



TRANS 28 (2024)

El fenómeno Hinds y su impacto en el rock indie: género, tecnología y autenticidad

The Hinds Phenomenon and Its Impact on Indie Rock: Gender, Technology, and Authenticity

Laura González Martínez (Universidad de Valladolid)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1451-4701>

Resumen

Este artículo analiza el impacto en el rock indie de Hinds, banda que, en 2014, a través de Bandcamp y de las redes sociales, consiguió una relevancia mediática sin precedentes para un grupo que acababa de formarse. Se estudia cómo su irrupción a través de lo digital propagó y radicalizó ciertos discursos reproducidos en el rock indie durante décadas, mientras otros se negociaban y se integraban en un nuevo entramado. Además, se explora a través de Hinds el papel del género identitario en los procesos de cambio y legitimación de los géneros musicales. De este modo, el caso de Hinds permitirá ilustrar el ensamblaje del rock indie, comprender sus criterios de autenticidad, su *pathos* y *ethos*, sus vinculaciones con el *mainstream* y analizar los mecanismos empleados por artistas y público para reconfigurar y consolidar el género a lo largo del tiempo.

Palabras clave

Rock indie, género, identidad, tecnologías, Hinds.

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 18 de junio 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Abstract

This article analyzes the impact of the band Hinds on indie rock. In 2014, through Bandcamp and social media, they achieved unprecedented media coverage for a newly formed band. The article explores how their digital breakthrough propagated and radicalized certain discourses that had been reproduced on indie for decades, while others were negotiated and integrated into the new framework. Furthermore, this article examines, through Hinds, the role of gender in processes of change and legitimization within popular musical genres. Thus, the case of Hinds will serve to illustrate the assemblage of indie rock, understand its authenticity criteria, its *pathos* and *ethos*, its connections to the mainstream, and examine the mechanisms employed by artists and audiences to reconfigure and consolidate the genre over time.

Keywords

Gender, identity, technologies, indie rock, Hinds.

Received: March 18th 2024

Acceptance Date: June 18th 2024

Release Date: December 31st 2024

El fenómeno Hinds y su impacto en el rock indie: género, tecnología y autenticidad

Laura González Martínez (Universidad de Valladolid)

Email: laura.gmartinez@uva.es

Introducción

Originalmente conocido como Deers, el grupo madrileño Hinds se formó en 2011 como un dúo, con Ana Perrote (voz, guitarra) y Carlotta Cosials (voz, guitarra). En 2014 publicaron los temas “Bamboo” y “Trippy Gum” en la plataforma digital Bandcamp y consiguieron un éxito sin precedentes para una banda que apenas acababa de formarse. No obstante, a pesar de recibir elogios de medios internacionales como *NME* y *The Guardian*, y de contar con el respaldo de músicos destacados como Patrick Carney, baterista de The Black Keys, las integrantes de Hinds enfrentaron constantes críticas y un rechazo generalizado por parte de ciertos sectores del público y medios digitales, que incluyeron diversas formas de desacreditación tales como la sexualización, la infantilización y el cuestionamiento de su autonomía. Esta agitación que supuso Hinds no se podría comprender sin las redes sociales y las plataformas de distribución digital.

El debate sobre si el entorno digital ha transformado las dinámicas de género o si simplemente ha reforzado las estructuras patriarcales preexistentes es complejo. A mediados de los años ochenta, Haraway se consolidó como una de las autoras más influyentes en los estudios sobre género y tecnología con su célebre *Manifiesto para ciborgs* (1995). En este ensayo, planteaba que los seres humanos estamos fusionándonos con “la máquina”, y que nuestras relaciones sociales estaban siendo reconfiguradas por las nuevas tecnologías. Las teorías cibernéticas no entendían la tecnología solo como una herramienta externa, sino como un agente que se integraba en la experiencia y la identidad humanas y generaba nuevas posibilidades. Así, la metáfora del cibernético permitía repensar y reestructurar los límites y normas de género y ofrecía un potencial transformador.

En este sentido, las plataformas digitales han introducido nuevos referentes y posibilidades de comunicación y difusión. Las redes sociales y los espacios en línea han permitido a los usuarios compartir experiencias, promover la diversidad y otorgar visibilidad a iniciativas que, de lo contrario, estarían limitadas a la aprobación de unos medios más restringidos. Las redes sociales han facilitado la difusión de mensajes feministas, la visibilidad de las experiencias de la comunidad LGBTQ+ y la creación de espacios para el intercambio y la comunicación. No obstante, lo digital ha servido también como un medio para amplificar y perpetuar normas de género tradicionales. Según Rosi Braidotti, se necesita algo más que maquinaria para realmente cambiar los patrones de pensamiento y los hábitos mentales (Braidotti 1996: 11).

En un contexto marcado por el sobresaliente alcance del feminismo, las teorías *queer* y la implementación de legislaciones (LGTBIQ+), han resurgido nuevas formas de machismo que se han englobado bajo el término “manosfera”. Similar al fenómeno del *Ladism* y el Britpop, en la “era post-covid” se ha producido una suerte de nostalgia por aquellas masculinidades y feminidades más tradicionales. Ejemplos palpables se observan con términos como *trad wife*, *red pill*, *incels*, “mujeres

de alto valor”, así como la clasificación de hombres en las categorías de “alfa” y “beta”. Son numerosos los TikTokers que promueven estrategias de seducción a un público joven que pretende convertirse en potenciales hombres alfa conquistadores de mujeres que, contradictoriamente, esperan que estas mismas posean un modesto *body count*. Estas cuentas albergan cientos de miles de seguidores.

La sociedad se encuentra ante un momento complejo, repleto de contradicciones e incertidumbre. Como se analizará a continuación, se está presenciando un cambio hacia una mayor equidad y diversidad en el rock indie. No obstante, estas negociaciones se producen a través de procesos complejos que no siempre avanzan de manera lineal. En un contexto donde la interacción en línea juega un papel central en la construcción de identidades y percepciones, es esencial examinar críticamente cómo estas dinámicas digitales moldean y reflejan las relaciones de poder y género en la sociedad contemporánea y también la negociación de los propios géneros musicales.

Por tanto, con esta visión retrospectiva, que ayuda a entender el fenómeno Hinds en toda su complejidad, y a través de entrevistas, un vaciado de prensa, redes sociales y plataformas *streaming*, en este artículo se tratará cómo la irrupción del grupo a través de lo digital desestabilizó el ensamblaje del rock indie, cómo en esa transformación se han reproducido ciertos discursos a la vez que se negociaban otros, y cómo funciona el género identitario en los procesos de legitimación de los géneros musicales. Así, se examinará cómo la mediación tecnológica juega un papel central en la creación de conexiones (internet, redes sociales, instrumentos). Además, se abordarán aspectos simbólicos, como las expectativas, los comportamientos y las competencias, y se examinarán las tensiones y desafíos que han surgido en el rock indie a través de temas como la comercialización, las emociones y la autenticidad. Por último, este texto no solo pretende explorar los medios y procesos mediante los cuales emergen y se manifiestan las categorías, sino que se interesa por la trayectoria de estos procesos múltiples de individuación y los efectos e implicaciones que generan en la configuración de la realidad; lo que Elizabeth Grosz denomina una *ontoethics*, es decir, una ontología ética que considere el futuro consciente de las implicaciones y direcciones (Grosz 2017: 250).

El concepto de rock indie y la masculinidad vulnerable

El término “rock indie” se empleará para delimitar aquellos conjuntos musicales cuya formación principal incluye guitarra, bajo y batería. El especialista en rock indie y masculinidad Mathew Bannister es aún más explícito y denomina a estas bandas “indie guitar rock” para excluir la música industrial y la electrónica (Bannister 2006: 57). La inclusión del término “guitarra” se vuelve necesaria en el panorama anglosajón debido a que, en la tradición estadounidense, el término “rock” ha sido empleado para referirse a cualquier tipo de música popular dirigida a un público joven (Covach 2012: 3-4). En otras palabras, el rock podría abarcar tanto conjuntos de heavy metal como agrupaciones de cumbia, una visión etnocéntrica que Keith Negus ha identificado como “imperialismo del rock” (Negus 1996).

Asimismo, fijar este término se debe a que, en el contexto español, la etiqueta “indie” ha prevalecido para describir a este tipo de agrupaciones basadas en las guitarras; aunque esta tendencia no se limita exclusivamente al contexto español. Por ejemplo, Allan F. Moore (2001) denomina “indie music” al rock que comienza en la segunda mitad de 1970. Según Moore, este presenta además unas características estilísticas distintivas que consisten en presentar personalidades sensibles y algo introspectivas que suelen caracterizarse por una proyección vocal no tan pronunciada que se apoya en acordes densos y saturados en lugar de *riffs*¹. La crítica radica en que utilizar el término “indie” como sinónimo de “rock no comercial y autónomo” implica caer en el mismo tipo de apropiación que Negus señala respecto al término rock. Es decir, “indie” no debería limitarse exclusivamente al rock, ya que este término podría incluir una amplia variedad de géneros, desde el *shoegaze* y el post-rock hasta el *dembow*, la salsa choke o la música electrónica. Al restringir el “indie” únicamente al rock se está promoviendo una visión de la música popular centralizada en este género. Esto posiciona al rock como el estándar dominante, ignora la diversidad de otros géneros y tradiciones musicales y evalúa la música desde un enfoque anglosajón y occidental. Además, el término “indie” refuerza la noción de que “la era del rock” llega a su fin en la década de 1970, cuando este se legitima como arte, y respalda la narrativa cohesionada de géneros musicales representantes de períodos temporales específicos (Iglesias 2021: 236).

Por último, el concepto de rock es crucial para el análisis del género identitario, ya que influye de una manera particular en la formación y desarrollo de identidades. El rock, con su sonido, está impregnado de valores, actitudes, tecnologías y símbolos muy concretos. Así, el rock no es simplemente un sonido o un estilo particular de hacer música, sino que representa un ideal de honestidad emocional y otros aspectos subjetivos intangibles (Coates 2005: 53). Las distorsiones, el volumen, los acoples y los gritos representan una expresión auténtica vinculada a la masculinidad. No obstante, aunque el rock indie se enmarca en la tradición del rock, presenta una serie de particularidades que lo diferencian.

Entre los seguidores del rock indie surgió una postura crítica hacia los estereotipos asociados al rock, a menudo percibido como machista. Así, a pesar de que en el rock indie han predominado como principales referentes las bandas conformadas por hombres, estos músicos suelen adoptar una gama de masculinidades que difieren del estereotipo tradicional del “cock-rocker”. Por el contrario, tienden a exhibir una actitud que se podría describir como “anti-macho”, introspectiva y abiertamente vulnerable, tanto en sus presentaciones en vivo como en las letras de sus canciones (Cohen 2005: 230). Asimismo, en España, en la década de los 1990, se utilizaba el término “pop ruidoso” para referirse a sonidos típicamente asociados al rock, y se afirmaba crear música “pop” como una manera de contraponerse al elitismo y la masculinidad agresiva del rock. Matthew Bannister explica que los hombres blancos de clase media coquetearon con la androginia del pop como una forma de definirse en contraposición al machismo del rock. Bannister señala que el concepto de “pop” se empleó como una especie de estrategia para distanciarse de la seriedad y el compromiso, asociados con el rock. Se buscaba reivindicar el pop, a menudo menospreciado, como

¹ Moore, Allan F. “Indie music”. *Grove Music Online*. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46251>

una parte fundamental de su identidad. En España se aprecia muy claramente en los títulos de los álbumes *Pizza Pop* (1993), de Australian Blonde o *Pop* (1996), de Los Planetas. Otro ejemplo es la famosa “Gira Noise Pop del 92”, en la que participaron Usura, Bach is Dead, Penelope Trip y El Regalo de Silvia, bandas con una sonoridad más bien ligada al rock, la distorsión y las guitarras. Esta intención de recuperar el concepto de “pop” ha experimentado cambios notables a lo largo de las décadas, pero se ha mantenido constante.

Sin embargo, Bannister (2006) ha discutido hasta qué punto el rock indie ha desafiado las convenciones históricas del rock, o simplemente presenta un modelo alternativo de masculinidad que reproduce los sistemas de poder y el canon masculino tradicional de este género musical. Citando a Demetrakis Demetriou, el patriarcado no desaparece simplemente porque los hombres heterosexuales usen pendientes (Demetriou 2001: 355). Demetriou defiende que la masculinidad hegemónica fue concebida de manera excesivamente monolítica por R. W. Connell (2005). Esta se presenta en realidad como un bloque híbrido que une prácticas de diversas masculinidades. Así, sugiere que la forma de masculinidad capaz de reproducir el patriarcado está en constante proceso de negociación y es capaz de adaptarse a las particularidades de los contextos históricos. El bloque hegemónico experimenta cambios de manera sutil e imperceptible, a menudo apropiándose de lo contrahegemónico, para continuar reproduciendo el patriarcado.

En este sentido, que los artistas de rock indie muestren una faceta vulnerable y menos agresiva no significa que subviertan el canon masculino ni desestabilicen las dinámicas de género, sexualidad y poder presentes en el rock. De hecho, en su estudio sobre la recepción de Dover, Sara Arenillas destacaba el papel crucial de la prensa musical como agente legitimador y articulador del canon en el rock (Arenillas 2022: 11). Los siguientes apartados profundizarán en los mecanismos que han mantenido el predominio masculino en el rock indie, utilizando el caso de Hinds y las tecnologías digitales como punto de referencia.

Contextualizando a Hinds: el rock indie español en las primeras décadas del siglo XXI

A mediados de los 1990, el entramado de la música independiente era ya sólido, y asentó los cimientos para el rock indie posterior. Así, se englobó un sonido definido principalmente por grupos como El Niño Gusano, Los Planetas, La Buena Vida, Parkinson D.C., Los Fresones Rebeldes, Nosotrãsh, Le Mans, Manta Ray, Sr. Chinarro, Penelope Trip o Australian Blonde. Además, a partir de este año, grupos como Los Planetas, y principalmente Dover, alcanzaron un éxito mediático sin precedentes, se confeccionó un circuito de festivales, se firmaron acuerdos con Warner Chapel y RCA y la música de estas bandas se convirtió en la banda sonora de varios spots publicitarios. No obstante, a pesar de que en la década de 1990 la música independiente en España se caracterizó por una alta participación de mujeres, con el cambio de siglo se fue produciendo una cierta homogenización del rock indie en la que los grupos, revistas, radios y festivales estuvieron dominados por bandas enteramente masculinas. En este contexto del rock indie, con Los Planetas como referente último, la mayoría de los consumidores y medios de difusión musicales designaron con la etiqueta “indie” a grupos como Izal, Lori Meyers, Love of Lesbian, Vetusta Morla, Sidonie, Supersubmarina, Dorian, Iván Ferreiro, Miss Caffaina o Viva Suecia, entre muchos otros.

Love of Lesbian, Sidonie y Lori Meyers fueron los grupos que a finales de 1990 establecieron la tendencia para el rock indie de la década de los 2000. La banda de referencia fue Love of Lesbian, que se formó en 1997 en la ciudad de Barcelona. Iniciaron su trayectoria musical en inglés y, a partir de 2005, con *Maniobras de Escapismo*, se inclinaron por el castellano. No fue hasta entrados los años 2000 cuando definieron ese sonido másailable con elementos de la electrónica. De hecho, en 1998 aún se calificaba a Love of Lesbian como “noise independiente cabizbajo” (DOCTOR MUSIC FESTIVAL 98 1998: 37). Este sonido, que se estaba gestando y que se convertiría en el estándar de las siguientes décadas, compartía una serie de características: las producciones eran más sofisticadas y progresivamente se abandonó el amateurismo y el sonido *lo-fi* que caracterizaba a las bandas de la década anterior. Además, los grupos integraron elementosailables e influencias de la música electrónica e incorporaban sintetizadores casi de manera sistemática. Como elementos que continuaban presentes, destacan el papel central de las guitarras, las letras introspectivas y el rechazo al virtuosismo en favor de las capas sonoras. El denominador común consistía en abandonar los sonidos “ruidosos” característicos de la década de 1990 y componer una música más melódica y accesible.

En este nuevo escenario, otro punto de inflexión lo marcó la banda Supersubmarina. En el año 2008 firmaron un contrato discográfico con Sony Music, y su éxito abrió las puertas a bandas posteriores como Izal, Viva Suecia, Arde Bogotá o Miss Caffaina, entre otras. Este también fue el año en que Vetusta Morla publicó su exitoso álbum *Un Día en el Mundo*, consolidándose como una de las bandas emblema de este nuevo rock indie español. Como se puede apreciar, la inmensa mayoría de los grupos que captaron cierta visibilidad estaban integrados por hombres, con notables excepciones, como La Bien Querida, Russian Red o Annie B. Sweet y, ocasionalmente, Christina Rosenvinge. Más adelante, se sumaría Zahara. La peculiaridad de todas ellas es que eran artistas solistas que se acompañaban de una guitarra rítmica en sus actuaciones y que presentaban un estilo orientado al de cantautora, bastante alejado del rock. Con todo ello, el rock indie nacional de los años 2000 carecía de una representación significativa de bandas femeninas.

Por otro lado, una nueva ola de bandas comenzó a gestarse paralelamente en torno a 2010. En Malasaña, una serie de grupos como Los Nastys, The Parrots, Hinds, Trajano o Los Wallas lideraron una escena independiente caracterizada por la influencia del revival del rock de garaje, con bandas como The Strokes o Black Lips, y del surf rock. Locales como La Vía Láctea, el Ochoymedio, el Wurli y el Wharf se convirtieron en los principales puntos de encuentro. Aunque se trató de una escena relativamente pequeña, y basada en el DIY (hazlo tú mismo), fueron varios los medios que reseñaron este nuevo panorama madrileño, desde *The Guardian* a *Village Voice*, *Somos Malasaña* o *Brooklyn Vegan* (Simpson 2018; Ruiz 2017; Casado 2016, BrooklynVegan Staff 2015). Las bandas emergentes de esta nueva oleada musical representaron una clara ruptura con las tendencias que habían dominado los años 2000. Se distinguieron por un retorno deliberado al sonido *lo-fi* y a la filosofía “hazlo tú mismo” (DIY) y, a menudo, los miembros de estas agrupaciones contaban con habilidades instrumentales limitadas. En lugar de recurrir a la introspección lírica, optaron por letras sencillas y directas que, junto con una actitud rebelde, definieron tanto su música como su estética. Por supuesto, más allá del ámbito de Malasaña, emergieron formaciones como Novedades Carminha, que fusionaron un estilo de rock desinhibido con elementos del tropicalismo. Más adelante, Carolina

Durante se consolidó como una suerte de herederos contemporáneos de Los Nikis, caracterizados por su irreverencia y una actitud despreocupada que marcó a esta nueva generación musical.

No obstante, Hinds fue el único grupo de esta nueva oleada que logró una notable proyección, tanto nacional como internacional, a pesar de no haber grabado un álbum ni firmado con una discográfica. Sus primeras publicaciones fueron los temas “Bamboo” y “Trippy Gum” en la plataforma digital Bandcamp en 2014. Tras su éxito, el sello británico Lucky Number lanzó una edición limitada en vinilo con las mismas canciones, que se agotó rápidamente. Hinds actuaron por toda Europa y se convirtieron en teloneras de bandas ya consagradas internacionalmente, como The Libertines y The Vaccines. En 2015, la banda giró por Japón, Canadá, México y Estados Unidos, y actuó en festivales de renombre, como el Arenal Sound, Coachella y Glastonbury. Todo ello sin haber publicado un álbum. Su primer LP lo grabaron en el estudio del productor Paco Loco, referente del indie en España, y en enero de 2016 publicaron el álbum *Leave Me Alone*. Como colofón, Hinds fue el primer grupo español que actuó en un programa nocturno de la televisión estadounidense: *The Late Show* de Stephen Colbert, en la CBS, el 15 de junio de 2016.

En apenas dos años, Hinds consiguieron una posición destacada en el panorama internacional. De hecho, fueron reconocidas por los medios incluso antes de ofrecer espectáculos en vivo. Este fenómeno no podría comprenderse sin el uso de los espacios virtuales. Así, los dispositivos electrónicos utilizados para producir y distribuir la música no se limitan a ser meros medios técnicos, sino que son agentes que actúan activamente en la modificación de los entornos (Théberge 2006: 25). Previamente a la era de internet, la comunicación entre aficionados se realizaba principalmente a través de una red de intercambio y apoyo centrada en fanzines, sellos independientes, radios y salas. Sin embargo, con la llegada de internet este entramado comenzó a desvanecerse. Por un lado, las revistas “indie” de referencia pasaron a consumirse preferentemente en línea, como fue el caso de *Mondo Sonoro*. Además, en 2020 *Rockdelux* cesó su publicación impresa y marcó un hito en la transición hacia el ámbito digital. Asimismo, han surgido gran cantidad de blogs digitales creados por fans al más puro estilo fanzine, ya que, con plataformas como WordPress, la tarea de crear una página web se vuelve accesible para el usuario medio. De los diversos sitios web relacionados con el rock indie destacan *Dod Magazine*, *Indiespot*, *Jenesaispop*, *Binaural*, *Hipersónica*, *La Fonoteca*, *Muzikalia*, *Bandalismo*, *Crazy Minds*, *Feiticeira*, *Alta Fidelidad*, *El Enano Rabioso* y *El Mundo de Tulsa*.

Por otro lado, internet fue el origen de plataformas como MySpace, Spotify, YouTube y Bandcamp, que transformaron la forma en que se producía, compartía y se consumía la música. Por ejemplo, la gran mayoría de las personas que participaron en la entrevista que elaboré sobre Hinds explicaron que conocieron a la banda a través de redes sociales y de plataformas de música online (González 2018). La aparición de espacios como Bandcamp ha permitido que artistas con recursos limitados y sin conexiones importantes con compañías de gestión o discográficas puedan compartir su contenido de forma global. Este fue precisamente el medio por el cual Hinds lograron darse a conocer, a pesar de no haber editado ningún álbum previo ni haber actuado en directo, algo que años atrás parecería improbable. Me parece muy oportuno el concepto de *producer-oriented platforms* que propone Hesmondhalgh (2019), quien considera Bandcamp una plataforma ideal para los fans del rock indie y el DIY, pues supone una democratización de la producción y el consumo

cultural y se ha convertido en el espacio principal para la música “alternativa”, de la misma manera que alguna vez lo fueron las compañías discográficas independientes y las tiendas de discos. Es más, en cierta manera, el rápido reconocimiento y la fama adquiridos por Hinds a través de estas plataformas impulsó el resurgimiento del sonido *lo-fi* y la tendencia al DIY que caracterizó a los grupos rock indie de la década de 1990, ya que, simplemente, no transcurrió el tiempo suficiente para que la banda pudiese perfeccionar su técnica, como sí se evidencia en sus discos posteriores.

A pesar de la utilidad que ofrecen estas plataformas para promover y comercializar contenido auditivo, carecen del componente visual, un elemento que Hinds han potenciado. En este sentido, plataformas como YouTube han experimentado un notable éxito. De hecho, los videoclips superan con creces en visualizaciones a los vídeos sin acompañamiento visual. Otras plataformas que otorgan gran importancia a la parte visual son Instagram y TikTok. Estas desplazan el foco de atención de su música a su marca y su identidad como grupo. De hecho, Instagram destaca por ofrecer una visión aparentemente más íntima de los artistas, con la intención de acercarse a su audiencia y generar cercanía con su *persona* real (Auslander 2021). Así, Hinds comparten una gran cantidad de imágenes personales en las que se las observa grabando en el estudio, disfrutando de eventos sociales, preparándose para actuaciones o compartiendo momentos de comida previos a conciertos. Estas imágenes proyectan una imagen despreocupada de la banda, que parece estar constantemente divirtiéndose. Esta representación ha atraído a un considerable segmento del público joven y adolescente.

Por otro lado, a raíz del éxito de Hinds, a partir del 2017, comenzaron a tener repercusión en el rock indie español una gran cantidad de grupos con características similares, como la tendencia al amateurismo, la prevalencia de integrantes más jóvenes, y un incremento en el número de mujeres, que hasta entonces no era lo habitual, con bandas como Ginebras, Cariño, Aiko el Grupo, Mourn, Shego o Las Odio. El éxito singular de la banda Dover, liderada por Cristina y Amparo Llanos, no resultó en un aumento generalizado de la presencia femenina en el rock indie. No obstante, Hinds inauguran una nueva etapa con numerosas agrupaciones integradas por mujeres. Asimismo, esta nueva oleada de bandas empezó a ocupar las portadas de la prensa especializada. El sello discográfico y editorial independiente Sonido Muchacho ha sido el responsable de captar y representar a numerosas de estas agrupaciones. La letra de “Tu Nuevo Grupo Favorito” de Carolina Durante ejemplifica de manera notable los fundamentos de esta nueva corriente de bandas:

Solo tienen dos canciones
 Pero que no son solo canciones
 Himnos generacionales
 Súbete guapa, carne joven
 Nunca serán señores mayores
 Nuevo fichaje, el Sonido Muchacho
 Uno tiene súper fuerza,
 el otro súper borracho

La paz en el mundo, su próximo paso
 Es secreto del éxito, lo sé
 ¿Cuál es la fórmula de?
 Es secreto del éxito, lo sé
 ¿Cuál es la fórmula de?
 Yo solo quería pasarla bien

Es relevante destacar este cambio generacional, ya que varias bandas hacen énfasis en el término “señores mayores” para referirse a la generación indie que predominó en las primeras décadas del siglo XXI. Por ejemplo, Axolotes Mexicanos se lamentaban de que el panorama musical estuviese lleno de “cuarentones”, y exponían que “es genial que ahora haya muchas bandas jóvenes haciendo cosas” (Rocha 2021). Por otro lado, estos grupos han sido sumamente conscientes del peso del trap y de los géneros de origen latino como el reggaetón. Por ejemplo, Novedades Carminha siempre han añadido una suerte de tropicalismo en sus letras, música y videoclips; además, colaboraron con el trapero DELLAFUENTE. Cariño publicaron una versión de C. Tangana, Colectivo da Silva una versión de La Zowi, The Parrots una versión de Bad Bunny, Los Vinagres usan ritmos de cumbia y reggaetón y Karavana versionaron “Tití me preguntó” de Bad Bunny. Incluso, Los Planetas, una banda que pertenecía a la primera generación del rock indie, colaboraron con Young Beef. En este período también se produjo un resurgimiento del llamado “tonti-pop”, con bandas como Cariño, Los Axolotes Mexicanos, Marcelo Criminal o Lisasinson. Además, estas bandas emplearon un lenguaje característico de la generación millennial, con títulos de canciones como “Me Parece Muy Fuerte” o “K Pesao” de Aiko el grupo, “Canción para Mi Crush” de Lisasinson, y “Doble Check” y “Cuando_estoy_contigo.mp3” de Axolotes Mexicanos, o el emblemático álbum *Movidás* (2018) de Cariño.

El rechazo a Hinds: un producto de la industria musical

Al mismo tiempo que Hinds fueron aplaudidas por parte del público y de los medios de comunicación, también recibieron numerosas críticas. Ana Perrote recordaba en una entrevista para *Ballantine's España* en mayo de 2023 la gran cantidad de comentarios negativos y el odio que recibieron al comienzo de su carrera, condensados en una frase: “Mi primo de Murcia toca mejor que vosotras” (Ballantine's España 2023: min. 7:17). Para una parte del público no era justo que tuviesen tanta repercusión con tan solo dos canciones publicadas en internet y con su escasa habilidad musical. De hecho, Hinds también comentaron en el documental *Paco Loco: viva el noise* que afrontaron un fuerte rechazo en España, que el público deseaba que su primer disco fuese un fracaso y que recibieron innumerables comentarios sexistas. Sin embargo, afirmaban que Paco Loco fue, en gran parte, responsable de mantenerlas unidas como grupo y de impulsar su espíritu punk (Cervantes 2020: min. 11:44).

Una de las críticas recurrentes fue que su éxito se debía a que eran un producto cuidadosamente elaborado y que cada imagen que compartían estaba absolutamente premeditada. Estos son

algunos comentarios que se podían leer en una publicación que *Mundo Sonoro* compartió en la plataforma Facebook en 2017:

Estas niñas it girls son un subproducto ¿musical? al q nunca debisteis tratar como grupo serio. Tengo la firme convicción de que son producto comercial. Y cosas como esta vienen a certificarlo. Empieza a pasar demasiado en este país q la prensa que se suponía de calidad apoyais a bandas pijas....por dinero?Hecho de menos la calidad de los mundos de los 90. Entre casos así y q dejáis escribir a cualquiera,el mundo es mas mainstream pero a perdido su rebeldía y su capacidad de enseñar sobre musica. *Rober Noir*

Manager tiene un proyecto en mente y muy buenos contactos. Manager busca chicas para su proyecto. Manager le da igual el campo de percepción, criterio y sensibilidad de la gente que escucha. Manager sabe cómo aprovechar el tirón de la nueva escena. Manager es el puto amo. Mondo también lo son 😊 También encontré algunos tutoriales por si queremos aprender un poquito. *Rocio Ramos*

Si hubiesen tenido que triunfar por si mismas otro gallo cantaría, yo sigo flipando con lo de que se iban de "gira" por todo el mundo "con lo que tenían ahorrado" que gracias a su musica, desde luego, no habían conseguido. *Javier Plaza*

Lo de estas chicas sólo se entiende teniendo una maquinaria de marketing detrás y dejando al margen la calidad musical. No son horribles, pero tampoco para estar donde están. Y sí, las he visto en directo y sé de qué hablo 😊 *Diana Vieites²*

Este era un discurso generalizado, no solo entre la audiencia, sino también por parte de algunos sectores de la prensa especializada. La predisposición para oponerse a la banda era tan notoria que Hinds llegaron a mencionar durante una entrevista: “Si eres mujer, cualquier éxito será cuestionado, y más si haces cosas que ningún hombre ha conseguido antes” (Sanz 2021). Por otro lado, esta inclinación por percibir a Hinds como un mero producto también estaba acompañada de la vertiente sexista. Las fundadoras de la banda, Carlotta Cosials y Ana Perrote, compartieron su experiencia acerca de cómo afrontaron comentarios sexistas que insinuaban que su éxito se debía a posibles favores sexuales. Perrote añadió que, incluso cuando se destacaban las habilidades y logros del grupo, había una tendencia a atribuirlos a figuras masculinas, como un padre o un mánager, y a su apariencia física, en lugar de reconocer el mérito y el trabajo duro de las propias integrantes (Maldonado 2020).

A todo este conjunto inicial de críticas se agregaba que, durante los primeros años de actividad de Hinds, el trapero C. Tangana mencionó a Carlotta Cosials en su canción C.H.I.T.O. (2015). En ella recitaba el siguiente verso: “Juré que no lo iba a contar, pero no aguanto más sin decirlo. Carlotta Cosials, quiero casarme contigo”. Tras el rechazo de Cosials, surgieron numerosos comentarios despectivos por parte del *fandom* de C. Tangana, calificándola de “puta”, “C.H.O.C.H.I.T.O” e insinuando que era “una interesada”, a pesar de que en aquel momento Hinds disfrutaba de un mayor reconocimiento y notoriedad que C. Tangana:

² Estos textos se han reproducido sin modificaciones; cualquier error ortográfico corresponde a las personas responsables de su creación.

https://www.facebook.com/mondosonoro/posts/tras-las-declaraciones-del-grupo-hinds-en-indiespot-en-las-que-afirmaban-que-no-/10153491128113160/?locale=es_LA



Ilustración 1. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana <https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>

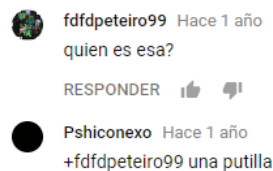


Ilustración 2. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana <https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>



Ilustración 3. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana <https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>

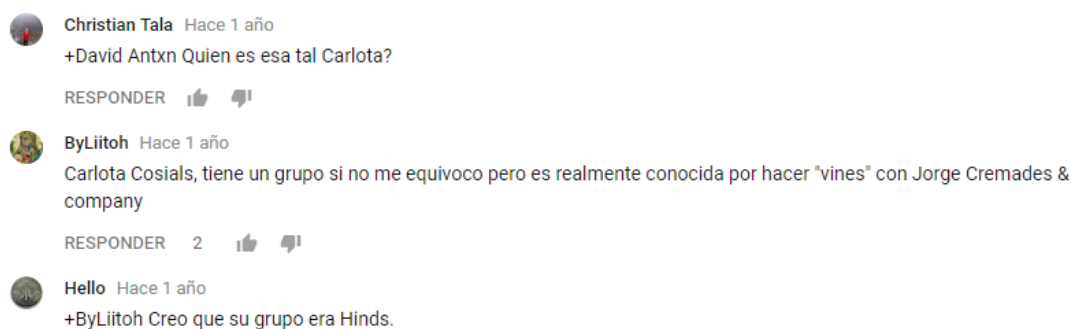


Ilustración 4. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana
<https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>

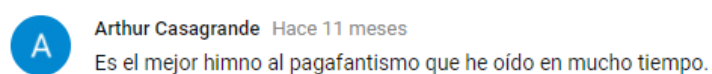


Ilustración 5. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana
<https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>

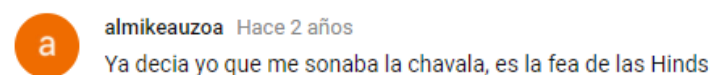


Ilustración 6. Sección de comentarios del vídeo C.H.I.T.O. de C. Tangana
<https://www.youtube.com/watch?v=tdUkOkanapw&t=88s>

Los comentarios de YouTube evidencian una clara misoginia, marcada por la sexualización y el menosprecio de la apariencia física de Carlotta Cosials. Además, varios comentarios la mencionan únicamente como la novia de Jorge Cremades, un conocido creador de contenido en redes sociales, sin tener en cuenta que, para ese momento, Carlotta ya había acumulado varios años de giras con Hinds. Otro patrón recurrente en estos comentarios es la percepción de que los hombres pierden su masculinidad al expresar afecto hacia una mujer que los ignora. Frente al rechazo, la respuesta habitual es el enfado, seguido por insultos, degradación y un resentimiento profundo. Los entornos digitales se convierten en un caldo de cultivo para este tipo de comentarios. Por su parte, el artista C. Tangana alimentó la polémica a través de Twitter: “Tronca @carlottacosials pasa del Alex, llámame?”. A lo que Carlotta, ante el revuelo, respondió: “Me quedo con Alex. Paz”. La revista *Mondo Sonoro* escribió un artículo al respecto (“C. Tangana le canta a Carlotta Hinds”, 2015).


Así, los comentarios desfavorables y el odio generalizado en la sección de comentarios son fenómenos recurrentes en el caso de grupos integrados por mujeres. Esta dinámica se repite al buscar comentarios sobre bandas como Cariño o Ginebras. De hecho, adquirió una considerable viralidad un breve *reel* de Instagram publicado por la cuenta oficial de Radio 3, en el cual se mostraba a la banda Las Odio interpretando un fragmento de una de sus actuaciones. Este contenido se popularizó debido a que la mayoría de los más de 100 comentarios que recibió la publicación fueron desfavorables y se centraban en criticar la falta de habilidad instrumental del grupo. Es cierto que, al revisar todas las publicaciones de Radio 3, se evidenció que Las Odio no fueron la única banda objeto de críticas; también se cuestionó, eso sí, en el ámbito del pop indie, a Marcelo Criminal.

También hubo quejas en torno a lo que algunos denominaban como el “indie español joven”, que se emitía con frecuencia en esta emisora y que no dejaba espacio para otras propuestas. No obstante, lo notable de estas publicaciones es la tendencia a recurrir fácilmente a conceptos como el de producto, el de mánager o el de padrino en las bandas conformadas por mujeres y no con sus compañeros impopulares. A continuación, se presentan una serie de comentarios rescatados de la publicación de Las Odio:

Cuando el nombre de tus padres sale en azul en wikipedia

 Nada como un buen padrino

Quiero ese manager!!!!

Todos los comentarios, dicen lo que quería decir yo! Que cojones es esto??? De verdad tienen padrino?? Esta claro el que se bautiza es porque tiene padrino!!! ³

Con todo, se evidencia una tendencia a asociar a las mujeres con una presunta artificialidad. Ese ente abstracto de la industria musical las moldea sin que estas puedan ejercer ningún tipo de agencia. Este patrón no se observa con grupos masculinos de un nivel musical similar. Esta inclinación puede ser explicada por la asociación entre lo femenino y lo comercial, así como lo artificial y mediado por la industria musical (Cook 1998: 23; Coates 2005: 53). Las mujeres son percibidas como productos de la maquinaria comercial, diseñadas y controladas por la industria, mientras que los hombres, aun en circunstancias similares, suelen ser reconocidos como autores legítimos de su arte. De hecho, un patrón recurrente en las revistas especializadas, que contribuye a la percepción de las mujeres como sujetos pasivos, es la falta de reconocimiento de su autoría. Por ejemplo, es frecuente que en las reseñas de álbumes protagonizados por mujeres se destaque la colaboración con un productor o ingeniero de sonido, como si esto fuera un factor que valida su calidad musical. Este énfasis rara vez se presenta en las reseñas de grupos masculinos. A modo ilustrativo, se ha escogido un extracto de una reseña del álbum *Leave Me Alone* de Hinds, en el cual apenas se menciona a las integrantes ni su música. Resulta significativo que, en la misma página, se reseña la participación del productor en el disco de Maika Makovski, mientras que, en los comentarios a los otros dos álbumes, de artistas masculinos, no aparece nada al respecto:

³ Estos textos se han reproducido sin modificaciones; cualquier error ortográfico corresponde a las personas responsables de su redacción: <https://www.instagram.com/reel/C3VJTM8IYeo/?hl=es>



Ilustración 7. Imagen extraída de la revista *Mondo Sonoro* 246, enero 2017: 20

Así, durante décadas se ha promovido una suerte de desacreditación de las bandas integradas por mujeres, articulada públicamente en la prensa y diversos foros. Estos mecanismos de exclusión resultan evidentes cuando se trata, por ejemplo, de comentarios sexistas. Sin embargo, en ocasiones estos operan de forma notablemente sutil.

El rechazo a Hinds: tensiones entre el *mainstream* y el *underground* y dinámicas de supervivencia

La cuestión de atribuir a Hinds la etiqueta de "producto comercial" no está vinculada exclusivamente con el género, aunque, sin duda, este es un aliciente. Este rechazo también se debe a que su éxito repentino contrasta con uno de los pilares fundamentales de legitimación del rock indie: la independencia. La adopción de la abreviatura "indie" para describir este tipo de música marcó un hito al asentar las bases del género en los procesos productivos. Este término sirvió como una suerte de declaración moral para los seguidores de esta música, quienes premiaban la autonomía y la autenticidad como valores fundamentales (Hesmondhalgh 1999: 35). Bajo esta premisa, la pérdida de credibilidad afecta a cualquier banda de rock indie que haya alcanzado un gran público, obtenido cierta repercusión mediática o firmado con una multinacional. En España, este dilema cobró especial relevancia durante las primeras décadas del siglo XXI. Las agrupaciones comenzaron a recibir críticas debido a que su entrada en el *mainstream* no solo cuestionaba su autenticidad, sino también la del propio género musical: ¿Era posible ser "indie" y llegar a un gran público? ¿Se puede preservar la independencia en una multinacional?

Estas tensiones evidentes entre el *mainstream* y el *underground* han supuesto un verdadero desafío para la asimilación del rock indie como una categoría musical autónoma y estable en el tiempo. Si bien en otros géneros musicales se perciben patrones similares en este paso al *mainstream*, el rock indie es aún si cabe más problemático, ya que el propio nombre alude a su forma de producir la música. Se generan así un relato pesimista y sin solución del género. Unas narrativas catastrofistas que lo han presentado como un terreno de confrontación, donde se libran disputas por la adquisición o pérdida de autenticidad y capital cultural. Así, se presentan tensiones evidentes entre una "era rock indie" concebida de manera positiva (la década de 1990) y otra percibida como

engañosa, que no merece denominarse de esta manera (la década de los 2000).

Las narrativas puristas del rock han desempeñado un papel crucial en conferir al género un estatus de arte autónomo y actuar como barreras que limitan la entrada de diversos géneros musicales al *mainstream*. Por ejemplo, en *Pequeño circo: Historia oral del indie en España* (2015), Nando Cruz configura una narrativa del género a partir de su ruptura con La Movida. Desde ese punto, el rock indie abarcaría desde 1988, marcando así la primera década con bandas como Cancer Moon o Surfin' Bichos, hasta 1998, con la explosión de Dover y el Festival de Benicàssim. Un caso similar se observa en el capítulo dedicado al rock y al pop en las décadas de 1990-2010 de Igor Paskual en *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación* (2013). El rock indie se describe como una fractura con el pasado obsoleto de La Movida, y continúa hasta el ascenso de Dover y el auge de los festivales. Aunque Paskual menciona a Vetusta Morla como un grupo revelación en 2008, no los clasifica dentro del rock indie, ya que esta etiqueta únicamente se reserva para la década de 1990 (Paskual 2013: 54-68). Pablo Gil también elaboró un compendio de grupos del rock indie de la década de 1990 titulado *Guía de la música independiente en España* (1998). De esta manera, las narrativas del rock indie suelen situarse en la década de 1990 y se detienen en su período de ascenso al *mainstream*, justo antes de su "declive". Asimismo, el rock indie cumple con el prototipo narrativo del romance. Iván Iglesias explica que el romance ha funcionado en el rock como una metahistoria recurrente, una trama literaria épica que presenta el triunfo del bien sobre el mal (Iglesias 2021: 239). Un rasgo en común en todos estos relatos es que se elaboran a partir de La Movida. El rock indie representa la superación de un pasado comercial y de una serie de bandas que se vendieron a la industria y perdieron autonomía creativa.

Tampoco es casual que los relatos concluyan en torno a 1998, con Dover y el Festival Internacional de Benicàssim (FIB). Entre el año 1999 y el año 2000 tuvo lugar una efervescencia musical en lo que se denominaba "La Escena", localizada en Malasaña, y comúnmente identificada con el "tonti-pop", una música que apenas se recoge en la prensa especializada y en las historias del rock indie. En ella se observaba, además, una notable presencia de mujeres, en su mayoría desempeñando el papel de vocalistas, que contrastaba con los entornos más masculinizados del post-rock (Fellone 2018: 274). Por tanto, estos años comprometen la masculinidad del rock y con ello su estatus de arte.

Como se puede apreciar, la independencia constituye un elemento fundamental para el rock indie. Por consiguiente, su preservación es crucial, y cualquier alteración conlleva la emergencia de estrategias destinadas a mantenerse a flote (Drott 2013: 14). Drott explica con respecto a las acusaciones de *selling out* en el rock indie que, cuando se introduce una disonancia en el conjunto de correlaciones que conforman un género en particular, esta puede ser abordada mediante la expulsión de la banda ofensiva del género musical, mediante un ajuste en el discurso estético del género para acomodar la infracción, mediante la movilización de recursos compensatorios para justificar las acciones de la banda o mediante el abandono del género musical por parte de un segmento de la audiencia (Drott 2013: 14).

Con Hinds es evidente que la estrategia de un sector del público fue excluir a la banda del rock indie desacreditándola como un producto comercial. No obstante, sus seguidores compartieron impresiones muy positivas. Admiraban su aparente valentía, valoraron que la música de Hinds fuese

creada e interpretada por jóvenes, y que la banda hubiera logrado llegar a públicos amplios a través de medios digitales, sin depender de la distribución tradicional. Además, reconocieron la originalidad del sonido, así como la energía y carisma que transmitían en sus actuaciones en vivo, y su capacidad para realizar extensas giras. Destacaron lo poco común que era encontrar música como la de Hinds elaborada por mujeres, y apreciaron la honestidad y autenticidad de la banda en sus letras y su personalidad. Asimismo, les atraía que Hinds desafiase las convenciones habituales de la música y resaltaron la autenticidad y el arduo trabajo como aspectos clave que admiraban en la banda (González 2018: 101-132).

Para que exista esta identificación y recepción positiva, deben emerger diversas formas de capital simbólico que encarnen una suerte de autenticidad. En este sentido, para Wendy Fonarow, el indie es un *ethos*. Este no se limita a ser una práctica institucional, sino que representa un conjunto de valores, actitudes y prácticas: “Ha habido bandas que han desafiado las convenciones y aún son consideradas indie. [...] El indie es un *ethos*, una actitud. El indie, al igual que el hip-hop, es un estilo de vida”⁴ (Fonarow 2006: 51). Son numerosos los ejemplos que pueden extraerse de la prensa especializada. Lori Meyers comenta que

para mí lo independiente tiene que ser una alternativa al canon musical que marcan las *majors* y las radiofórmulas. En los sesenta, casi todos los grandes estaban en una *major*, The Hollies, The Beatles, The Beach Boys, The Kinks, y por eso muchos los conocemos. O fíjate en Wilco, siempre han hecho la música que le ha salido de los huevos, pero en una multinacional. [...] Lo importante no es que el sello sea independiente, sino que le músico lo sea y haga lo que le venga en gana con sus canciones (Navarro 2008: 29).

Por su parte, Mikel Izal afirmaba en 2015 que “afortunadamente muchas discográficas han picado a nuestra puerta en estos años, pero hemos llegado aquí por nosotros mismos. Seguimos siendo exactamente los mismos que cuando empezamos” (del Amo 2015: 21).

Asimismo, Fonarow añade que el indie es generalmente un fenómeno de clase media que idealiza a la clase trabajadora por su supuesta experiencia “auténtica”. Así, aquellas bandas de clase alta o clase media-alta ocultan sus orígenes para no comprometer su arte (Fonarow 2006: 53). La percepción de clase obrera y la sensación de rebeldía han estado muy presentes en el rock indie español, a pesar de que muchos de sus músicos han pertenecido a una posición social acomodada. De hecho, una crítica recurrente hacia Hinds y otros grupos de Malasaña se ha centrado en su origen privilegiado. Estas bandas han sido catalogadas como “pijas”, ya que, a pesar de adoptar una estética bohemia y recurrir a la ropa de segunda mano para proyectar una imagen de precariedad, disponían de medios económicos que contradecían esa apariencia. Por ello el indie también es un *ethos*, una actitud.

Las redes sociales se constituyen como una vasta fuente de contenido visual para el análisis de este entramado. Estos espacios virtuales permiten a las bandas construir y compartir su imagen, su

⁴ “There have been bands that defy the conventions and are still considered indie. [...] Indie is an ethos, an attitude. Indie, much like hip-hop, is a way of life”

identidad y su narrativa con un público globalizado. Estas muestran aspectos de su cotidianidad, brindan vistas detrás de bastidores de sus ensayos y sesiones de grabación, comparten momentos íntimos de sus giras y presentaciones en vivo, e incluso interactúan de manera cercana con sus seguidores respondiendo preguntas y comentarios.



Ilustración 8. Amber Grimbergen.



Ilustración 9. Hinds.

Fuente: <https://www.instagram.com/hindsband/>

Hinds encarnan una estética punk y desaliñada. En las imágenes que comparten en sus redes sociales, lejos de presentarse como estrellas inalcanzables, se muestran como individuos comunes, ligados a la vida urbana, con actitudes y estéticas que conectan directamente con lo marginal y lo contracultural. Esta estrategia comunicativa les permite conectar con un segmento de la audiencia que rechaza lo artificial y prefiere una relación más orgánica con los artistas. Los seguidores valoran la honestidad, la transparencia y la resistencia a una industria cultural que, a menudo, premia lo comercial por encima de lo auténtico. Además, estas publicaciones suelen estar acompañadas de un lenguaje que refuerza el mismo espíritu contestatario. En este sentido, la capacidad de estos grupos para proyectar una imagen que parece resistir las lógicas de la comercialización masiva es crucial para mantener su credibilidad. De este modo, las redes sociales no solo son un espacio de promoción, sino una plataforma donde la disidencia y el rechazo a las estructuras dominantes se hacen visibles, permitiendo a estos grupos reforzar su identidad como agentes culturales alternativos. Por supuesto, estas estrategias no siempre funcionan y las bandas pueden experimentar ciertas dinámicas de rechazo. Así, la situación de ser consideradas como un producto solo se puede entender a partir de una combinación entre la percepción arraigada de que los grupos de mujeres carecen de agencia y son controlados por la maquinaria de la industria musical, y la transgresión de uno de los principios fundamentales del rock indie.

El rechazo a Hinds: amateurismo, volumen y exotismo

Se ha observado otra crítica recurrente hacia Hinds dirigida a su falta de destreza, tanto en la ejecución instrumental como en el canto. Se argumentaba que entonces su éxito solo se podía explicar por sus contactos en la industria musical, por ser un producto cuidadosamente diseñado y por el atractivo físico de sus componentes. Sin embargo, Hinds comenzaron su carrera con una premisa DIY, cercana al punk y al garaje, en la que es común que los grupos creen su música sin que sus integrantes sean virtuosos de sus instrumentos. De hecho, estas dinámicas eran frecuentes en el rock indie de la década de 1990. Además, a lo largo de la historia de la música popular, varios géneros han mostrado preferencia por un sonido *lo-fi*, no solo por motivos económicos, sino también por razones estéticas. Hinds han buscado de manera consciente un sonido con una producción mínima. En una entrevista para la revista *GQ*, Hinds consideraban que en sus inicios la crítica española no comprendía que su objetivo era emular el estilo de artistas como The Growlers o Mac DeMarco, cuya producción primitiva contrastaba con el pop indie más convencional y pulido por aquel entonces. También explicaban que, al ser cuatro chicas jóvenes, se sentían tratadas con un enfoque excesivamente paternalista.

De hecho, se apreciaba una presencia frecuente de titulares infantilizados que contribuían a la deslegitimación de Hinds. Estos titulares, a menudo cargados de condescendencia, perpetuaban narrativas que subestiman la capacidad artística y profesional de las bandas lideradas por mujeres. Por ejemplo, la biografía de Hinds en la web *La Higuera* describe a Ana Perrote y Carlotta Cosials como “grandes amigas que llevan unos tres años tocando juntas la guitarra, quedándose a dormir en casa de la otra y haciendo versiones”. En esta línea, Riba afirmaba en el blog *Binaural*: “Así, puede que Carlotta, Ana, Ade y Amber suenen como unas girl group más, como unas Chastity Belt pero de Malasaña [...]. Con todo, también pueden sonar dóciles e ingenuas como las ciervas que eran antaño (quien dice ‘Warts’ dice ‘Solar Gap’) y ahí es cuando más se hacen querer” (Riba 2016). De manera similar, Escandón, en *El País*, describe a Hinds como “un grupo de rock formado por cuatro amigas; veinteañeras, inteligentes, divertidas, informales, ácidas y guapas”, enfatizando características personales que, aunque positivas, minimizan su profesionalismo (Escandón 2017).

Continuando con el amateurismo, Hinds eran conscientes que su música no era fácilmente digerible, pero nunca buscaron el agrado universal (Merino 2020). Desde luego su sonido no se estaba produciendo en España como referente del rock indie, pero era similar al de algunas bandas anglosajonas. Los primeros trabajos discográficos de The Vaccines, Black Lips, Mac Demarco, The Strange boys o Clap Your Hands Say Yeah presentaban una estética sonora que estaban reproduciendo bandas como Hinds o sus compañeros madrileños The Parrots. Por ejemplo, en *Leave Me Alone* (2016) las piezas exhiben claramente las características sonoras asociadas al *lo-fi*. Además de manifestarse en la calidad sonora, la inclinación hacia el amateurismo y el espíritu “hazlo tú mismo” (DIY) se refleja en el diseño de la portada del álbum. Esta se caracteriza por la presencia informal de las integrantes, posiblemente mal enfocadas, compartiendo momentos de ocio, como beber cerveza, y acompañadas de una tipografía aparentemente escrita a mano, lo que contribuye a reforzar la autenticidad y las conexiones *underground*.



Ilustración 10. Portada del álbum *Leave Me Alone*, de Hinds

La tendencia DIY se presenta también en las portadas de álbumes como *Salad Days* (2014) de Mac DeMarco o en la contraportada de *Los Niños Sin Miedo* (2016) de The Parrots, entre muchos otros ejemplos. Este enfoque de producción, que involucra una actitud de autonomía y creatividad por parte de los propios artistas en la elaboración de sus materiales visuales, se ha convertido en una característica distintiva dentro del ámbito musical rock indie. Además de manifestarse en las portadas de sus álbumes, la inclinación hacia el amateurismo, la diversión adolescente y el DIY se evidencia a través de las fotografías compartidas en redes sociales. En estas plataformas es común encontrar imágenes que muestran a los miembros de la banda en situaciones cotidianas, momentos de camaradería o simplemente divirtiéndose, lo que refuerza la sensación de autenticidad. Asimismo, estas bandas suelen adoptar una actitud lúdica y desenfadada, utilizando disfraces, interactuando con el público de manera espontánea y generando un ambiente festivo. En las plataformas digitales, estas imágenes logran conectar de manera directa con el público, que percibe la ausencia de poses prefabricadas o ediciones sofisticadas. Esta coherencia entre el sonido *lo-fi* y la estética visual presente en redes sociales contribuye a consolidar la identidad “indie” de estas bandas.



Ilustración 11. Ana Perrote Y Carlotta Cosials, de Hinds. Fuente: <https://www.instagram.com/hindsband/>

De esta manera, la práctica del amateurismo representa un conjunto interconectado de elementos. El sonido se erige como uno de los pilares fundamentales que integran la compleja *performance persona* rock indie, pero su comprensión plena solo se alcanza cuando se articula de manera conjunta con los otros componentes que conforman dicho universo estético y visual.

Se puede concluir, por tanto, que el amateurismo es un pilar fundamental para el rock indie. En este tipo de música se conceptualiza en torno a una poética de la transgresión, donde el amateurismo, la distorsión y el volumen se perciben como una manifestación auténtica, revolucionaria, una forma de resistencia y una política que está vinculada al *underground*, en cierto modo intelectual, y que se aleja deliberadamente de las masas. Así, el carácter no profesional de los músicos, lejos presentarse como un aspecto negativo, ha estado acompañado de una retórica grandilocuente sobre su potencial subversivo. Se trata de un amateurismo irónico que Bannister define como: "Una estética basura intelectual y consciente" (Bannister 2006: 44)⁵. De este modo, se representa el poder como una incompetencia técnica que es compensada por el discurso intelectual y distanciamiento irónico del virtuosismo.

El amateurismo y el *lo-fi* del rock indie están vinculados a la estética del ruido, donde el uso de pedales de distorsión, en esencia, descomponen la señal sonora, convirtiendo el error en una forma de transgresión. Estos actos pueden ser considerados revolucionarios, ya que desafían las normas establecidas en la producción musical tradicional. Sin embargo, Marie Thompson (2017: 176) plantea que es fundamental no asociar de manera acrítica ciertos elementos sonoros con una política emancipadora, pues se ignora la capacidad del capitalismo para absorber y comercializar cualquier forma de transgresión. Lejos de desafiar el *status quo*, estos a menudo se convierten en un símbolo vanguardista, rentable y normativo. Dentro de los marcos económicos neoliberales, las perturbaciones y excesos no solo se controlan o minimizan, sino que se transforman en oportunidades de mercantilización. Braidotti ya mencionaba que lo diferente, lo abyecto, el monstruo se ha convertido en un producto de consumo:

Warner ha observado que «en la música rock, en el cine, en la ciencia ficción o incluso en la pornografía, las mujeres se aferran voluntariamente a la bestia femenina de la demonología. La chica mala es la heroína de nuestros tiempos y la transgresión, un producto principal de la oferta de la diversión». ¡Las gigantes y musculosas Barbies Ninja mutantes vienen a por ti! (Braidotti 2005: 221).

En el rock indie, el amateurismo y el fallo se han convertido en elementos utilizados por las dinámicas de poder masculinas. Asimismo, en contraposición al virtuosismo, claramente desestimado en este género, la búsqueda de autoexpresión ha estado conectada con la creación de capas sonoras y la experimentación con el ruido. La expresión de la masculinidad no se enfoca tanto en la agresividad física, sino en el músico como una fuente generadora de volumen: *quiet men making loud noises* (Bannister 2006: 131). Estas características, que en teoría representan

⁵ self conscious intelectual trash aesthetic.

autenticidad y rechazo a lo convencional, han sido instrumentalizadas para reforzar la hegemonía masculina, limitando así la inclusión y la participación de las mujeres en el rock indie. Así, aunque se ha comprendido el fracaso como una estrategia artística dentro de este género musical, la relación entre error e innovación ha estado marcada por género. Thomson explica que, mientras los errores masculinos son fetichizados, los de las mujeres son percibidos como fracasos. Este sesgo ha excluido a muchas mujeres y personas *queer*, a pesar de sus aportaciones significativas:

El fallo como estrategia artística y recurso retórico no ha estado disponible para todos, ya que la relación entre ruido, error e innovación a menudo está marcada por cuestiones de género y raza. Kathleen Hanna y Johanna Fateman, del grupo electroclash queer-feminista Le Tigre, han señalado cómo los sonidos erróneos producidos por artistas masculinos suelen ser “fetichizados como *glitch*” y valorados “como algo bello”, mientras que los errores de las mujeres a menudo se perciben simplemente como indicadores de fracaso, en lugar de ser reconocidos como expresiones de innovación, creatividad o intención artística. En resumen, si el “fallo” se convierte o no en “éxito” suele depender del género percibido del artista que falla. Teniendo esto en cuenta, no es sorprendente que, aunque existen muchas mujeres, personas no binarias y *queer* que utilizan el ruido y el error en su trabajo, las historias de la música *noise* a menudo se han centrado en una “línea punteada” patrilineal de compositores, artistas y creadores de sonido (Thomson 2017: 131)⁶.

Así, una dinámica de exclusión recurrente es la constante alusión a la falta de habilidad técnica de los grupos integrados por mujeres. Es importante considerar que un grupo de mujeres puede experimentar una ejecución musical inferior. La cuestión radica en que, este argumento se utiliza frecuentemente como una excusa para justificar y perpetuar comentarios machistas y sexistas hacia las mujeres. Es decir, quienes se autoproclaman como defensores de la buena música, muchas veces ocultan otras motivaciones que implican actitudes machistas y sexistas bajo el disfraz de una supuesta búsqueda de justicia. En el artículo “A vueltas con el reggaetón”, Silvia Martínez postulaba que las enérgicas campañas para prohibir las canciones de Maluma, que no se habían desatado previamente contra canciones emblemáticas del rock español, escondían el rechazo hacia las músicas latinas y eran una excusa para generar alarma social y promover el racismo y la xenofobia (Martínez 2022: 14).

Por otro lado, cuando las mujeres se apropian de estos elementos propios del rock indie, lo que antes se percibía como un acto de transgresión y resistencia, adquiere una connotación exótica. La exotización que ocurre en este proceso se corresponde con una percepción de “lo otro” sobre lo femenino en un entorno dominado por hombres. Así, las distorsiones, el volumen y el fallo, que

⁶ However, failure as an artistic strategy and rhetorical device has not been available to all, insofar as the relationship between noise, error and innovation is frequently gendered as well as racialized. Kathleen Hanna and Johanna Fateman of the queer-feminist electroclash group Le Tigre have remarked on how the erroneous sounds of male artists are often ‘fetishized as glitch’ and ‘as something beautiful’, whereas the errors of women are often heard as simply markers of failure, rather than expressions of innovation, creativity or artistic intent. In short, whether or not ‘failure’ becomes ‘successful’ often corresponds to the perceived gender of the artist failing. With this in mind, it is perhaps not surprising that while there are many female, nonbinary and genderqueer practitioners utilizing noise and error in their work, noise music histories have often centred on a patrilineal ‘dotted line’ of composers, artists and sound-makers.

antes simbolizaban creatividad y expresividad, pasan a ser interpretados bajo un prisma que entrelaza lo subversivo con lo sensual, lo extraño y lo enigmático. Resaltar estos sonidos como un hecho anecdótico que refuerza el propio canon del rock masculino:

“Likes: Hinds, la ‘girl band’ para amantes del rock” (*Likes Movistar+* 2016)

“Hinds, rockeras y madrileñas: El grupo de rock, formado por cuatro mujeres, actúa hoy en la sala But y está a punto de estrenar su segundo disco” *El País* (Escandón 2017)

“A Spanish all-female band” *Forbes* (Philipkoiki 2016)

“Hinds: The Crimson and Clover Girl Gang” *Spin* (Unterberger 2016)

“Hinds es un grupo de chicas de Madrid” *La Higuera* (biografía de Hinds)

El rechazo a Hinds: el *pathos*

Hay otro factor que compromete el valor artístico del rock indie y, por ende, de Hinds. A diferencia del aura melancólica de las bandas de la década de 1990, los grupos formados a partir de los 2000 destacaron por un enfoque festivo y un sonido más pegadizo, particularmente denostado. El problema reside en que lo festivo y el baile han estado alejados de la noción de compromiso y de arte. La música destinada al disfrute y al movimiento corporal se ha percibido como banal y falta de seriedad. Es por eso que no solo se ha rechazado en el entorno rock indie la música de los 2000, sino también el llamado “tonti-pop”.

El rock indie ha estado estrechamente relacionado con un *pathos* en el que se representa, tanto a los artistas como a los fans, con un aura depresiva y en apariencia de perdedores (Fonarow 2006: 53). En esta viñeta de *Rockdelux* (Ilustración 12) se representa ese arquetipo de jóvenes apáticos a raíz de una noticia sobre los festivales Doctor Music Festival y FIB del año 2000:



Ilustración 12. Fuente: *Rockdelux* nº176 (julio-agosto 2000), pág. 15. Ilustración de Bernat Lliteras y color de Jordi Ferrera. Título: “Terapia festivalera en prados asturianos”

El sufrimiento es una característica vinculada a las mentes geniales, una creencia arraigada en la idea romántica de que el dolor y la angustia son fuentes de inspiración y creatividad. Por eso, la mayoría de las biografías sobre figuras musicales se elaboran siguiendo una narrativa épica o trágica que abunda en el heroísmo convencional masculino y su lucha constante por el poder y la dominación (Iglesias 2021: 240). Este mito ha perdurado a lo largo del tiempo, alimentado por la imagen de artistas y pensadores atormentados que han dejado una marca indeleble en la historia. De esta manera, tal percepción del sufrimiento como un componente esencial del “ser indie” está estrechamente relacionada con la legitimación de la autenticidad. De hecho, esta ha sido una de las razones de la rivalidad entre el rock indie de la década de 1990 y las tendencias más poperas, así como toda la música independiente surgida a partir de la década del 2000. De esta manera, la angustia inherente al *grunge*, la melancolía del *shoegaze* o el intelectualismo que acompañaba a movimientos como el *Riot Grrrl* y el *straight edge* fueron aspectos que buena parte del rock indie posterior descartó. En la revista *Mondo Sonoro* aparecen múltiples alusiones al carácter festivo y bailable de los grupos españoles que surgieron a partir de los años 2000. Sidonie, por ejemplo, declaraban de nuevo que “Los ‘gafapasta’ más puristas no nos han sabido aceptar, por nuestra actitud vitalista que encaja mal en su ideario” (Aniento 2007). Niños Mutantes también explicaban que “la militancia indie” coartaba sus composiciones: “[...] en este disco hemos descubierto muchas cosas, como, por ejemplo, que podemos hacer música que suene alegre sin a la vez estar diciendo tonterías. [...] nos hemos dado cuenta de que podemos hablar de lo que nos rodea sin entrar a cortarnos las venas y sin hacer una marcha fúnebre” (Batahola 2012). Love of Lesbian explican, a raíz del lanzamiento de *La noche eterna*, que “no hemos hecho esto para el indie de turno que nunca ríe, que hay muchos de esos” (Don Disturbios 2012).

En este sentido, la gran mayoría de los seguidores de Hinds entrevistados destacaron que lo que más admiraban de la banda era su energía y su contagiosa alegría (Crossley, Flores, Torres, Ramiro, Labbe, Mesa Segura, Górska, Frankie en conversación con la autora 2019). A través de sus redes sociales es posible observar una faceta lúdica y extrovertida exhibida en plataformas como Instagram. Hinds han compartido numerosas imágenes personales que abarcan desde sesiones de grabación en el estudio, hasta momentos de diversión disfrutando de cervezas, participando en actividades al aire libre como el botellón en un parque, compartiendo comidas antes de los conciertos, asistiendo a festivales, practicando *stage diving* o lanzándose al suelo durante sus presentaciones en vivo. Siempre proyectan una imagen desenfadada, visten de manera descuidada y parecen estar disfrutando constantemente. Esta imagen se ha convertido en su sello distintivo y ha atraído a una amplia base de seguidores jóvenes, especialmente adolescentes. A pesar de que Hinds exhiben un sonido *lo-fi* y numerosas características que evocan al rock indie de la década de 1990, considerado por muchos como más auténtico, la discrepancia entre la actitud alegre de Hinds y los valores tradicionales del rock indie sugiere un cambio en la esencia original del género que plantea interrogantes sobre su autenticidad. Así, al abrazar una imagen más desenfadada y alejarse de los cánones establecidos del rock indie, Hinds corre el riesgo de ser percibida como menos genuina.

Conclusiones

El rock indie ha sido capaz de cohesionar las diferentes bandas, productoras, discográficas, festivales y gustos estéticos en España, a pesar de su complejidad y de que ha cambiado con el paso de los años, y continúa modificándose. Con Hinds se ha podido observar cómo la irrupción de una banda puede anquilosar ciertos discursos reproducidos durante décadas, mientras algunos se negocian y se integran en el nuevo entramado. Asimismo, las redes sociales y las plataformas de distribución digitales han cambiado la forma en la que se experimenta la música. A través de Bandcamp, Hinds consiguieron una relevancia mediática sin precedentes para una banda que acababa de formarse. Además, los espacios virtuales permiten presentar con éxito una identidad y son una plataforma ideal para estudiar los ensamblajes recientes del rock indie y sus relaciones con el género identitario.

Por un lado, Hinds fueron criticadas desde el inicio de su carrera por ser percibidas como un producto prefabricado por la industria musical. Sus detractores cuestionaban su éxito argumentando que su repercusión no correspondía a su nivel de habilidad musical, sino a una estrategia cuidadosamente elaborada. Así, la representación de Hinds como un producto, la falta de reconocimiento de su autoría y la insistencia en atribuir su éxito a factores externos contribuyeron a perpetuar la subestimación del papel creativo de las mujeres. Esta percepción de Hinds como un producto diseñado por la maquinaria comercial contrastaba con el trato hacia otras bandas masculinas de características similares que no veían cuestionada su autonomía creativa.

Por otro lado, la estricta dicotomía entre el *mainstream* y el *underground*, junto con las asociaciones que se les atribuyen (pop/rock, comercial/no comercial, artificial/auténtico, convención/experimentación, subordinación/autonomía, femenino/masculino), han condicionado los relatos del rock indie. El rápido reconocimiento internacional de Hinds erosionó la noción arraigada de independencia que caracteriza a este género musical. Este fenómeno, lejos de ser único en la historia del rock indie, refleja una tensión recurrente entre la búsqueda de legitimidad artística y las dinámicas comerciales del mercado musical. No obstante, se ha analizado cómo lo "indie" no tiene tanto que ver con el alcance mediático o la implicación en la industria como con un *ethos* que promueve la independencia a través de una forma de vida aparentemente rebelde, disociada de las masas y en la que se incentiva un discurso sobre la autonomía artística. En este sentido, Hinds ha sabido encarnar este *ethos* a través de su presencia en las redes sociales. A través de estas plataformas, la banda ha consolidado una imagen cercana al ideal *underground*: un colectivo de mujeres jóvenes que proyecta una actitud irreverente, independiente y auténtica, y que, a pesar de su creciente popularidad, sigue reivindicando su autonomía artística. Utilizan las redes para mantener un diálogo directo con su público, mostrándose genuinas. De este modo, logran reforzar su identidad independiente, no tanto por rechazar el éxito, sino por la forma en que lo gestionan, manteniendo un equilibrio entre la accesibilidad comercial y una imagen autogestionada y cercana a los valores del *underground*.

Otra crítica recurrente hacia Hinds ha sido su falta de destreza. Esta tendencia resulta especialmente contradictoria en el rock indie, pues el fenómeno del amateurismo suele ser presentado como una característica positiva. Se enaltece siempre la supuesta "falta de pretensiones" de las bandas. A pesar de esta tendencia, los grupos integrados por mujeres se convierten en objeto de crítica debido

a su supuesta falta de habilidades, cuestión que no se presenta con sus compañeros varones, a los que se les presupone una suerte de amateurismo irónico e intelectual (Bannister 2006: 44). Así, el amateurismo consciente y el generar ruido ha sido un mecanismo para reafirmar la autenticidad y la masculinidad en estos contextos.

Además, desde el inicio de su carrera, la banda española ha sido objeto de diversos mecanismos de exclusión que refuerzan el canon masculino del rock. Uno de los primeros y más evidentes mecanismos de rechazo ha sido la infantilización. Hinds, a menudo descritas en términos condescendientes como “chicas jóvenes” o “simpáticas”, enfrentaron un trato que minimiza su capacidad artística y enfatiza aspectos superficiales en lugar de sus habilidades musicales o su aportación creativa al género. Otro mecanismo frecuente ha sido la constante referencia a su condición de mujeres. En lugar de ser reconocidas simplemente como una banda de rock indie, Hinds son comúnmente presentadas como una “banda de mujeres”. Estos titulares perpetúan la idea de que las mujeres en el rock son una excepción, un fenómeno curioso, la otredad. Así, aunque el rock indie ha sido percibido como un espacio que desafía las normas tradicionales del rock, con músicos y seguidores que proyectan una imagen vulnerable e introspectiva, no está exento de reproducir patrones de exclusión que refuerzan las normas de masculinidad dominantes. En el caso de Hinds, se evidencia cómo el rock indie continúa perpetuando estructuras de poder masculinas, incluso bajo la apariencia de ser un espacio más inclusivo o alternativo. Los intentos por deslegitimar su trabajo artístico revelan una resistencia a que las mujeres ocupen legitimidad en el género.

Por último, mientras que las bandas de la década de 1990 se asociaban con un *pathos* caracterizado por la melancolía y el sufrimiento, Hinds irrumpieron con una energía festiva y alegre que ha sido denostada en estos círculos. Esta transformación refleja tensiones entre una “era rock indie” supuestamente auténtica y otra percibida como falsa. Aunque Hinds han sido aclamadas por su contagiosa alegría y su cercanía con la audiencia a través de las redes sociales, esta desviación de los cánones establecidos ha planteado interrogantes sobre su autenticidad y su inclusión en el canon del rock indie.

A pesar de este contexto desalentador, Hinds ha desafiado el canon predominantemente masculino del rock indie español de las últimas décadas. Aunque inicialmente esto pueda generar controversia, como señala Judith Butler, “la `capacidad de acción´ es estar dentro de la posibilidad de cambiar esa repetición” (Butler 2007: 282). Aunque Hinds no se formaron con intenciones feministas, han declarado que su experiencia en la música las sensibilizó en este tema. La banda ha sido objeto de críticas por su estilo de interpretación, su vestimenta, su técnica musical y su comportamiento en el escenario, lo que las llevó a reflexionar sobre lo que suponía inscribirse como mujeres dentro del ámbito musical y reivindicar así su posición. Además, a raíz del éxito de Hinds, aproximadamente a partir del 2017, hubo un incremento en el número de mujeres, que hasta entonces no era lo habitual. Así, el éxito del grupo y las controversias que ha suscitado muestran que, a pesar de que el rock indie ha reproducido ciertas dinámicas de exclusión, también ha sido un espacio para subvertir clichés de género y sexualidad en el rock y para explicitar los desafíos que los cambios generacionales, tecnológicos e identitarios plantean a cualquier concepción estática de los géneros musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenillas Meléndez, Sara. 2022. "Dover: feminismo e indie en la música popular española". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 26 <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/4-dover-sara-arenillas.pdf> [Consultado: 01/03/2024]
- Auslander, Philip. 2021. *In concert: performing musical persona*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bannister, Matthew. 2006. *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. England, USA: Ashgate.
- Braidotti, Rosi. 1996. "Cyberfeminism with a difference". *New Formations* 29 http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm#par1 [Consultado: 29/05/2023]
- . 2005. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Coates, Norma. 2005. "(R)evolution now: rock and the political potencial of gender". En *Sexing the groove: popular music and gender*, ed. Sheila Whiteley, 50-64. Londres: Nueva York: Routledge.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Cook, Nicholas. 1998. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Covach, John. 2012. *What's that Sound: An Introduction to Rock and Its History*. New York: Norton.
- Cruz, Nando. 2015. *Pequeño circo: Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.
- Demetriou, Demetrakis Z. 2001. "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique". *Theory and Society* 30 (3): 337-61. <http://www.jstor.org/stable/657965> [Consultado: 29/05/2023]
- Drott, Eric. 2013. "The End(s) of Genre". *Journal of Music Theory* 1; 57 (1): 1-45. doi: <https://doi.org/10.1215/00222909-2017097>
- 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* 12. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/17-ugo-fellone.pdf> [Consultado: 13/05/2024]
- Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middleton (Connecticut): Wesleyan University Press.
- Gil, Pablo. 1998. *Guía de la música independiente en España*. Madrid: Vosa.
- González Martínez, Laura. 2018. *Indie rock y género en la era digital: el caso de Hinds*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33346/TFM_F_2018_58.pdf?sequence=1 [Consultado: 13/05/2024]
- Grosz, Elisabeth. 2017. *The Inproreal: Ontology, Ethics and the Limits of Materialism*. Nueva York: Columbia University Press.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Traducido por Manuel

Talens. Madrid: Cátedra.

Hesmondhalgh, David. 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, David; Jones, Ellis y Rauh, Andreas. 2019. "SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms". *Social Media + Society* 5 (4): <https://doi.org/10.1177/2056305119883429>

Iglesias, Iván. 2021. "Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock". *El Oído Pensante* 9 (3): 233-265. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042>

Martínez, Sílvia. 2022. "A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/10-silvia-reggaeton.pdf> [Consultado: 13/07/2023]

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.

Paskual, Igor. 2013. "El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo". En *Rock around Spain*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 53-69. Universitat de Lleida.

Théberge, Paul. 2006. "Conectados: la tecnología y la música popular". En *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, 25- 51. Barcelona: Ma non troppo.

Thompson, Marie. 2017. *Beyond unwanted sound: noise, affect and aesthetic moralism*. Nueva York, Londres: Bloomsbury.

PRENSA DIGITAL

Batahola, J. 2012. "Todos somos mutantes". *Mundo Sonoro*. <https://www.mundosonoro.com/entrevistas/todos-somos-mutantes/> [Consultado: 20/01/2024]

Biografía de Hinds en la web *La Higuera*. <https://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/hinds/biografia.php> [Consultado: 21/05/2023]

BrooklynVegan Staff. 2015. "Spanish band Hinds talk debut LP, the Madrid scene, opening for The Libertines, and more (in a BV interview)". *BrooklynVegan*. <http://www.brooklynvegan.com/spanish-band-hi-1/> [Consultado: 30/05/2023]

Casado, Diego. 2016. "Hinds, la banda malasañera que arrasa en el extranjero: Intentamos que no pare la bola". *Somos Malasaña*. <https://www.somosmalasana.com/hinds-la-banda-malasanera-que-gira-por-todo-el-mundo-intentamos-que-no-pare-la-bola/> [Consultado: 30/05/2023]

"C. Tangana le canta a Carlotta Hinds". 2015. *Mundo Sonoro*. <https://www.mundosonoro.com/noticias-actualidad-musical/c-tangana-le-canta-a-carlotta-hinds/> [Consultado: 21/05/2023]

Escandón, Pelayo. 2017. "Hinds, rockeras y madrileñas". *El País*. https://elpais.com/ccaa/2017/11/09/madrid/1510257029_205570.html [Consultado: 21/05/2023]

Maldonado, Lorena G. 2020. "Hinds: 'Siempre creen que tenemos éxito gracias a un mánager, a un padre o a u polvo; y no'". *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/20200304/hinds-siempre-creen-exito-gracias-manager-no/471954361_0.html [Consultado: 21/05/2023]

Merino López, Jesús. 2020. "Hinds: 'Nunca hemos tenido la intención de gustarle a todo el mundo'". *GQ*.

<https://www.revistagq.com/noticias/articulo/hinds-entrevista> [Consultado: 21/05/2023]

Philipkoiki, Kristen. 2016. "The Beauty and Wardrobe Necessities Hinds Can't Live Without On Tour". *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/kristenphilipkoski/2016/10/31/beauty-and-wardrobe-necessities-hinds-cant-live-without-on-tour/#4f7633ab7b10> [Consultado: 21/05/2023]

Riba, Màrius. 2016. "[Crítica] Hinds – Leave Me Alone". Binaural. <https://www.binaural.es/critica-disco/hinds-leave-me-alone/> [Consultado: 29/05/2023]

Rocha Ballesteros, Nerea. 2021. "Hemos vuelto a escuchar a My Chemical Romance y a Blink-182 a saco". *Mundo Sonoro*. <https://www.mundosonoro.com/entrevistas/axolotes-mexicanos/> [Consultado: 21/05/2023]

Ruiz, Matthew Israel. 2017. "Love Hinds? Here's a Guide to Their Madrid Scene". *Village Voice*. <https://www.villagevoice.com/2016/10/27/love-hinds-heres-a-guide-to-their-madrid-scene/> [Consultado: 30/05/2023]

Sanz, Elisa. 2021. Hinds: "si eres mujer, cualquier éxito será cuestionado, y más si haces cosas que ningún hombre ha conseguido antes". *Vein*. <https://vein.es/hinds-si-eres-mujer-cualquier-exito-sera-cuestionado-y-mas-si-haces-cosas-que-ningun-hombre-ha-conseguido-antes/> [Consultado: 20/01/2024]

Simpson, Dave. 2018. "We threw chorizo at the walls! Inside Madrid's buzzing garage rock scene", *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2018/apr/06/we-threw-chorizo-at-the-walls-inside-madrids-buzzing-garage-rock-scene> [Consultado: 30/05/2023]

Unterberger, Andrew. 2016. "Hinds: The Crimson and Clover Girl Gang". *Spin*. <https://www.spin.com/2016/01/hinds-band-leave-me-alone-all-eyes-on/> [Consultado: 21/05/2023]

PRENSA IMPRESA

del Amo, Sergio. 2015. "Izal: un momento dulce". *Mundo Sonoro* 232: 21.

Aniento, Robert. 2007. "Chicos de oro". *Mundo Sonoro* 142: 39.

"DOCTOR MUSIC FESTIVAL 98". 1998. *Mundo Sonoro* 44, septiembre: 37.

Don Disturbios. 2012. "Love of Lesbian: El animal urbano". *Mundo Sonoro* 195: 29.

Llubià, Ramón. 1995. "Sin Fondo: Hole". *Rockdelux* 118: 6

Navarro, Fernando. 2008. "El finde del indie". *Mundo Sonoro* 149: 29.

FUENTES AUDIOVISUALES

"Ballantine's Stay True Records | Hinds y Valeria Ros | #StayTrue", YouTube video, subido por Ballantine's España, 11 mayo 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=u3TErXwxFWg> [Consultado: 21/05/2023]

"Likes: Hinds, la 'girl band' para amantes del rock #Likes185 | #0", YouTube video, subido por "#0", 19 diciembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=dbN8KM1NXVk> [Consultado: 21/05/2023]

Paco Loco: viva el noise. 2020. Dir. Daniel Cervantes. Filmin.

Laura González Martínez: Graduada en Historia y Ciencias de la Música y Máster en Música Hispana por la Universidad de Valladolid. En ambas titulaciones se especializó en estudios de música popular urbana y obtuvo premio extraordinario. En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre género e identidad en el rock *indie*, con una beca para la formación del profesorado universitario (FPU), en el marco del Doctorado Interuniversitario en Musicología de la Universidad de Valladolid, la Universidad de La Rioja y la Universidad Complutense de Madrid.

Cita recomendada

González Martínez, Laura. 2024. "El fenómeno Hinds y su impacto en el rock indie: género, tecnología y autenticidad". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [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 (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES