquiera reseñó el debut de Los Fresones Rebeldes, consideró en su número 200 que el *tonti-pop* era una de las últimas siete plagas ocurridas en el mundo de la música junto al *nu metal*, el *big beat*, el *jazz house* u Operación Triunfo. Esta visión fue compartida por numerosos periodistas y artistas próximos al *indie*, que no terminaban de encajar la popularidad de este género ni su lugar dentro de los cánones estéticos de la escena, a pesar de que los músicos reproducían e incluso llevaban al extremo muchos de los ademanes estéticos del *indie* de los 80, publicaban en las mismas discográficas y eran escépticos con la industria musical. A veces este ataque a la credibilidad de los grupos fue empleado por ellos mismos para conseguir darse popularidad. Así ocurrió en el caso de

Meteosat, donde Diana Aller mandaba mensajes atacando a su propia banda al buzón de voz del programa de radio *Siglo XXI*, inspirada en sus estudios sobre publicidad negativa (Guillén, 6/12/2016).

La crítica más común a los grupos era por su pretendida falta de seriedad, que contrastaba con la actitud profesional que desprendían Manta Ray, Los Planetas o Dover. Así, el batería de los primeros, Xabel Vegas, atacó a los grupos de *pop naif* diciendo: “Me da la impresión que no se toman la música en serio. Además suelen ser niños y niñas pijos de ultra-derecha”². Es difícil extender un patrón político a todo el *tonti-pop*, como tampoco lo sería para el *post-rock*, con Manta Ray próximos a la izquierda combativa asturiana y Migala a la clase media-alta intelectual madrileña. Así, aunque el líder de Los Fresones Rebeldes fuese católico y de derechas, entre los miembros de Meteosat se encontraba Ignacio Escolar, fundador de los periódicos de izquierdas *Público* y *eldiario.es*. Lo que sí que parece compartido, como así lo evidencia la esperanza de vida de los grupos, es el acercamiento a la música como un *hobby* que por lo general compaginaban con su formación universitaria. Esta tensión entre la profesionalidad y el *amateurismo* tuvo un impacto directo en Los Fresones Rebeldes, cuyas cantantes no se sentían cómodas con el ritmo de actuaciones del grupo (Cruz, 2015: 875), hasta el punto de tener que abandonarlo tras la publicación de su primer álbum.

El grupo que más encontronazos tuvo con la industria fue Meteosat, que empiezan en un contexto independiente y *amateur*, publicando incluso el *fanzine Yo-Yo*, nexo de unión de muchos grupos del género. Pronto llamarían la atención de una multinacional, RCA, con la que tendrían muchos problemas, al no aceptar que alguien controlase su música y su imagen. Incluso Borja Prieto llegó a reconocer que aunque querían jugar en las grandes ligas, tener vídeos en Los 40 y ser portada en *Tentaciones*, consideraban que lo más importante era que se respetara su actitud y sus canciones, incluso si el sello pusiera a otros músicos a tocarlas (Peñas, 5/2010: 8).

Estas tensiones entre la lógica de las grandes discográficas y la mentalidad del *indie* también se apreciaban en el seno de la propia escena, donde Miguel López Blanco de Los Fresones Rebeldes se mostraba reacio a

² Nacho Álvarez, bajista del grupo, se disculparía por las declaraciones de Xabel en una entrevista posterior (Nelson 5/2000: 22).

firmar con Subterfuge porque tenían “los principios *indies* muy asumidos” y lo veían como pasarse “al gran capital” (Cruz, 2015: 871). Y, en cierta medida, así fue, porque el sello, con el dinero ganado con Australian Blonde y Dover, llegó a darles adelantos de seiscientos mil pesetas (3600 €) para comprar mejores instrumentos, algo “inimaginable en una *indie*”, según Spada (Cruz, 2015: 747).

Los Fresones Rebeldes llegarían a vender 20 mil copias de cada uno de sus discos sin fichar con una *major*, pero el resto de grupos no consiguieron (y en muchos casos ni siquiera quisieron) sacar mucho dinero de la música, siendo bastante representativo el caso de Meteosat, que a pesar de publicar sus dos álbumes en multinacionales como RCA o Universal generaría, en el tiempo que duró su trayectoria, tan solo unas 14 mil pesetas (85 € aprox.) al mes por miembro en derechos de autor y ventas de discos (Peñas, 5/2010: 8).

Un aspecto muy interesante relacionado con el *tonti-pop* que evidencia las complejas inversiones de capital cultural que había en la escena es el caso de Nosoträsh. Este grupo femenino había sido parte de la escena de Xixón de la que provenían Manta Ray (Sancho, 3/2000: 35) y ya eran ampliamente conocidas por la crítica cuando despegó el acné *pop*. Tenían un estilo similar al *tonti-pop* aunque a veces se acercaban a sus canciones desde un punto de vista menos ingenuo, planteando temáticas claramente feministas (Viñuela 2003: 25-26). Dado que el parecido entre los diferentes grupos con Nosoträsh era bastante palpable, algunos autores han buscado defenderlas diciendo que son las abuelas del género (BDF, 2010) o que el éxito de Los Fresones Rebeldes debería haber sido el de las asturianas (Fernández, 2/1998).

Estas pequeñas distinciones ponen en juego diferentes tipos de capital cultural permitiendo comprender mejor la forma en la que el *indie* renegó el *indie pop* previo en referencia al acné *pop*. Pero aunque la tónica general en la crítica y la escena fuese atacar a los grupos asociados al género desconfiando de sus orígenes e intenciones *indies*, también existieron posturas claramente positivas, como la de Jam Albarracín desde *Efe eme*, que llegó a decir que “[n]unca una escena *pop* nacional gozó de tan buena salud pese a ser tan maliciosamente atacada por una parte de la crítica independiente”, considerando tan innecesaria juzgar la ingenuidad de estos grupos como el desparpajo de Pegamoides o los trazos aññados de Paul Klee y diciendo que “para los ultramaduros ya queda el *post-grunge*, el *neo-country* emocional y el

nuevo *rock* sinfónico-progresivo que a menudo se camufla bajo esa etiqueta denominada *post-rock* y que dentro de unos años hará sonrojar a más de dos de sus hoy fervorosos defensores” (Albarracín, 4/2001: 32).

Igualmente, sin un ataque tan diametral a los grupos de *indie* precedentes podemos encontrar declaraciones como las de Royuela (3/2000), que argumenta que es tan criticable la inocencia de Los Fresones como la cara de enfado de una banda de *metal* o “cualquier iluminado con aires de grandeza jugando a ser la reencarnación de Can”, en clara alusión a los referentes oscuros manejados por el *post-rock*. Porque al final los dispositivos que guían la autenticidad de los grupos y les aportan capital cultural no son tan distintos de un género a otro.

Poco a poco la escena se iría haciendo eco de este cambio de mentalidad, reincorporando al *tonti-pop* dentro del canon del *indie*, resaltándose su manejo de una “amplia cultura *pop*” (Lenore, 7-8/2003), que recurriesen a referentes nacionales o viendo en sus letras una mayor profundidad de la que inicialmente percibieron (Cruz 2015: 876). De este modo, la oposición directa entre capital cultural y económico que ocurrió cuando el género comenzó a popularizarse se fue matizando conforme la fama de estos grupos fue mermando, mostrando unas tensiones entre éxito comercial y validez artística que han ido relajándose con el paso de los años.

Consideraciones finales

A pesar de que el *tonti-pop* y el *post-rock* parezcan prácticas diametralmente opuestas las dos tienen una base clara en el *indie* de los años 80, del cual enfatizan ciertos rasgos en detrimento de otros. En líneas generales podemos entender estos dos géneros como claros ejemplos del rechazo al *noise pop* como principal referente estético de la escena que se produce en la segunda mitad de los 90 en España. El *post-rock*, en este sentido, representa la reconciliación del *indie* con el *rock* experimental de los años 70 y con géneros de origen afroestadounidense como la música *dance* o el *hip-hop*. El *tonti-pop*, por su parte, simboliza la reconciliación del *indie* con el *pop* español de los años 60 y la Movida. Dos giros estéticos que implican la incorporación de nuevos referentes que se apartan del canon de grupos de

rock masculinos y blancos que había dominado al movimiento y traen consigo nuevas formas de canalizar el capital cultural y simbólico de la escena.

Las propuestas experimentales de Standstill, la cercanía al *pop* de Lori Meyers o Love of Lesbian, los acercamientos al *hip-hop* de Facto de la Fé y Las Flores Azules o la indietrónica de El Guincho; ninguno de estos grupos es un heredero directo del *tonti-pop* o el *post-rock* pero sí de lo que representan, de esa ampliación del campo de batalla a la que se vio abocado el *indie* a finales del siglo pasado, que le permitió incorporar elementos estéticos que antes estaban vedados a la par que fortalecía una escena con unas posibilidades comerciales mayores. Esto vino aparejado a una mayor atomización estética, en la que las tendencias más minoritarias o experimentales se construyeron nichos en los que poder desarrollarse sin necesidad de depender de una escena con un público y unos canales de distribución tan cerrados como los que caracterizaron al *indie* de principios de los 90.

Esta atomización se ve de manera muy clara en el caso del *post-rock*, que en los últimos años viene consolidando una escena autónoma con festivales y sellos discográficos específicos o propuestas de cierta popularidad como Toundra, que se encontrarían en la intersección entre la escena *indie* que vio nacer el género y otras escenas como la del *hardcore*, el *metal* o el *rock* progresivo. Cuantificar el impacto del *tonti-pop* en la música española posterior es mucho más difícil, ya que más allá de La Casa Azul o los proyectos de Felipe Spada como Cola Jet Set, pocos artistas se pueden considerar herederos directos del género. Aun así, el mayor gusto por la actitud irreverente e irónica de la Movida o por el *pop* clásico se pueden apreciar en numerosos grupos independientes que van desde Astrud a Los Punsetes, pasando por el *subnopro* de Ojete Calor o Los Ganglios, que sin beber directamente del *tonti-pop* continúan de alguna manera su espíritu.

En conclusión, los noventa constituyen un momento determinante para comprender el desarrollo del *indie* en la actualidad, actuando como bisagra entre las escenas de los 80, con posturas éticas y estéticas muy acotadas, y la diversificación de prácticas estilísticas y comerciales que hoy día se engloban bajo dicho término. El proceso por el cual se pasó de una a otra concepción supone una compleja renegociación del capital cultural que guiaba a la escena,

permitiendo incorporar nuevas influencias a un canon amplio y complejo que actúa como elemento de distinción y perpetuando un mayor interés por el resultado sonoro que por la pericia instrumental. Al mismo tiempo, el capital económico ligado a la escena iría cambiando conforme las discográficas independientes se aproximaban más a las *majors* y los grupos desarrollaban propuestas con mayor potencial comercial. Así, por medio de estos cambios progresivos el *indie* pasaría a convertirse en la etiqueta polivalente, compleja y económicamente diversa que es a día de hoy.

Bibliografía

Albarracín, Jam. 4/2001. "Pop colajet". *Efe eme* 27: 28-32.

Bannister, Matthew. 2006a. "'Loaded': Indie Guitar Rock Canonism, White Masculinities". *Popular Music* 25(1): 77-95.

_____. 2006b. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Londres: Ashgate Publishing.

Barrera-Ramírez, Fernando. 2017. "Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial". *Cuadernos de música iberoamericana* 30 <http://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58567> [Consulta: 27/03/2018].

BDF. 2010. Nosotrash. *La fonoteca* <http://lafonoteca.net/grupos/nosotrash/> [Consulta: 27/3/2018].

Bennett, Andy & Peterson, Richard A. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Carrillo, Santi (ed.). 10/2002. *Rockdelux* 200.

Chuter, Jack. 2015. *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books.

Cruz, Nando. 2015. *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contraediciones.

Elefant Records. s.f. "Beef. España a las ocho". *Bandcamp.com* <https://elefantrecordsclassics.bandcamp.com/album/espan-a-a-las-ocho> [Consulta: 5/4/2018].

Fellone, Ugo. 2017. *La construcción del concepto de post-rock en España (1995-2001): el caso de Manta Ray*. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/45355/> [Consulta: 5/4/2018].

_____. 2018. "Genealogía y género musical: el caso del post-rock". *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*. Valencia: Universidad de Valencia: 209-220.

Fernández, Raúl. 2/1998. "Los Fresones Rebeldes. ¡Es que no hay manera!". *Rocksound* 1: 70-71.

Fouce, Héctor & del Val, Fernán. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente en época de crisis". *Methaodos. Revista de ciencias sociales* 4 (1): 58-72.

Guillén, Raúl. 6/12/2016. "Diana Aller: 'Meteosat fue un experimento de marketing y una promesa infantil'". *Jenesaispop* <http://jenesaispop.com/2016/12/06/282463/diana-aller-meteosat-fue-experimento-marketing-una-promesa-infantil/> [Consulta: 5/4/2018].

Hesmondhalgh, David. 1999. "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre". *Cultural Studies* 13 (1): 34-61.

Hibbett, Ryan. 2005. "What Is Indie Rock?". *Popular Music and Society* 28 (1): 55-77.

Hodgkinson, James A. 2000. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language*. University of Surrey. <http://epubs.surrey.ac.uk/1054/> [Consulta: 5/4/2018].

Kruse, Holly. 1993. "Subcultural Identity in Alternative Music Culture". *Popular Music* 12 (1): 33-41.

Lenore, Víctor. 7-8/2003. "Los Fresones Rebeldes. Gran selección 1995-2000/Undershakers. Grandes aventuras 1996-2000". *Rockdelux* 209: 47.

Estabiel, César. 7-8/2001. "Ellos. El lado guarro de Astrud". *Rockdelux* 187: 14.

Negus, Keith. 1999. *Music Genre and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.

Nelson, Half. 5/2000. "Manta Ray. Un paseo por las nubes". *Go Mag* 1: 22-23.

Osborn, Bradley T. 2010. *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music*. University of Washington. <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/15910> [Consulta:

9/6/2018].

Peñas, Enrique. 5/2010. "Retrovisor. Meteosat. Quince minutos de gloria". *Mondosonoro. Edición Madrid* 174: 8.

Pérez, LM. 2009. "Migala". *La fonoteca*: <http://lafonoteca.net/grupos/migala/> [Consulta: 27/3/2018].

Regev, Motti. 2011. "Pop-rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music". *American Behavioral Scientist* 55(5): 558-573.

_____. 2013. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Royuela, Richard. 3/2000. "Los Fresones Rebeldes. Éxitos 99". *Rocksound* 25: 70

Sancho, Rosa. 3/2000. "Manta Ray. Nunca esperes nada". *Rocksound* 25: 33-35.

Val Ripollés, Fernán del. 2010. "El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock". *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva: 145-158.

_____. 2014. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/29411/> [Consulta: 5/4/2018].

Viñuela, Laura. 2003. "La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers Feministes* 7: 11-29.

.