



---

**Universidad de Valladolid**

Facultad de Filosofía y Letras

Titulación:  
Máster en Música Hispana

Título del Trabajo Fin de Máster:

La creación de un género:  
surgimiento del *indie* en España

Alumna: María Irene Rodríguez Centeno  
Tutor: Dr. D. Iván Iglesias





---

# **Universidad de Valladolid**

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr.

Fdo: Iván Iglesias



## RESUMEN

A comienzos de los años noventa, cuando la Movida daba sus últimos coletazos, comenzó a germinar en España algo musicalmente nuevo. Un público joven, que vivía la crisis económica, social y política posterior a los eventos de 1992, anhelaba un producto alternativo al mainstream que sirviese como expresión identitaria y diferenciación generacional. Lo que confluyó en aquel nuevo y ecléctico género musical, que integraba elementos del *post-punk*, *grunge* y *Britpop* en español, superó las barreras de lo sonoro y pasó a significar una forma de vida, una manera de expresarse, de actuar, de moverse en el mercado discográfico. La industria musical no se mantuvo indiferente ante el nuevo fenómeno que estaba emergiendo, y se interesó pronto por esa nueva manifestación desarrollada en nuevos espacios, vinculada a nuevas formas de consumo. En pocos años, se alió con público y medios para hacer de la etiqueta “independiente” una paradoja marcada por grupos que copan carteles de festivales y que atraen a adeptos incondicionales en masa, vigente hoy en día. Este Trabajo de Fin de Máster analiza el papel de la industria musical en la construcción del indie en la España de los años noventa, atendiendo a las singularidades y limitaciones del tejido empresarial, social, mediático y artístico de la época.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	9
Tema y justificación.....	9
Objetivos.....	13
Estado de la cuestión.....	13
Marco teórico.....	15
Metodología.....	15
Estructura.....	16
<b>Capítulo 1: Industria de la música grabada</b> .....	19
Los sellos independientes.....	20
Las multinacionales.....	22
Los <i>royalties</i> .....	24
<b>Capítulo 2: Los grupos</b> .....	27
<b>Capítulo 3: Producción y distribución</b> .....	37
Producción.....	37
Distribución.....	39
<b>Capítulo 4: La música en vivo</b> .....	41
Las salas de conciertos.....	42
Los festivales.....	44
La venta de entradas.....	56
<b>Capítulo 5: La promoción musical y los medios de comunicación</b> ....	57
Revistas y fanzines.....	58
Radio.....	62
Cine.....	63

Campañas publicitarias.....	64
<b>Capítulo 6: El público.....</b>	<b>67</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>75</b>
<b>Refencias.....</b>	<b>79</b>

# Introducción

## Tema y justificación

En la década de los ochenta, el panorama musical español estaba dominado por los grupos que formaban parte de la Movida. Tras el éxito de muchos de ellos, se fue produciendo un desgaste paulatino tanto de los grupos como de su creatividad. Un nuevo público estaba emergiendo. Los que habían crecido con los sonidos de la Movida (a través de programas de televisión como “La Bola de Cristal”, “La Edad de Oro” o “Caja de Ritmos”), a principios de los noventa ya eran jóvenes con nuevas inquietudes que querían desmarcarse de toda la escena que hasta entonces estaba establecida. Los grupos de la Movida se habían quedado anticuados para ellos. Como ocurre en los cambios generacionales, el nuevo público tenía la necesidad de crear una ruptura con lo anterior.

La industria musical internacional marcó el paso de lo que fue ocurriendo en la industria española. En la búsqueda de nuevas músicas con las que identificarse el público comenzó a buscar en otros países. Los grupos de rock alternativo, como los británicos Wedding Present o Jesus And Mary Chain, los irlandeses My Bloody Valentine o los estadounidenses Sonic Youth, Dinosaur Jr. o Pixies, consiguieron que esta música comenzara a calar entre los jóvenes en España. Por otro lado, en Estados Unidos estaba empezando a despuntar el *grunge* (también llamado “Sonido Seattle”) que, apoyado por discográficas independientes, consiguió cambiar el panorama musical. Con estos factores, la escena española ya tenía referentes internacionales. Entre sus jóvenes aficionados se encontraban los integrantes de grupos que se vieron influenciados por estas novedades.

Partiendo de este panorama internacional, a principios de los noventa aparece en España el *indie* o independiente. Siempre ha sido una escena muy controvertida, empezando por su mismo nombre. Pablo Gil (1998) define la música independiente como “toda aquella que se hace al margen de intereses comerciales o de cualquier otro tipo, tal y como el grupo quiere hacerla, de manera creativa y sin ninguna intromisión”<sup>1</sup>. David Hesmondhalgh señala una diferencia entre el *indie* y el resto de géneros:

Mientras que para otros géneros las cuestiones sonoras, sociales e ideológicas han sido los elementos centrales para su definición, el indie representa una novedad: ningún otro

---

<sup>1</sup> Pablo Gil, *Guía de la música independiente en España*, (Madrid: Vosa, 1998), 15.

género musical ha recibido su nombre en función de la forma de organización industrial sobre la que se basa”<sup>2</sup>.

Igor Paskual, por su parte, afirma que el término *indie* no se atiene estrictamente a cuestiones de industria ni musicales, sino que se refiere a todo lo que no es *mainstream*, a lo que se opone a lo establecido y oficial, y que también incluye todo lo que rodea a esta música, los sellos musicales, revistas y radios<sup>3</sup>.

Hay que tener en cuenta que en la música *indie* son importantes todos los agentes que confluyen, desde las discográficas al público. Por esta razón, Val y Fouce consideran que el *indie*, más que un género musical, es una escena, es decir un “grupo de productores, músicos y seguidores que comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos”. En esta escena son tan importantes los discursos como los lugares en los que interactúan los agentes<sup>4</sup>.

La etiqueta *indie* engloba grupos de sonidos muy eclécticos. En muchas ocasiones, se refiere a música que se da a conocer fuera del circuito habitual, como las televisiones generalistas y las radiofórmulas, la que llega al público a través de medios alternativos, a través de lo que se denomina “industria independiente”. En la escena *indie* española surge una gran contradicción. Frente a los que defienden que lo *indie* usa medios independientes, se presenta el caso más paradigmático de grupo *indie* en España: Los Planetas, que salvo en su primer EP han estado siempre en una multinacional. Los componentes del grupo defienden su decisión de estar con una grande o *major* porque les permite hacer lo que quieren y llegar al máximo público posible. Consideran que una discográfica independiente tiene menos medios económicos y no les hubiera sido posible llegar a lo que son. Consideran que hacen desde dentro la parte política del *indie*, la de elegir una industria alternativa, conseguir que una empresa que se sitúa dentro de lo que podemos considerar el sistema comercial de la música les permita hacer las cosas como ellos quieren.

En comparación con la Movida, el *indie* es una escena mucho más deslocalizada geográficamente. Se originó en muchos lugares independientes que ayudaron a impulsar

---

<sup>2</sup> David Hesmondhagh, “*Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre*”, *Cultural Studies* (1999): 34- 61.

<sup>3</sup> Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida (Lleida: 2013), 55.

<sup>4</sup> Fernán Val y Héctor Fouce, “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 2016, 62.

la escena general. La gira “Noise Pop 92”, considerada punto de arranque del *indie*, hizo que cuatro grupos representativos de la incipiente etiqueta actuaran por diversos puntos de España, mostró a público e industria que un sonido nuevo estaba comenzando. Fueron muchos los grupos que surgieron en esa época. Se creó un acercamiento entre bandas y público que mostró que el hacer música no era cosa de eruditos, sino que, si se quería tener un grupo y tocar, lo podía hacer cualquiera. Esto explica esa gran eclosión. El amateurismo de las bandas fue un hecho muy criticado en la incipiente escena.

La industria musical independiente respaldó la escena desde el primer momento; es más, muchos de los propietarios de los sellos fueron partícipes en la creación de la misma. Dieron cabida a multitud de grupos en su discográfica, organizaron conciertos y apoyaron a las bandas emergentes. Ahora bien, muchos de los fundadores de los sellos eran personas interesadas por este tipo de música, que vieron un vacío de mercado. La mayoría de las veces eran igual de amateur que los grupos, lo que llevó a decisiones poco reflexivas y arriesgadas.

Desde el principio, el *indie* encontró apoyo en los fanzines que se crearon a su alrededor. Muchos de ellos eran de creación artesanal, realizados por gente interesada en la escena. Los medios generalistas no se hicieron eco de la nueva escena. Hasta mediados de los años noventa, no le dedicaron ningún espacio. El mayor apoyo que recibió el *indie* fue por parte de los locutores de Radio 3, Julio Ruiz y Jesús Ordovás, que en sus programas tenían espacios dedicados a las maquetas de los grupos emergentes. En los periódicos como *El País* o *ABC* era habitual encontrar crónicas de conciertos o de los concursos de maquetas. En la segunda mitad de la década de los noventa, cine, televisión y campañas publicitarias encontraron en el *indie* la manera de llegar al público. Gracias a estos medios, la escena consiguió llegar a mayor cantidad de público.

Un pilar fundamental para el *indie* fue la música en vivo. A principios de los noventa, los grupos se daban a conocer en los concursos de maquetas, haciéndoselas llegar ellos mismos a medios y discográficas. A partir de 1995, los festivales se convirtieron en la verdadera “puesta de largo” de la etiqueta. De esta manera comenzó el punto de partida de lo que los festivales y el *indie* son hoy.

Los textos periodísticos suelen considerar que la escena terminó en el año 1998, cuando confluyeron diversas circunstancias dentro de este mercado: por un lado, el lanzamiento de tres discos con abrumador éxito de ventas: *Una semana en el motor de un*

*autobús*, de Los Planetas, *El escarabajo más grande del mundo*, de Niño Gusano, y *Devil Came to me*, de Dover; por otro, el asentamiento en el panorama nacional del Festival Internacional de Benicàssim. El *indie* tal y como surgió terminaría entonces, porque fue cuando tuvo éxito entre el público general y perdió su carácter alternativo. Si tenemos en cuenta la definición de *indie*, cómo fueron sus comienzos y la escena que consideramos *indie* hoy, creo que una afirmación tan rotunda no es del todo acertada. En este trabajo analizaré los agentes del *indie* hasta el año 2001, año en el que estimo que se asentaron los cambios que han marcado lo que es la escena en el presente. Con el establecimiento de Internet como plataforma de lanzamiento de nuevos grupos que podían autogestionarse, el público comenzó a tener plataformas en las que poder acceder a su música y la industria musical como existía hasta entonces se vio obligada a transformarse. Otro de los motivos por los que considero el 2001 un punto de inflexión es que se trata de la fecha en la que se consagraron los festivales dedicados al *indie* en España.

En la actualidad, considero que se podría hablar de un “mainstream del *indie*”, por dos factores: el primero, que sigue habiendo muchos grupos que podríamos englobar en esta etiqueta (y cada vez aparecen más) y, el segundo, que la aceptación y el conocimiento por parte del público es mayor; en parte, gracias a la multitud de festivales dedicados a esta música diseminados por todo el territorio nacional. Si bien, por haberse convertido en un éxito de público, a muchos grupos *indie* se les comienza a considerar más cercanos y afines al panorama comercial de la música. No es extraño escuchar alguna canción de estos grupos en las radiofórmulas (de manera puntual y en la mayoría de los casos una o dos canciones por LP), aunque esto no entra en conflicto con lo que empezó siendo el *indie*, ya que, muchos de los grupos de los noventa, querían llegar a sonar en este tipo de emisoras. El panorama en cuanto a discográficas también ha cambiado, si antes la mayoría de los grupos considerados *indie* trabajaban con discográficas independientes, hoy son multitud los que trabajan con multinacionales. Aunque, como describe este trabajo, eso no está reñido con abanderar el *indie*.

## Objetivos

El objetivo general de este Trabajo Fin de Máster es estudiar los agentes que confluieron en la creación de la nueva etiqueta en la década de los noventa desde el punto de vista de la industria. Aunque se han escrito varios trabajos sobre el *indie* en España, muchos de ellos son obra de personas que vivieron la escena en primera persona y se implicaron activamente en ella de una manera u otra, lo que hace que, en la mayoría de las ocasiones, la información esté sesgada o sea muy subjetiva. Entre los objetivos específicos, cabría señalar el análisis del surgimiento del fenómeno *indie*, evaluando el comportamiento que tuvo la industria musical, así como el estudio de los grupos, discográficas y medios en relación con las pretensiones iniciales de la escena, y los cambios que se produjeron hasta 2001.

## Estado de la cuestión

Existe abundante bibliografía sobre la industria de la música, aunque en general no tratan específicamente el fenómeno del *indie* profundizando en todos los agentes, sino que lo hacen de una manera transversal. La excepción y referencia fundamental es un artículo de David Hesmondhalgh que plantea dos cuestiones sobre las discográficas independientes: por un lado, analiza las motivaciones de las compañías discográficas independientes que les llevan a realizar acuerdos con las grandes multinacionales; por otro, analiza las consecuencias político-estéticas de esta asociación, que implica la pérdida de autonomía por parte de la independiente. También hace hincapié en si esta alianza supone un cambio estético<sup>5</sup>.

En el caso particular de España, los estudios sobre la industria musical son escasos, y mucho más en lo que atañe al *indie*, exceptuando multitud de crónicas periodísticas que describen la escena sin ahondar en su trasfondo. En el libro *Rock around Spain*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, podemos encontrar diversos artículos que tratan la música en España desde cuatro puntos de vista: historia, industria, escenas y medios de comunicación. Uno de ellos, de Igor Paskual, titulado “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo”, hace un acercamiento la escena

---

<sup>5</sup> Hesmondhalgh, “*Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre*”, 34-61.

*indie* en España, incluyendo un breve punto de partida, dando datos económicos sobre el país en esa época, pero sin profundizar en los diversos agentes de la industria<sup>6</sup>.

Como acercamiento global y riguroso de la escena del *indie* en España destaca el artículo de Fernán del Val y Héctor Fouce, “De la apatía la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, que de modo sintético aporta datos sobre qué se considera qué es el *indie*, como surgió en España, aspectos sociológicos, y señala algo sobre los discursos de esta música y las discográficas independientes. No obstante, su objetivo es situar la escena, no profundizar en la industria<sup>7</sup>. Otro artículo de Fouce, “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”<sup>8</sup>, contiene alguna información que me ha resultado útil. Plantea cómo han cambiado las costumbres del público que va a un festival y cómo esto ha hecho que los festivales cambien para adaptarse a la nueva forma que el público tiene de vivirlos.

En lo referente a la industria musical en España, son relevantes el artículo de Luis Albornoz Ignacio Gallego titulado “La industria de la música popular en España: los sellos independientes en la era digital”<sup>9</sup>, así como “La industria de la música en España”, de Juan Calvi<sup>10</sup>. En ellos se recoge también un análisis de las cifras de mercado de la industria de la música, pero sus datos no han sido importantes para este trabajo porque comienzan el análisis después del año 2001. Tampoco recogen información sobre cómo funciona la industria de la música grabada en España.

La referencia obligada y extensa sobre el *indie* en España es el libro *Pequeño Circo*, de Nando Cruz<sup>11</sup>. Estrictamente periodístico, recoge numerosos testimonios de los que fueron protagonistas de la escena durante los años noventa. Muchos de sus datos provienen de recuerdos únicos no contrastados, por lo que a menudo el libro incurre en

---

<sup>6</sup> Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida (Lleida: 2013).

<sup>7</sup> Val y Fouce, “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”.

<sup>8</sup> Héctor Fouce, “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”, *Revista Latina de Comunicación Social* (2009): DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-832-410-415

<sup>9</sup> Luis A. Albornoz y J. Ignacio Gallego, “La industria de la música popular en España: los sellos independientes en la era digital”, *e-compós* (2012): <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/786/587>

<sup>10</sup> Juan C. Calvi, “La industria de la música en España”, *e-compós* (2006): <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/99/98>

<sup>11</sup> Nando Cruz, *Pequeño Circo*, (Barcelona: Contraediciones, 2015), 617.

errores. Por otra parte, se trata de un relato sobre relaciones personales y experiencias del *indie*, muy alejado del análisis sociológico y del rigor académico.

### **Marco teórico**

Este trabajo parte de un análisis de lo que Antoine Hennion define como “mediaciones” de la música, es decir, el conjunto de condiciones materiales y categorías que generan un objeto musical o condicionan su creación, interpretación o escucha. Ello incluye todo tipo de conceptos, espacios, instituciones, medios de comunicación, gustos y capacidades humanas<sup>12</sup>. También he partido del artículo “Rethinking the Music Industry”<sup>13</sup>, en el que John Williamson y Martin Cloonan hacen un análisis sobre qué es la industria de la música. Defienden que la industria de la música está formada por muchas industrias culturales diferentes, por lo que debería hablarse de “industrias musicales”. Si extrapolamos esto al trabajo que nos ocupa, podríamos ver que en cada escena local se forman industrias culturales que configuran el *indie*.

### **Metodología y fuentes**

Para analizar la industria del *indie* y dividir el trabajo en capítulos, he partido del esquema del libro *Understanding the Music Industries*, en el que se pluralizan sus agentes y mediaciones<sup>14</sup>. He consultado publicaciones a través de las hemerotecas virtuales de periódicos (*El País*, *ABC*, *El Mundo*) y revistas especializadas de los noventa (*Rockdelux* y *MondoSonoro*). Por otro lado, también he tenido en cuenta la información de la revista *Jenesaispop*, que recogió una serie de artículos monográficos sobre el *indie* en España con el motivo de su décimo aniversario.

Tras recabar información acerca de todos los puntos que dieron origen a la escena (crónicas de conciertos y de festivales, anuncios de conciertos en salas, sellos discográficos y grupos), llevé a cabo el cotejo de todas ellas con intención de completar

---

<sup>12</sup> Antoine Hennion, “Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music”, en *The Cultural Study of Music*, ed. Routledge (Nueva York y Londres: 2003).

<sup>13</sup> John Williamson y Martin Cloonan, “Rethinking the music industry”, *Popular Music* (mayo: 2007): doi:10.1017/S0261143007001262

<sup>14</sup> Chris Anderton, Andrew Dubber and Martin James, *Understanding the Music Industries* (London: SGAE Publications, 2013).

la información recabada a través de los testimonios recogidos en el libro de Nando Cruz. Ha sido la consulta de las hemerotecas, sobre todo, al que ha aportado una visión del creciente interés que iba despertando la escena, ya que la aparición de noticias que tenían que ver con todo el entorno aumentó a medida que pasaban los años, reflejo una sociedad que quería saber lo que estaba ocurriendo.

Cabe señalar la falta de información existente sobre la industria de la música independiente en España durante esos años. Ha sido difícil encontrar información sobre distribuidoras y promotoras. De la misma manera, la investigación sobre contratos y pagos por derechos de autor entre grupos y discográficas se ha realizado mediante la recogida de los pocos testimonios que hay sobre el tema.

También he realizado consultas de manuales de economía e historia económica de España, para lograr un mayor entendimiento de la situación de la sociedad y del país durante los años noventa, sobre todo durante la crisis de 1992. Esta es una fecha clave para el *indie* en España y para comprender algunas de las críticas que ha recibido.

## **Estructura**

El presente trabajo aparece estructurado en seis capítulos que atienden a cada uno de los agentes principales que configuraron la industria musical del *indie*. En el primer capítulo encontramos el apartado dedicado a la industria de la música grabada. En él se explican las discográficas que actuaron en el origen del *indie*, teniendo en cuenta si eran independientes o multinacionales. Se destina un apartado especial a los pagos por derechos de autor, que es uno de los temas que más interrogantes han planteado en la escena. El segundo capítulo está dedicado a los grupos; en él se explican la situación social, los discursos y las características globales de la música que realizan. Después se individualiza por escenas, con una breve explicación de los grupos que más influencia tuvieron.

El tercer capítulo trata sobre la producción y distribución, se separa la explicación de cada una de ellas en dos apartados independientes. El cuarto capítulo está dedicado a la música en vivo, y en él se hace un análisis de las salas de conciertos que tuvieron más influencia en el surgimiento y crecimiento de la escena y de los festivales que surgieron durante los noventa (hasta el 2001) y que se centraron en la música *indie*.

El quinto capítulo recoge la información sobre la promoción musical y los medios de comunicación. Se explica el papel que tuvieron cada uno de ellos, dividiéndolos en diferentes apartados según su naturaleza: revistas y fanzines, radio, cine y campañas publicitarias. Por último, el sexto capítulo está dedicado al público, y estudia la situación social y económica de España en ese momento y cómo influyó en la generación de jóvenes protagonistas de este momento. Al final del capítulo se recoge información de asistencia de público a los dos principales festivales de los noventa y la evolución del precio de sus entradas.



## Capítulo 1:

### Industria de la música grabada

Los años noventa fueron muy proliferos en lo que a sellos independientes se refiere. Al igual que estaba ocurriendo con los grupos, aparecieron discográficas independientes diseminadas por todo el territorio nacional. En muchas ocasiones, surgían sellos en torno a una escena para dar cobertura a los grupos de la ciudad; otros sellos, ya desde sus orígenes, tuvieron mayores pretensiones.

El elemento central del *indie* es la apelación a la independencia y a lo alternativo. Se refiere al estatus de las compañías discográficas ajenas al circuito de las multinacionales. Val y Fouce, siguiendo a Hesmondhalgh, señalan que las independientes son vistas como una forma de reconciliar la naturaleza comercial del pop con el objetivo de una mayor autonomía para los músicos<sup>15</sup>.

La mayor parte de los sellos independientes de los noventa surgieron siguiendo la estela de lo que hacían en otros países compañías seguidoras de esta idea. De esta manera, el sello que tomaban como referencia las compañías emergentes españolas era Sarah Records, así como Sesanta Recods, 4AD, Subway Organization, 53rd & 3rd Records y Creation Records.

A principios de la década de los noventa, las compañías independientes fueron las que pusieron en circulación y capitalizaron el *indie* primigenio. Los mayores éxitos alcanzados por la escena *indie* en España (Australian Blonde y Dover) fueron lanzados por una independiente. Hay que destacar que estos éxitos fueron el resultado de una colaboración entre la independiente y una multinacional. Esta colaboración entre compañías de diferente naturaleza se produjo durante todo el *indie* de los noventa<sup>16</sup>.

La idea básica de todos los grupos de la escena siempre ha sido que, estuvieran en la compañía que estuvieran, incluso los que firmaron con multinacionales, tuvieran libertad de creación (también de grabación), que les dejaran hacer las cosas a su manera. De esta manera, Jota, de Los Planetas, afirma que lo que buscaban al firmar con la *major*

---

<sup>15</sup> F. Val y H. Fouce, "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", *Metheados. Revista de Ciencias Sociales*, 2016. 63.

<sup>16</sup> Val y Fouce, "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", 64.

era poder llegar a más público y que cuando firmaban los contratos por lo que peleaban era por controlar la grabación, que RCA se encargaba de asignar el presupuesto de producción y elegir el estudio en el que se grababa<sup>17</sup>. Este aspecto de Los Planetas, el grupo más importante de la escena, fue muy criticado, ya que consideraban que traicionaban lo que era el espíritu fundacional del *indie*. Jota siempre ha defendido su decisión afirmando que lo que quería era que “las multinacionales lo hicieran como él quería”, y se lo permitieron. Ahora bien, hay quienes ven en ellos la única excepción, que mientras que a ellos les dejaban hacer, a muchos otros grupos intentaron reconducirles su carrera hacia algo más comercial<sup>18</sup>. Una vez que un grupo entraba en disputa con una gran compañía, era complicado que pudieran ganar. Muchos de ellos vieron truncadas sus carreras por no querer ceder a las exigencias de las compañías. Multitud de grupos fueron de un solo éxito y se vieron abandonados en favor de otros, que en ese momento estaban siendo más rentables.

### **1.- Los sellos independientes:**

Subterfuge fue la discográfica independiente que más éxitos cosechó. Muchos de los grupos de su catálogo hicieron que la escena llegara a un público mayoritario. Bandas como Australian Blonde, Dover y Los Fresones Rebeldes, que tuvieron una gran repercusión en los medios de comunicación generalistas, comenzaron en este sello. Carlos Galán, propietario de la compañía, fue uno de los principales impulsores de la escena y ha conseguido mantenerse hasta el día de hoy. En muchas ocasiones se le ha acusado de buscar grupos de gran potencial para después traspasárselos a una *major*. Fue la primera independiente en conseguir un disco de oro y de platino. Después de los éxitos conseguidos, la compañía creó una distribuidora, con el objetivo de saltarse el paso de tener que distribuir sus discos con una compañía externa y de dar cobertura a todos los sellos que se habían quedado sin la distribuidora internacional Running Circle, que en su cierre dejó a muchos de estos pequeños sellos con grandes deudas. Así aparece El Diablo Distribución. En poco tiempo, Carlos Galán vio que la distribución no les salía rentable y que casi dio al traste con todo el trabajo de la compañía, por lo que decidió venderla<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> “‘Amorodio’ eterno a Los Planetas”, *El País de las Tentaciones*, 7 septiembre 2015.

<sup>18</sup> Nando Cruz, *Pequeño Circo* (Barcelona: Contraediciones, 2015), 617.

<sup>19</sup> Alfonso Simón Ruíz, “Una guarida para el sello Subterfuge”, *Cinco Días*, 14 enero 2012. Cruz, *Pequeño Circo*, 778.

El sello Elefant, de Luis Calvo, fue una de las piezas clave del momento. La figura de su director fue esencial en la creación de la escena *indie*: organizó la gira Noise Pop 92, el Festival Internacional de Benicàssim y el programa de radio *Viaje a los Sueños Polares*. Grupos como Family, Le Mans, Los Planetas, Nosotràsh, Vainica Doble, La Casa Azul, Astrud han formado parte de su catálogo. Siempre han apostado por artistas desconocidos que se han caracterizado por tener una música puramente pop<sup>20</sup>.

El sello Acuarela, fue creado por Jesús Llorente, Víctor Lenore y José Luis Villalobos (eran los autores del fanzine *Malsonando*). Más tarde, por los problemas de deudas que tenía el sello, quedaría solo Jesús Llorente. Comenzó con la ayuda de Luis Calvo, de Elefant, y surgió para dar cobertura a Sr. Chinarro<sup>21</sup>. En su catálogo contaba con grupos como Sr. Chinarro, con el que consiguió grandes éxitos, Astrud o Migala.

El sello Siesta se creó en 1992, y la edición del disco de La Buena Vida lo convirtió en referencia en la escena *indie*. Se caracterizaba por un estilo musical claro y definido. Como afirmaba su director, su objetivo era atesorar un público fiel. Primaban la música de los grupos, el cómo sonaban en un disco, por encima de sus aptitudes en directo y por encima de su imagen<sup>22</sup>.

Grabaciones en el Mar tiene su origen en Zaragoza, en el año 1994. Su objetivo fue dar cobertura a los grupos de que surgieron en la ciudad. Pedro Vizcaíno reconoce que intentaba dar oportunidades a bandas que hicieran buenos discos, independientemente de lo que fuera su directo. El trabajo que marcó la evolución de la discográfica, fue “Circo Luso”, de El Niño Gusano<sup>23</sup>.

La Fábrica Magnética fue fundada como sello y distribuidora en 1987 por Servando Carballar. En sus comienzos no parecía tener una línea definida, pero al inicio de los años noventa, empezó a delimitar su perfil al fichar a Surfin’ Bichos, Sex Museum, El Regalo de Silvia. Sin embargo, como sello no resultaba rentable y, en 1994, cuando sus discos ya eran distribuidos por la muy activa distribuidora Running Circle, cerró de

---

<sup>20</sup> Enrique Peñas, “Sellos independientes nacionales: Elefant Recods”, *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-2-elefant/>

<sup>21</sup> “Sellos independientes nacionales: Acuarela”, *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-acuarela/>. Cruz, *Pequeño Circo*, 710.

<sup>22</sup> Enrique Peñas, “Discográficas independientes: Siesta Records”, *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-siesta-records/>

<sup>23</sup> “Sellos independientes nacionales 4: Grabaciones en el Mar”, *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-4-grabaciones-en-el-mar/>

manera definitiva dejando grandes deudas a algunos de los otros sellos con los que trabajaba<sup>24</sup>.

Astro fue creada en Gijón, impulsada por los miembros de Penelope Trip junto a Roberto Nicieza (batería de Australian Blonde) tras una experiencia complicada con Munster. Se le identificó con el Xixón Sound, aunque editó referencias de bandas de dentro y de fuera de la comunidad: Niños Mutantes, Manta Ray, Australian Blonde o Nosoträsh forman parte de su catálogo.

Fueron multitud los sellos que aparecieron y que contaron entre su catálogo con grupos que fueron importantes para la escena. Entre otros, el sello Jabalina, creado por Tanis Abellán, en 1994. Tuvo como principal grupo en su catálogo a los murcianos Iluminados; toda la discográfica empieza con este grupo. Spicnic, considerado un sello distinto, con referencias más personales e imprescindibles. Romilar D, con un catálogo que iba de Lagartija Nick a Los Clavos, y de Sex Museum y Dr. Explosion. Munster que en los primeros años del indie publican a grupos y discos esenciales de la escena: Patrullero Mancuso, Penelope Trip, Los Valendas o The Pribata Idaho<sup>25</sup>. Triquinoise, Polar, Mondo Estéreo, B-Core, Lucinda Records, Animal Records, Oihuka, Mushroom Pillow fueron otros de los sellos independientes de la escena.

En 1997 se creó la asociación ACIDO (Asociación de Compañías Independientes Discográficas Organizadas), con la idea de tener una voz propia a la hora de la gestión de derechos frente a la SGAE, de negociar condiciones respecto a administraciones o de compartir experiencias. Fundada por Subterfuge, Siesta, Elefant, Grabaciones en el Mar y el sello de hip-hop Yo Gano, tuvo más de intención que de resultados<sup>26</sup>.

## **2.- Las multinacionales:**

Desde el primer momento, y, tal vez, respondiendo a la estrategia diversificadora que tienen la mayoría de las grandes compañías de discos, RCA se interesó por los grupos de la escena e intentó firmar contratos con ellos para que entrasen a formar parte de su catálogo. Siempre ha sido muy controvertido el hecho de que un grupo *indie*

---

<sup>24</sup> “El Indie en España: Los sellos”, *Jenesaispop* (octubre 2012): <http://jenesaispop.com/2012/11/28/126132/el-indie-en-espana-los-sellos/>

<sup>25</sup> “El Indie en España: Los sellos”.

<sup>26</sup> Fernando Íñiguez, “Ha nacido ACIDO”, *El País*, 6 agosto 1997. “El Indie en España: Los sellos”.

(independiente) firmara por una de las *majors*. En sus primeros años, la escena pasó desapercibida para el resto de las multinacionales.

Parte del éxito de la compañía fue obra de sus A&R: Javier Liñán y David López, que conectaron con los integrantes de las bandas. Los grupos *indie*, que firmaron con ellos, explican su decisión por los medios que ponían a su disposición para poder grabar y, matizan, que siempre les apoyaron y respetaron su creatividad, como confirma Sergio Vinadé, de El Niño Gusano<sup>27</sup>: “Las independientes tenían presupuestos más reducidos y, en muchas ocasiones, los grupos no estaban a gusto con los estudios en los que tenían que realizar las grabaciones”. Otros grupos que firmaron por la compañía fueron Nosotrás, Penelope Trip o, el caso más icónico de la relación multinacional-grupo *indie*, Los Planetas<sup>28</sup>. Estos últimos fueron los primeros que firmaron con RCA, y dejan claro que, si lo hubieran hecho con una independiente su carrera no hubiera sido igual, a nivel, sobre todo, de poder acceder a algunos estudios de grabación y contar con mejores medios de promoción<sup>29</sup>. Jota continúa explicando que siempre se han mantenido fieles a sus ideas originales y la *major* ha permitido que así sea. Durante toda su carrera han recibido multitud de críticas por este hecho<sup>30</sup>.

Una de las críticas más duras que se ha hecho a las multinacionales es que: apostaban por un grupo, lanzaban el primer disco, pero si este no les había aportado los beneficios esperados, la carrera de la banda se veía truncada. Así lo explica David López quien señala que, aunque en RCA se hablaba de “grupos en desarrollo”, en realidad no se dejaba margen para que se desarrollaran. Con el primer disco había mucho interés porque funcionara pero, en el caso de que no fuera así, el segundo disco no llegaba nunca<sup>31</sup>. El paso por RCA, como cuentan los miembros de algunos grupos, truncó su carrera. Si el disco que lanzaba la multinacional no contaba con el suficiente respaldo del público, la discográfica les dejaba de lado pero seguían atados a ella mediante un contrato que los grupos no se podían permitir deshacer (por los grandes costes económicos de los pleitos y la prolongación en el tiempo, entre otras causas).

En ocasiones se produjeron alianzas entre sellos independientes y RCA. Llegaban a acuerdos mediante los que el sello independiente realizaba el disco y lo grababa y la

---

<sup>27</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 651.

<sup>28</sup> Fernando Iñiguez, “Los Planetas visten de largo la nueva cantera”, *El País*, 28 octubre 1994.

<sup>29</sup> Fernando Iñiguez, “Toca la nueva cantera andaluza, con Los Planetas a la cabeza”, *El País*, 22 abril 1994.

<sup>30</sup> Tentaciones, “‘Amorodio’ eterno a Los Planetas”, *El País de las Tentaciones*, 7 septiembre 2015.

<sup>31</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 648.

*major* se encargaba de la promoción, a cambio de un 25% de los *royalties*. La mayoría de las ocasiones, afirman los propietarios de los sellos o los grupos, la multinacional no recuperaba nada o sólo una pequeña parte de la inversión realizada. Luis Calvo afirma que el paso de los grupos por RCA fue una mala experiencia. No solían cumplir sus expectativas económicas y la labor de la multinacional no era vender mil discos<sup>32</sup>.

La estructura de la multinacional no está diseñada para sustentar una escena de este tipo, debido a la envergadura que tiene una empresa de esta naturaleza. Tiene el trabajo muy diversificado: un departamento exclusivo para la búsqueda de nuevos talentos, como ya hemos señalado antes, A&R, el departamento de producción y el de promoción entre otros, lo que se traduce en un gran número de puestos de trabajos que tiene que mantener. Por el contrario, en los sellos independientes, el número de personas contratadas por el sello no ascendía a más de tres, en la mayoría de los casos. Estas personas ocupaban los “altos cargos” (propietario, director, cazatalentos) y eran las encargadas de cubrir todas las necesidades que los grupos pudieran tener a la hora de lanzar un trabajo al mercado.

### **3.- Los *royalties*:**

Es el tema más controvertido y menos tratado de la escena del *indie*. La connivencia del periodismo con los sellos independientes ha permitido que no lleguen a mostrarse los verdaderos entresijos monetarios que esta industria tenía y tiene detrás. La razón puede ser no poner en tela de juicio la forma de actuar de muchas de ellas. Ni grupos ni sellos se han manifestado con claridad en este aspecto. Diego Manrique, periodista con un espacio en el periódico *El País*, se refería a ello de esta manera:

Pregunta ociosa. Ese pavor a entrar en territorio disputado forma parte de la idiosincrasia de los... iba a decir periodistas pero seamos más modestos: de los que nos ocupamos de la música pop en los medios. Me refiero a la renuencia a encarar la faceta industrial de la materia. Es una de las eternas carencias del llamado periodismo musical español. Nunca hemos profundizado en los dineros, en los contratos, en las prácticas consuetudinarias del show business; se disocia automáticamente lo artístico de lo comercial, como si no estuvieran íntimamente fusionados<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 659.

<sup>33</sup> Diego A. Manrique, “En el país de los secretos”, *El País*, 10 abril 2016.

Lo que se deja entrever, años después del desarrollo de la escena, es la poca claridad contable que los sellos independientes tenían hacia los grupos de su catálogo. Juan Hermida, de Romilar-D, se manifiesta con rotundidad a este respecto afirmando: “Yo siempre pagué royalties y en ese sentido era un poco atípico”<sup>34</sup>, hace que se dude del resto de sellos independientes que han mantenido su silencio al respecto. Muchos de los grupos atribuyen la falta de pago de derechos a que las discográficas independientes tienen una estructura financiera basada en encontrar nuevas referencias para poder pagar a los grupos que ya tienen contratados.

En la mayoría de los casos, los grupos no llegaban a saber con certeza la cantidad que les correspondía por la venta de sus discos o por sus actuaciones en directo. Se produjo un cambio cuando Los Planetas firmaron por RCA. Algunas de las compañías independientes elaboraron un contrato con una cláusula para que, si un día una multinacional se interesaba por un grupo, tuvieran que pagar la cantidad establecida en ese punto del contrato<sup>35</sup>. Esto favoreció a las bandas, ya que empezaron a tener contratos formales en los que se incluían todos sus honorarios. Cabe señalar que, en la mayoría de las ocasiones, la falta de declaraciones por parte de los grupos respecto a los impagos que se produjeron durante los años noventa, se debe a la relación entre los propietarios y directores de las pequeñas discográficas y los integrantes de los grupos.

Tanis Abellán, del sello Jabalina, quita importancia a la falta de pago de regalías. Comenta que ellos tenían una cláusula en la que los primeros quinientos discos no estaban sujetos a reparto monetario con las bandas. A partir de esa cantidad el grupo cobraba un tanto por ciento, y a partir de mil, otro, y que, la mayoría de las veces, no se llegaban a vender los quinientos primeros. Aunque se superase esa cifra, la cantidad a percibir era ridícula<sup>36</sup>. Los grupos tampoco eran informados de la cifra de ventas de sus discos. Las cantidades eran ficticias porque, de la cantidad de discos que fabricaban, muchos se regalaban como estrategia promocional.

En otras ocasiones se pone de manifiesto la dejadez respecto al tema económico por parte de los grupos, muchos daban por hecho que sus trabajos no se vendían en el

---

<sup>34</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 52-53.

<sup>35</sup> Mikel Erentxun y Mikel Aguirre, entrevista de Javier Escorzo, *MundoSonoro*, 22 mayo 2017.

<sup>36</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 451.

mercado. David Rodríguez, de Beef, deja claro que nunca reclamó dinero a Luís Calvo por la venta de los discos porque daba por hecho que eran ruinosos y no se vendían<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 593.

## Capítulo 2:

### Los grupos

A finales de la década de los ochenta, tras los años de la Movida, los nuevos grupos querían desmarcarse de lo musicalmente establecido y aceptado en España. Por ese motivo, comenzaron a dejar de lado lo que se había hecho hasta ahora y empezaron a tomar nuevas referencias en la música foránea. Los grupos de los noventa comenzaron a cantar en inglés, ya que, sus máximas influencias eran grupos del *brit-pop*<sup>38</sup>.

Socialmente, Nando Cruz expone que la mayoría de los grupos protagonistas de la escena eran hijos de las nuevas clases medias, ingenieros, funcionarios, directivos, militares de alta graduación...con acceso a discografía foránea y con conocimientos de inglés para cartearse con fanzines y grupos extranjeros<sup>39</sup>. Los conocimientos de inglés de muchos de esos se limitaban a lo que habían aprendido en el colegio, aunque otros habían viajado al extranjero para aprenderlo. Por lo que se puede entrever, cantar en inglés era una idea rupturista con el pop de la Movida, no una forma de intentar llegar a más público.

El amateurismo de los grupos también marcó el inicio del *indie*. La mayoría de ellos comenzaron a tocar porque tenían ganas de hacer algo diferente a lo que se estaba haciendo. Querían imitar el sonido de los grupos independientes que les gustaban y que consideraban que no habían conseguido hacer en la música lo que ellos pretendían, hacer música al margen de lo establecido; bien por discográficas, promotores o medios de comunicación masivos y lograr llegar al público. El status social y económico de la mayoría de las familias a las que pertenecían los componentes de los grupos ponía a su alcance la compra de instrumentos. Después aprendieron a tocar. Son muchos los que reconocen que comenzaron tocando tres acordes y que con ellos componían sus primeras canciones<sup>40</sup>.

Los discursos del *indie* han sido criticados con frecuencia, por elegir el inglés como idioma para sus canciones y más tarde, por las letras, motivo por el que los grupos fueron acusados de falta de compromiso social. Fouce y Val señalan que la desmovilización política se instala en España y hace que los discursos de las escenas

---

<sup>38</sup> Pablo M. Pita, "El pop español más internacional habla en inglés", *ABC*, 28 diciembre 2012.

<sup>39</sup> "Estas son las diferencias y similitudes entre el trap y el *indie*", *Tentaciones El País*, 20 marzo 2017.

<sup>40</sup> David Saavedra, "Loquillo v. J Planetas", *Rockdelux*, marzo 2015.

musicales carezcan de este tipo de mensaje<sup>41</sup>. La falta de compromiso político y la renuncia de reflejar la realidad social en sus letras se suele defender, por parte de los integrantes de los grupos, con dos argumentos: que sus letras están cargadas de compromisos hacia los sentimientos de las personas y que su mayor compromiso político era intentar hacer las cosas al margen del sistema establecido, es decir, desarrollar sus carreras a través de sellos independientes sin caer en las multinacionales. El periodista Mikel López Iturriaga afirma que: “El indie renunció a reflejar la realidad en sus letras. Causó una desconexión con la gente. Era una escena que vivía de espaldas a la realidad y que hacía gala de ello”<sup>42</sup>. I.Paskual señala el caso particular de Los Planetas que, aunque no cantan en inglés, utilizan la voz como un instrumento más y en algunos discos su voz es inaudible (tomando este aspecto de grupos foráneos que tenían como referencia; My Bloody Valentine o Galaxie 500)<sup>43</sup>.

El *indie* se caracterizó por su dispersión geográfica, no se gestó en una única ciudad. Se observa que surgen grupos, fanzines y locales en toda España: Asturias, Madrid, Andalucía, Murcia, Comunidad Valenciana, País Vasco...las llamadas: “escenas del *indie*” que dan lugar a la escena nacional. De esta manera, la revista *Jenesaispop* afirma que: “Sin escenas locales no hay escena”. Las escenas se refieren, más que a un estilo compartido por los grupos de cada comunidad, una determinada actitud que se imponía en cada una de las regiones. A partir de esa conclusión empezaron a crearse una serie de etiquetas imposibles que, a día de hoy, hay que tomarse más a la ligera de lo que parecía en la época, quizás teniendo en cuenta que a pesar de utilizar la palabra “sound” con frecuencia, no se quería definir un sonido sino un movimiento local<sup>44</sup>.

Madrid dejó de ser el epicentro de los grupos de música, como había pasado con la Movida. Aunque la principal sala de conciertos del *indie* fue la sala Maravillas, que estaba en Madrid, y toda la gente de los grupos, sellos independientes y fanzines se reunía allí. Jaime Gonzalo (*Ruta 66*) se refiere a todo esto como: escena de Malasaña. Carlos Galan (*Subterfuge*) comenta que en la sala Maravillas se juntaron los principales

---

<sup>41</sup> F. Val y H. Fouce, “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 2016. 65.

<sup>42</sup> Cruz, Pequeño Circo, 910.

<sup>43</sup> Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida (Lleida: 2013), 57.

<sup>44</sup> “El Indie en España: Las escenas locales”. *Jenesaispop* (septiembre 2012): <http://jenesaispop.com/2012/09/28/121121/el-indie-en-espana-las-escenas-locales/>. Cruz, Pequeño Circo.

precursores de la escena pero que fue a pequeña escala y que lo que se percibió como una escena terminó pronto<sup>45</sup>. Se terminó consumiendo en sí misma porque no surgieron grupos que pudieran sustentarla.

En Asturias surgió lo que se denominó el Xixón Sound. Es una etiqueta que aúna grupos de estilos eclécticos y que no comparten un sonido en común, aúna bandas que no tenían nada en común<sup>46</sup>. La revista *Jenesaispop*, en su artículo sobre las escenas locales del *indie*, relata cómo se originó la idea de crear un movimiento común en Asturias: un día en el bar La Plaza Luis Mayo (cantante del grupo local Screamin' Pijas, ahora en Indienella), Javier Rodríguez (guitarra de Kactus Jack) y Roberto Nicieza (entonces batería de Australian Blonde) consensuaron la idea de fortalecer el enorme movimiento musical asturiano presentándolo de cara al exterior como algo firme y afianzado, y lo hicieron creando un eslogan (“Córtate el pelo, cambia de vida”) que estamparon en una camiseta en la que aparecían listados una docena de grupos de Gijón y Oviedo, luego integrantes del cartel de un festival celebrado en las afueras de la ciudad. Otro punto importante fue la Universidad de Oviedo, más concretamente en la cafetería del Campus del Milán, lugar en el que se encontraban todas las facultades de humanidades a las que iban a estudiar la mayoría de componentes de las bandas que surgieron en esos años. Fue allí donde pudieron empezar a intercambiar ideas, discos y a inventarse sus primeros grupos<sup>47</sup>.

Los principales grupos procedentes de Asturias fueron:

-Penélope Trip: participante en la gira “Noise Pop 92”. Tomaron ideas del noise pop anglosajón y demostraron que podían crear algo de otro mundo sin caer en la mimesis. Cambios de ritmo, distorsión quebradiza, frágiles arpegios, ausencia de letras en favor de fonemas de azúcar... Editaron su primer disco en 1992, *Politomanía* y el segundo en 1994 *Usted Morirá en su Nave Espacial* (con el sello Munster). Para publicar su tercer y último disco, inspirados por la película de Narciso Ibañez Serrador de igual nombre, *¿Quién Puede Matar a un Niño?* (Astro / RCA, 1996), decidieron crear su propio sello discográfico junto a Roberto Nicieza (Astro Discos). Meterse de lleno en esa parte de la

---

<sup>45</sup> Javier Mendoza, “25 años de Subterfuge: 'indies' con historia”, *El Periódico*, 17 junio 2014.

<sup>46</sup> Arizta Basterretxea, “Manta Ray: Nuevo salto sin red”, *MundoSonoro* (enero: 2000):

<http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/>

<sup>47</sup> “El *Indie* en España: Las escenas locales”.

industria les acabó afectando y pertenecer a Penelope Trip no les aportaba la misma satisfacción y diversión de antaño, por lo que se separaron en 1997<sup>48</sup>.

-Australian Blonde: en 1992 ganaron el concurso de maquetas de la Sala Maravillas y llegaron a la final del concurso de la revista *Rockdelux*. Ese mismo año firman con Subterfuge, sello con el que lanzan su primera referencia, el 7" compartido con Kactus Jack, *Split* (Subterfuge, 1992). Comenzaron grabando en el estudio de Paco Loco (ODDS, en Gijón), productor que ha sido fundamental en la historia del *indie*. Su segundo álbum *Pizza Pop* (1993), se editó a medias entre Subterfuge y RCA, multinacional que aportó capital para promoción bajo el acuerdo de que si se vendía determinado número de copias pasarían a formar parte de su catálogo, algo que efectivamente ocurrió a lo largo de 1995. Con ellos se desencadenó el furor mediático por la escena como moda en publicaciones como *El País de las Tentaciones*. Su canción "Chup Chup" formó parte de la banda sonora de la película *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) y de una campaña publicitaria de Pepsi lo que les catapultó definitivamente a la fama<sup>49</sup>.

-Manta Ray, una banda que transgredió encasillamientos y etiquetas. Se hablaba de un rock mayúsculo e inédito en su impecable ejecución comparado con sus compañeros de generación. Su tensión dramática se comparaba con la de nombres como Tindersticks, PJ Harvey o Afghan Whigs, y se hacía hablando del sentimiento, no de la copia sonora. Crecieron rápidamente y evolucionaron hacia un rock mucho más experimental, matemático e instrumental<sup>50</sup>. Grabaron con Subterfuge hasta 1997 que ficharon por Astro<sup>51</sup>.

-Nosoträsh: grupo femenino que ganó el concurso de maquetas de la revista *Rockdelux* en 1995, este premio iba ligado a grabar un disco con RCA. Este disco no se publicó hasta el año 1998 y aunque fue bien acogido por la crítica no tuvo el éxito de ventas esperado por la multinacional. Después ficharon por Elefant con el que lanzarán *Mi vida en un fin de semana* (2000) y sus siguientes discos.

En esta escena surgieron otros grupos con menor repercusión que los anteriores como: Eliminator Jr., Doctor Explosion, Undershakers, Kactus Jack, Yellowfinn y Screamin´

---

<sup>48</sup> "El *Indie* en España: Las escenas locales".

<sup>49</sup> "Australian Blonde: La estrategia del caracol", *MundoSonoro* (abril: 1997): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/la-estrategia-del-caracol/>

<sup>50</sup> "El *Indie* en España: Las escenas locales".

<sup>51</sup> Arizta Basterretxea, "Manta Ray: Nuevo salto sin red", *MundoSonoro* (enero: 2000): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/>

Pijas. Según cuenta Nacho Vegas lo del “Córtate el pelo” duró poco. La idea se rompió por la evolución misma de los grupos, cada uno buscando conciertos y sobre vivir en el mundo de la música<sup>52</sup>.

En el País Vasco surgieron varias escenas. La más importante fue el llamado Donosti Sound. Haciendo referencia al nombre con el que se denominó a los grupos de rock de los ochenta procedentes de esta ciudad, Puskarra, Mogollon y UHF. No había una escena concreta, sino que, todo estaba conectado a través de una serie de bares en el centro que estaban a la última en música y donde se juntaba la gente. Los artistas marcados con ella aseguraban que lo que se llamaba escena en San Sebastián no era más que una casualidad, quitándole importancia y reduciéndolo al hecho de que tan solo eran unas cuantas personas haciendo algo en España que les diferenciaba de lo demás<sup>53</sup>. Por negar, incluso rechazaban la tangible afinidad estilística entre ellos. Aunque sí se pueden encontrar algunas coincidencias entre los grupos procedentes de allí: el romanticismo, el pop suave, el costumbrismo y el uso del castellano. Los discos fueron publicados por Elephant y Siesta<sup>54</sup>. Los grupos más importantes de esta escena fueron:

-Le Mans: anteriormente Aventuras de Kirlian durante los ochenta. Firmaron sus discos con Elephant. Sus trabajos fueron muy bien aceptados por parte del público y de la crítica: *Le Mans* (1993), *Entresemana* (1994), *Zerbina* (1995), *Saudade* (1996), *Mi Novela Autobiográfica* (1997), *Yin Yang* (1998) y por último *Aquí Vivía Yo* (1998), estos tres últimos dos EP's y un LP tuvieron una carátula muy característica, en cada una apareció una letra de la palabra fin y de esta manera se despidieron.

-Family: publicaron un solo disco, *Un soplo en el corazón*, con Elephant (1994).

-La Buena Vida: grabó su primer disco tras participar en una fiesta del sello Siesta, en la sala Siroco de Madrid. Publicaron su primer EP *La Buena Vida* en 1992 y tras el éxito de este en 1993 publicaron su primer EP con el mismo nombre. Hasta el año 2001 publicaron tres discos: *Soidemersol* (1997), *Panorama* (1999), *Hallelujah!* (2001) y después otros dos más hasta el año 2009 en el que publicaron su último EP. Sus discos se caracterizaron por una creciente refinación instrumental y argumental.

---

<sup>52</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 283.

<sup>53</sup> Igor Cubillo, “La llama del 'Donosti sound'”, *El País*, 4 enero 2004.

<sup>54</sup> “El Indie en España: Las escenas locales”.

Otro grupo que marcó el *indie* y que apareció después de esos grupos fueron Los Fresones Rebeldes; su single “Al Amanecer” salió en el verano de 1997 y fue un éxito. Originaron lo que algunas revistas denominaron el “tonti-pop” y reconocieron a la Movida como su principal influencia<sup>55</sup>.

Más desapercibida pasó la escena Guetxo Sound. En este caso la etiqueta venía a delimitar grupos que sí que tenían características estilísticas parecidas: bandas de un corte rock ruidista, con un sonido a veces disonante, acelerado, robusto y rematado con letras en inglés. La mayoría de los componentes de los grupos pertenecían a la clase media acomodada y se podían permitir que sus hijos fueran a estudiar inglés al extranjero. En una entrevista para el número de verano de 1994 de *Factory*, Ricardo Andrade (guitarrista de Los Clavos) negaba que lo que estaba ocurriendo en la ciudad destacara más allá de ser un conjunto de gente que se conocía hacía años y que daba conciertos regularmente. El origen de todo pudo estar en el Aula de Cultura del Ayuntamiento y que ayudó a que surgieran nuevos grupos<sup>56</sup>.

Los Clavos fueron un grupo muy importante para la escena, ya que allanaron el terreno para que El Inquilino Comunista lo acabara de establecer. Javi Letamendia, batería de El Inquilino Comunista, reconocía a la revista *Rockzone* (julio 2008) que Los Clavos habían sido un referente incuestionable para ellos cuando empezaron, lo mismo que los bilbaínos Cancer Moon, dúo formado por Josetxo Anitua y Jon Zamarripa que se adelantó al resto al introducir -no solo en el País Vasco, sino en España- un rock más abrasivo y experimental cantado en inglés. El Inquilino Comunista debutó con un EP en 1992 *Extended Play* con Radiation. Fue recibido con verdadero entusiasmo por la solidez de sus directos y su solvencia instrumental, materializada en un primer disco editado en un momento favorable y aupado al podio de las listas de lo mejor del año<sup>57</sup>. RCA les propuso entrar dentro de su catálogo pero el grupo prefirió quedarse con Radiation. En 1993 publicaron su primer LP *El Inquilino Comunista*, *Bluff* (1995), *Discasto!!* (1996), Tras este disco se retiraron poco a poco de la escena. Otras bandas que formaron parte del Getxo Sound fueron Los Nadie, Lord Sickness, Cujo o Bonzos y Nuevo Catecismo

---

<sup>55</sup> “El indie en España: El Final de Una Quimera I: Tontipop”, *Jenesaispop* (noviembre 2013): <http://jenesaispop.com/2013/11/12/160079/el-indie-en-espana-el-final-de-una-quimera-i-el-tontipop/>

<sup>56</sup> Igor Cubillo, “Vida después del Getxo Sound”, *El País*, 28 septiembre 2003. “El *Indie* en España: Las escenas locales”.

<sup>57</sup> “El *Indie* en España: Las escenas locales”.

Católico que, a pesar de ser donostiarra, su sonido era más parecido a los de los grupos de esta escena.

En Barcelona el *indie* apareció más tarde que en el resto de España porque allí se prestaba atención a otro tipo de escena como el hardcore, el rock en catalán y un pop-rock más alineado con la música de los ochenta. Los grupos que surgieron en la ciudad lo hicieron como reacción a esos estilos y consiguieron que el *indie* fuese considerado por parte del público. En esta escena predominaron Parkinson D.C., Bach Is Dead, Paperhouse, Corn Flakes (grupo que procedía del punk), Alias Galor.

Mallorca también dio para un informe en el número 3 de *Factory* (julio-septiembre 1994) en el que se destacaba a unos primerizos Sexy Sadie<sup>58</sup>. Surgieron muchos grupos pero el hándicap de estar en una isla condicionó el futuro de la mayoría de ellos. Entre los grupos de Mallorca que destacaron se encuentran: Los Valendas, Dirty Boots/ The Frankenbooties. El grupo que más influyó en la escena *indie* nacional fue Sexy Sadie. Quedaron segundos en el concurso de maquetas de *Rockdelux* 1994, celebrado en Barcelona. Firmaron con Subterfuge cinco LP y un EP, entre 1994 y 2001 (su carrera continuó otros cuatro discos más).

De Zaragoza salió el grupo El Regalo de Silvia, uno de los pioneros del *indie* nacional y participantes en el “Noise Pop 92”. Firmaron dos discos con La Fábrica Magnética pero por problemas económicos del sello decidieron pasar a Grabaciones en el Mar. Este sello surgió en Zaragoza para dar cobertura a los grupos que estaban surgiendo en la ciudad. El Niño Gusano fue junto al anterior grupo el que marcó la escena de Zaragoza. Se desmarcaron del resto de los grupos *indie* españoles porque ellos no cantaban en inglés. Grabaron dos LP con Grabaciones en el Mar: *Circo Luso* (1995), *Efecto Lupa* (Grabaciones en el Mar / BMG, 1996). Tras la publicación de estos RCA les ofreció un contrato: distribución y edición a cargo de Grabaciones en el Mar y la multinacional les apoyaría en la promoción Si el disco llegaba a las copias vendidas que estipulaba el contrato, pasaría a formar parte del catálogo de la mayor. El grupo comenzó a tener más presencia en los medios. En 1998 publican con RCA su tercer disco *El Escarabajo más Grande de Europa* y en 1999 se separaron<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> “El *Indie* en España: Las escenas locales”.

<sup>59</sup> Carlos Pérez de Ziriza, “El Efecto Lupa”: a 20 años vista de la gran reválida de El Niño Gusano”, *MondoSonoro* (diciembre 2016): <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/especial-nino-gusano-efecto-lupa/>

De Murcia proceden Iluminados, unos de los primeros grupos *indie* que cantó en castellano. En Bullas, una localidad murciana, las componentes de este grupo tomaron la iniciativa de organizar un modesto festival en 1993. La financiación fue a cargo del ayuntamiento y la promoción la hicieron a través de Radio 3. Se hicieron seis ediciones de ese festival.

La cultura musical del sur era muy dinámica, grupos como Lagartija Nick (Granada), Los Hermanos Dalton y Maddening Flames (Cádiz), Pequeñas Cosas Furiosas, Amphetamine Discharge y Hébridas (Sevilla) o Automatics (Jaén) marcaron el camino a dos de los grupos más influyentes para toda la escena nacional: Los Planetas (Granada) y Sr. Chinarro (Sevilla).

Los Planetas han sido el grupo *indie* más destacado en España, ya que su carrera ha continuado activa desde sus inicios en 1992. Aunque influenciados por su escena local, querían hacer música diferente: “Lagartija no eran el *indie* estricto que queríamos hacer”, se sentían más identificados con la música de Penélope Trip. Quedaron finalistas del concurso de maquetas de *Rockdelux* en 1991 y en 1992 ganaron el concurso de Radio 3. Recibieron gran apoyo por parte de este medio, que radió sus maquetas y les dieron a conocer. En 1993, su tema “Mi hermana pequeña” ganó como canción del año. En su primer concierto en la sala Maravillas, RCA les ofreció un contrato. Jota explica esta decisión: “Cuando nosotros empezamos, la multinacional era la única opción. No había una industria independiente potente. En nuestra decisión también pesó mucho la posibilidad de tener una buena distribución para poder llegar a más gente”. Siempre han afirmado que ellos han trabajado como han querido, que, a pesar de estar en una multinacional contaron con esa libertad. Fueron muy criticados por abanderar un movimiento independiente desde dentro de una multinacional. Luís Calvo (Elefant) considera que la actitud que mantenían contra algunos medios como *Los 40 Principales*, *Tentaciones* (el suplemento del periódico *El País*) era su manera de justificar ser *indies* dentro de una multinacional<sup>60</sup>.

Val y Fouce destacan que cuando llegó el éxito de Los Planetas aparecieron muchos grupos en su estela que rebajaron el ruidismo, subieron el volumen de la voz en

---

<sup>60</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 595- 639.

sus grabaciones y acercaron las temáticas de las letras a hechos cotidianos y a tópicos del pop, logrando hacer accesible su música<sup>61</sup>.

Sr. Chinarro comenzó formando parte de *El Colectivo Karma*, una iniciativa de los grupos sevillanos para poder sacar un disco entre todos. Firmaron sus discos a través de sello Acuarela, del que se desvincularán en 2005. Siempre ha rechazado las propuestas de las multinacionales porque, como declara su líder Antonio Luque, no tienen esa ambición<sup>62</sup>.

El entramado de festivales, medios de comunicación, sellos independientes y fanzines que se organizó alrededor del *indie* permitió que grupos de toda España tuvieran, al menos, una oportunidad. La eclosión de grupos fue considerable. Se puede ver reflejado en la revista *Factory* (publicación trimestral que *Rockdelux* lanzó en enero de 1994) en su número de finales de 1994, donde empezaron a publicarse una serie de informes sobre los grupos que estaban surgiendo en diferentes puntos de España, a complementar con un quién es quién de la nueva escena integrado por 100 bandas<sup>63</sup>.

Val y Fouce señalan, siguiendo a Pierre Bourdieu, que los grupos y oyentes del *indie* pertenecen a clases medias urbanas, creativas, que no solo evitan comprometerse, sino que cultivan la ironía y elitismo para marcar su pretendida superioridad intelectual, que en el fondo es una huida hacia delante para no reflexionar sobre su precariedad vital y laboral, la falta de capital económico suplido con un notable capital simbólico en forma de consumo desaforado de novedades culturales y musicales de usar y tirar<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Val y Fouce, "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", 61.

<sup>62</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 441.

<sup>63</sup> "El *Indie* en España: Las escenas locales".

<sup>64</sup> Val y Fouce, "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", 59.



## Capítulo 3:

### Producción y distribución

#### 1.- Producción:

En muchas ocasiones, se pone en entredicho la manera de producir discos que llevaron a cabo las discográficas independientes en los noventa. No tanto en materia de grabación sino a la hora de la fabricación y de formalización de las obligaciones legales que subyacen a nivel de autoría y derechos. Los ingresos eran pocos y muchos los gastos de lanzar el nuevo trabajo de un grupo al mercado.

Las funciones que en las multinacionales estaban divididas en departamentos, (personas destinadas a una función concreta), en los sellos independientes se condensaban en una o dos personas. La falta de dinero de estas empresas de pequeñas dimensiones les llevaba a no poder externalizar muchas de las funciones, de esta manera, discográficas se dedicaron a editar discos (también lo hacían para otros sellos) y a su distribución. Entre ellas, en muchas ocasiones, se daban “soporte legal”; por ejemplo, muchos cuentan como Luis Calvo les ayudó a comenzar su andadura como sello. Se vivía un ambiente de compañerismo más competencia entre los sellos.

El productor del *indie* por antonomasia fue/es Paco Loco, desde sus comienzos en el estudio ODDS (en Gijón), hasta hoy (en Cádiz). Todo grupo que quería ser alguien en la escena iba a su estudio, desde Australian Blonde (a los que apoyó de segunda guitarra en sus directos)<sup>65</sup> a Nacho Vegas. El productor se caracterizaba por intentar sacar el máximo rendimiento a las canciones sin cambiar la naturaleza con la que habían sido creadas.

Por otra parte, Fino Oyonarte fue el productor que se encargó del primer disco de Los Planetas, grabados en el estudio Sonoland. Uno de los mejores estudios del país. Siguiendo la línea de Paco Loco, Oyonarte intentaba ser lo más fiel posible a la línea artística de cada grupo. De esta manera, cuentan Los Planetas, en su primer disco con RCA, que Oyonarte fuera su productor, les permitió conseguir lo que buscaban, que les dejaran sonar como ellos querían<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> “Australian Blonde: La estrategia del caracol”, *MundoSonoro*, 1 abril 1997.

<sup>66</sup> “‘Amorodio’ eterno a Los Planetas”, *El País de las Tentaciones*, 7 septiembre 2015.

La fase de producción de un disco era muy costosa y todo se debía condensar en el máximo tiempo posible. Los problemas más graves de los sellos independientes derivaron a la hora de hacer frente a la fabricación física de los discos y las inspecciones de la Sociedad General de Autores (SGAE), circunstancias de las que la mayoría de los grupos eran ajenos.

En multitud de ocasiones los integrantes de los grupos han reclamado que no eran informados de ninguno de los pasos legales que tenían que seguir. Daban por hecho que de esas gestiones se encargaba el sello. De esta manera, no eran conscientes de que para llevar mayor control sobre sus trabajos editados debían ser registrados en la Sociedad General de Autores. Este paso solía ser omitido por los sellos para no tener que pagar el impuesto por el registro, pero también conllevaba el no cobrar por el uso de sus canciones. Esto dio origen a prácticas poco éticas (porque los máximos perjudicados eran los grupos y se hacían en detrimento de sus ganancias) e ilegales. Fabricaban un número de ejemplares, una parte estaba declarada legalmente y otra no aparecía en la contabilidad. Pedían una cantidad de copias y le decían a la fábrica que sólo registrase una pequeña parte. Esto, junto con el cobro de derechos de autor, es una de las partes más escondidas de la escena *indie* de los noventa; la causa es la misma, la confianza depositada por los grupos en los sellos independientes.

La SGAE, para combatir estas prácticas, comenzó a hacer inspecciones con más frecuencia a las fábricas de discos (en España había muy pocas y era fácil tenerlas controladas). Y descubrieron, mediante una auditoría, que se habían fabricado más discos de los que se habían pagado. Este control por parte de la SGAE tuvo como consecuencia el pago de multas por parte de los sellos independientes<sup>67</sup>.

Otro paso importante para la publicación del disco era el trabajo de edición. Muchos de los pequeños sellos aprendieron que además de vendiendo discos podrían ganar dinero mediante la explotación de los derechos de autor. La impulsora de las pequeñas editoriales de los sellos fue la multinacional Warner Chapell, en la que trabajaba Javier Liñán, A&R de RCA, y que ya conocía muy bien los entresijos de la escena *indie*. La editorial se encargaba de tramitarles los papeles a los sellos independientes y les instruían sobre cómo tenían que firmar contratos editoriales con sus grupos; por ejemplo, Subterfuge creó la editorial Pizza Pop y Munster creó Música de Miedo. En muchas

---

<sup>67</sup> Enrique Peñas, "Discográficas independientes: Subterfuge Recods", *MundoSonoro*, 29 octubre 1999.

ocasiones coeditaban discos conjuntamente: el sello se quedaba el 20-25% de los derechos y Warner Chappell el otro 20-25%, el 50% restante era propiedad del autor. Si el sello cedía canciones a la editorial esta le pagaba una notable suma de dinero, por lo que esta práctica supuso una inyección de liquidez para las independientes<sup>68</sup>.

Los sellos independientes comenzaron a ver negocio en los derechos de autor. Muchos recurrieron a los negocios con a la multinacional para poder financiar los trabajos que querían llevar a cabo, ya que, en muchas ocasiones, les daban dinero a fondo perdido. Hay quien vio en esta práctica dinero fácil y, en algunas ocasiones, se acusa a la industria de no buscar buenos trabajos, solo de hacer discos para cobrar de la editorial. Hizo que primaran los intereses empresariales en detrimento de los artísticos. En la alianza con la multinacional muchos intentaron introducir sus trabajos en el cine y campañas publicitarias, pero no todos salieron bien parados<sup>69</sup>.

## **2.- Distribución:**

Al comienzo del *indie* en España la distribución de los discos prácticamente se reducía a su escena local. Los grupos y los sellos se encargaban de dejar copias de sus EP o LP en las salas de conciertos, donde se vendían. También llevaban copias a las tiendas de discos, Carlos Galán relata que se encargaba él personalmente de ir a Madrid Rock, Crisol o FNAC para dejar algunas copias. Días después volvía a pasar por la tienda a ver si se había vendido algo<sup>70</sup>.

Al principio, la escena no tenía un lugar concreto en estas tiendas, por lo que era complicado que el público general pudiera acceder al disco sino iba a buscarlo expresamente. Luis Calvo explica que le llevó mucho tiempo que en Madrid Rock le reservaran un rincón para los discos de su sello. Ante estos inconvenientes, Elefant abrió una tienda del sello (Valencia, 1999), en el que se distribuía todo el catálogo propio y toda la música *indie* editada en España<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 755.

<sup>69</sup> Enrique Peñas, "Discográficas independientes", *MondoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-munster/>. Cruz, *Pequeño Circo*, 756.

<sup>70</sup> "El indie en España: los sellos", *Jenesaispop* (noviembre 2012): <http://jenesaispop.com/2012/11/28/126132/el-indie-en-espana-los-sellos/>

<sup>71</sup> "Abrimos tienda en Valencia", *Elefant Records* (marzo: 1999): <http://elefant.com/noticia/90/>

La labor de distribución se facilitó cuando los sellos comienzan a trabajar con Running Circle, la primera distribuidora *indie* que hubo en Madrid. Los sellos trabajaban en depósito con ellas. Si fabricaban veinte mil copias de un disco y vendían solo mil, la discográfica se tenía que hacer cargo de las copias no vendidas. La situación financiera de esta distribuidora la llevó a la quiebra y provocó grandes deudas en los sellos<sup>72</sup>. Esto hizo que algunos sellos optaran por crear su propia distribuidora y los que no pudieron probaron con muchas (Running Circle, Domforte, Semaphore, Boa, Surco, Mastertrax, El Diablo, PIAS, Altaforte, entre otras). Este cambio de distribuidora fue habitual en muchos sellos porque fue una época muy convulsa para las distribuidoras. Crecieron en número y pocas de ellas eran realmente solventes, la apertura de nuevas empresas y los cierres eran muy frecuentes.

El sistema de distribución era insostenible para las distribuidoras independientes. Las grandes tiendas de discos compraban grandes volúmenes pero a final de año tenían derecho a devolución, de tal manera que, si FNAC compraba veinte mil ejemplares de un disco los pagaba (estas compras solían tener un periodo de pago de 90 días) pero a final de año se hacía inventario y devolvían las que no se hubieran colocado en el mercado, con su respectivo reembolso por parte del sello<sup>73</sup>. Esta situación era insostenible para estas distribuidoras independientes de las, en la mayoría de los casos, dependía un sello. Les conllevó graves problemas financieros ya que, a final de año, cuando tenían que reembolsar las ventas no efectuadas, el dinero del adelanto ya estaba invertido en nuevos proyectos discográficos.

---

<sup>72</sup> "El *indie* en España: entrevista a Luis Calvo", *Jenesaispop* (julio: 2012): <http://jenesaispop.com/2012/07/25/114873/el-indie-en-espana-entrevista-a-luis-calvo-2/>

<sup>73</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 778.

## Capítulo 4:

### La música en vivo

Uno de los pilares fundamentales del *indie* en sus orígenes fue la música en directo. Para los nuevos grupos, lograr grabar un disco era una meta difícil de alcanzar. Conseguir un concierto en una de las salas o bares de música de la ciudad era un gran paso para que algún cazatalentos de una pequeña discográfica (independiente en la mayoría de los casos), se identificara con su música y les diera una oportunidad. Querían llegar a un público que tenía ganas de escuchar nueva música y que ansiaba encontrar un grupo con el que sentirse identificados.

Por este motivo, a principios de los noventa se produjo un auge considerable de la música en directo. Entradas a precios asequibles que los hijos de la nueva clase media podían costearse, hacían que las pequeñas salas diseminadas por toda la geografía española comenzaran a programar grupos emergentes. Nuevas formaciones musicales que miraban hacia fuera, a lo que estaba ocurriendo en Seattle, o hacia los grupos identificados bajo la etiqueta Brit-Pop, y que buscaban dejar de lado lo que había sido la música española hasta entonces. No querían que se les identificara con lo anterior, la Movida; a ellos ya no les valía.

En música en directo de la escena *indie* tuvo gran importancia la gira “Noise Pop 92” llevada a cabo por iniciativa de Luis Calvo (director de Elefant Records). Se desarrolló entre noviembre de 1992 y enero de 1993. Consistía en un concierto conjunto de cuatro de grupos: Penélope Trip, El Regalo de Silvia, Usura y Bach Is Dead. La gira iba a comenzar en Oviedo, pero por diversos problemas fue la Sala Garatje de Barcelona la que ofreció la jornada inicial. Fueron ocho conciertos, llevados a cabo en ocho ciudades: tras Barcelona siguieron Oviedo, León, Sevilla, Valencia, A Coruña, Vigo y Madrid. Los costes de la gira se pagaron a partes iguales entre los grupos participantes. De igual forma se distribuyeron el tiempo sobre el escenario y los beneficios de la venta de entradas. Los organizadores de la gira se beneficiaron del 15% de las ganancias de cada concierto. Fue un éxito de público, a cada concierto acudían unas 300 personas, algo

inesperado para unos grupos que eran casi desconocidos, lo que reflejaba el incipiente interés por nuevas iniciativas musicales<sup>74</sup>.

### 1.- Las salas de conciertos:

Muchas salas, diseminadas por toda España, apoyaron la nueva escena musical que estaba surgiendo. Sirvieron como antesala de lo que después sería la gran puesta en escena del *indie*, los festivales.

En Madrid, en el barrio de Malasaña, la Sala Maravillas fue uno de los centros más importantes de conciertos de música *indie*. Sus propietarios eran los hermanos Morán, Miguel y José, fundadores junto a Luis Calvo (Elefant Records) y Joako Ezpeleta (revista Spiral) del FIB (Festival Internacional de Benicásim). Los grupos del panorama *indie* del momento como Australian Blonde, Sexy Sadie, El Inquilino Comunista se juntaban en esta sala; también lo hacían periodistas como Julio Ruíz y Jesús Ordovás, o gente de la industria musical como Carlos Galán, de Subterfuge Recods<sup>75</sup>. La sala llevaba a cabo un concurso anual de maquetas, en su primera edición ganaron Australian Blonde y tocaron como grupo invitado Los Planetas<sup>76</sup>.

En el mismo barrio madrileño, la Sala Siroco fue primer lugar donde se comenzó a hablar del Xixón Sound, la denominación que utilizó la sala para el anuncio de un concierto conjunto de tres bandas procedentes de Asturias: Penélope Trip, Eliminator Jr. y Manta Ray. En esta misma sala tuvo lugar un concierto con formaciones de San Sebastián: La Buena Vida, Le Mans y Family que darían lugar al denominado Donosti Sound, una escena más influyente que la mencionada anteriormente<sup>77</sup>. Los días 16 y 17 de enero de 1993 la sala acogió, en dos jornadas, la gira “Noise Pop 92”<sup>78</sup>. También contaba con sus propios premios para reconocer el trabajo de los grupos españoles

---

<sup>74</sup> Gerardo Sanz, “Noise Pop 92. El inicio del indie”, *Revista Rockdelux* (enero 1993):

<http://www.rockdelux.com/live/p/noise-pop-el-inicio-del-indie.html> y “El Indie en España: Noise Pop 92”, *Jenesaispop* (abril 2012): <http://jenesaispop.com/2012/04/23/104836/el-indie-en-espana-noise-pop-92/>

<sup>75</sup> Carlos Marcos, “Maravillas Independientes”, *El País*, 11 enero 1997 y Sergio C. Fanjul, “Siroco cumple un cuarto de siglo”, *El País*, 15 septiembre 2014.

<sup>76</sup> Nando Cruz, *Pequeño Circo* (Barcelona: Contraediciones, 2015), 611.

<sup>77</sup> Somos Malasaña, “La importancia de Malasaña para el *indie* español”, *Somos Malasaña*, 5 noviembre 2011.

<sup>78</sup> Berta Herrera, “Delicado Regalo”, *El País*, 19 enero 1993 y “El Indie en España: Noise Pop 92”, *Jenesaispop* (abril 2012): <http://jenesaispop.com/2012/04/23/104836/el-indie-en-espana-noise-pop-92/>

emergentes<sup>79</sup>. La Sala Revólver, cercana a las anteriores, y cuyo responsable era Álvaro Ruíz, fue otro epicentro de la música *indie*. En ella se realizaron conciertos y se gestó el Festimad en 1994, que supuso una plataforma de lanzamiento para nuevos grupos<sup>80</sup>.

En Gijón la vida cultural era muy activa, numerosos grupos estaban empezando a dar sus primeros pasos y había muchos locales dispuestos a darles cabida. De esta manera, el bar La Plaza se convirtió en el epicentro del llamado Sonido Gijón<sup>81</sup>, eran frecuentes las reuniones de músicos, y la música que sonaba iba desde el *indie* británico a lo que se estaba haciendo en la escena local<sup>82</sup>. Grupos como Manta Ray, Penélope Trip, Australian Blonde, Nosoträsh, Undershakers o Eliminator Jr se gestaron en la ciudad, en los locales que les daban la oportunidad de ofrecer su trabajo en directo. Otros locales como El Guetu, El Zero y La Fábrica también ofrecían conciertos en directo y servían como punto de reunión<sup>83</sup>. Un local de conciertos llamado La Coría, situado a unos cinco kilómetros de Gijón, y que funcionaba como una sala autogestionada, daba cabida a los grupos emergentes<sup>84</sup>.

En San Sebastián se gestaron grupos que dieron lugar al denominado Donosti Sound, en locales como Altxerri, Txuribeltz y Komplot y salones de actos de institutos públicos como el Peñafiorida, el Usandizaga y el Instituto Femenino<sup>85</sup>. En Guetxo había una rica y dinámica vida cultural, eran múltiples los conciertos que se organizaban en las salas locales, y numerosos los apoyos que ofrecía el aula de cultura del ayuntamiento y que contribuía a que se grabaran maquetas, videos y cartelería<sup>86</sup>.

En Andalucía, la ferviente escena musical anterior a los noventa había allanado el terreno a los grupos emergentes. Eran numerosas las salas en la ciudad de Granada, de la que procedían Los Planetas y que daría lugar una segunda hornada de grupos *indies* llegado el nuevo milenio. Salas como Ruido Rosa, Planta Baja o Club Peatón ofrecían

---

<sup>79</sup> Álvaro Marías, "Premios Siroco", *ABC*, 30 marzo 1993.

<sup>80</sup> Lino Portela, "Festimad se tambalea", *El País*, 6 junio 2008 y Madrid ABC "La próxima edición de Festimad se cancela para volver en el año 2001", *ABC*, 29 abril 2000.

<sup>81</sup> Roux Feelfree, "Explosión Xixón", *StyleFeelFree*, 30 enero 2011:  
<http://www.stylefeelfree.com/2011/01/explosion-xixon.html>

<sup>82</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 268.

<sup>83</sup> David Saavedra, "La nueva Asturias pop: vida más allá del Xixón Sound", *Metrópoli. El mundo*, 17 febrero 2015.

<sup>84</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 278.

<sup>85</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 206-208.

<sup>86</sup> "El *indie* en España: las escenas locales", *Jenesaispop*, 28 septiembre 2012:  
<http://jenesaispop.com/2012/09/28/121121/el-indie-en-espana-las-escenas-locales/>

múltiples conciertos en directo y servían de lugar de reunión. En Sevilla, ciudad de la que procede Sr. Chinarro, recaló la gira “Noise Pop 92”, en la Sala Fun, el 12 de diciembre de 1992, concierto en el que estuvieron presentes como público los integrantes de Los Planetas<sup>87</sup>.

Barcelona contaba con salas que daban oportunidad a los nuevos grupos como: la Sala Garatje (en la que se celebró “Noise Pop 92”<sup>88</sup>), Humedad Relativa y KGB (locales a los que las bandas mandaban sus maquetas y si les gustaba, les dejaban dar un concierto)<sup>89</sup>, Puerto Hurraco Sisters, la Sala Magic (que en alguna ocasión acogió la final de maquetas de la revista Ruta 66<sup>90</sup>).

En Mallorca era común la música en directo en los bares<sup>91</sup> y salas como Bicoca y Malafama. El Concurso Pop-Rock de Mallorca era el momento en el que se podían ver los grupos nuevos<sup>92</sup>. En Zaragoza, lugar de procedencia de El Niño Gusano, la Sala Shaman era punto de reunión de interesados por la música y grupos emergentes. En este lugar tocaron grupos como: Luna, Los Planetas, Manta Ray, Chucho y El Niño Gusano<sup>93</sup>. El bar El Fantasma de Ojos Azules fue otro punto importante de la ciudad para la música *indie*.

## 2.- Los festivales:

A mediados de los noventa, los festivales de música comenzaron a crecer tanto en número como en importancia hasta llegar a lo que son hoy. Igor Paskual apunta que en los años de bonanza económica en España recibieron muchas ayudas públicas (cesiones gratuitas de terreno, instalaciones, servicios y subvenciones económicas) que ayudaron a

---

<sup>87</sup> Javier Yuste, “Las mil caras del *indie*”, *El Cultural*, 15 abril 2015.

<sup>88</sup> Gerardo Sanz, “Noise Pop 92. El inicio del *indie*”, *Revista Rockdelux* (enero 1993): <http://www.rockdelux.com/live/p/noise-pop-el-inicio-del-indie.html> y “El *Indie* en España: Noise Pop 92”, *Jenesaispop* (abril 2012):<http://jenesaispop.com/2012/04/23/104836/el-indie-en-espana-noise-pop-92/>

<sup>89</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 374-376.

<sup>90</sup> Sergio Picón, “Love of Lesbian”, *Muzikalia*, 11 marzo 2002: <https://muzikalia.com/love-of-lesbian-6/>

<sup>91</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 512.

<sup>92</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 520.

<sup>93</sup> Javier Benito Hernández “El Shaman cierra sus puertas”, *Aragón.Musical.com*, 11 febrero 2004: <https://www.aragonmusical.com/2004/02/el-shaman-cierra-sus-puertas/>. Javier Benito, entrevista de Laura Latorre, *Redaragon*, 27 diciembre 2016, <http://redaragon.elperiodicodearagon.com/ocio/musica/noticia.asp?pkid=4523>

una eclosión desmesurada de festivales entre 1996 y 2004<sup>94</sup>. Héctor Fouce avala la idea de Paskual, y afirma que un festival se financia a través de tres vías principales: la venta de entradas, los sponsors privados y las ayudas públicas. Señala la financiación pública como una parte esencial para la sostenibilidad económica de los festivales. Concluye apuntando a la idea de que los festivales que pueden sostenerse solo con las aportaciones de los asistentes son muy pocos, y en general, están ligados a géneros musicales muy especializados<sup>95</sup>.

En sus inicios, los festivales en España enfocaron su origen a la música independiente española. Había necesidad de dar cabida a grupos jóvenes y aún no consagrados de territorio nacional, aunque en la mayoría de los casos, no renunciaron a grandes grupos internacionales como cabezas de cartel.

Uno de los festivales pioneros en España fue el Espárrago Rock, organizado por la empresa Munster Tourin Producciones. Comenzó en Huétor-Tajar en 1989, más tarde pasó a Granada (en 1993)<sup>96</sup> y finalmente se estableció en Jerez de la Frontera en 1999. Fue el primero que apostó por el rock alternativo y por la escena “underground”<sup>97</sup>. En sus ediciones siempre aparecía algún grupo de la escena *indie* española, desde Lagartija Nick, Sex Museum o Los Planetas, pasando por Australian Blonde, Dover o El Inquilino Comunista. Cabe destacar que es habitual la mezcla de estilos en este festival, desde el rock al flamenco y la música de baile<sup>98</sup>.

El festival fue creciendo durante los noventa. Si en su primera edición contó con la presencia de tres grupos, en año 2001 ya eran más de cuarenta. A medida que crecía el interés del público por esta música, aumentaba su presupuesto (aunque la participación pública comenzó siendo mínima<sup>99</sup>, se fue ampliando con el paso de las ediciones), pasó de 38 millones de pesetas en el año 1995 (siendo tres de aportación pública)<sup>100</sup>, a 48

---

<sup>94</sup> Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida (Lleida: 2013), 63.

<sup>95</sup> Héctor Fouce, “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, (2009): 412.

<sup>96</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 577.

<sup>97</sup> Blas Fernández, “Revuelto de Espárragos en Granada”, *ABC*, 26 marzo 1993.

<sup>98</sup> S.E., “45 grupos en el Festival Independiente de Granada”, *ABC*, 8 enero 1997. Jesús Arias, “Ice-T, Soziedad Alkohólika y Niña Pastori triunfan en la primera jornada”, *El País*, 23 marzo 1997. Jesús Arias, “Todos los mestizajes”, *El País*, 23 marzo 1997.

<sup>99</sup> E.P., “Para la Diputación de Granada, el PP del Ayuntamiento demuestra que la cultura no está entre sus prioridades”, *ABC*, 28 abril 1996.

<sup>100</sup> Blas Fernández, “La consolidación del “Espárrago” como el gran festival andaluz”, *El País*, 24 marzo 1995. Jesús Arias, “15.000 jóvenes presencian el Festival Espárrago Rock”, *El País*, 26 marzo 1995.

millones en 1996, a 155 millones de pesetas en 1998, 200 millones en el año 2000 (de los cuales 55 eran de origen público: Ayuntamiento de Jerez, Instituto Andaluz de la Juventud y Diputación de Cádiz, entre otros<sup>101</sup>) y 275 millones de pesetas, de los que el 17% lo aportaron las administraciones públicas<sup>102</sup>. La edición del año 2000 tuvo que ser suspendida por las condiciones meteorológicas y la organización tuvo que hacer frente a la devolución del importe de las entradas.

En el año 1993 en Barcelona nació el BAM (Barcelona Acció Musical). Era un modelo de festival inusual en España, buscaba potenciar la escena *indie* con fondos públicos en unas fiestas de una gran ciudad. A partir de 1994, los conciertos tomaron el centro de Barcelona. Desde el primer año la revista *Rockdelux* estuvo implicada en la elección de los grupos y, desde el tercero y hasta el séptimo, se encargó de la dirección artística. Este festival apoyaba el concurso de maquetas de la revista y los cuatro finalistas eran invitados a tocar en él. También contaba con una feria discográfica en la que los sellos exponían sus productos y de esta manera se generaban nuevos contactos<sup>103</sup>.

El Festimad se organizó por primera vez en Madrid en 1994. En sus comienzos era el llamado “Festival de Salas”, y su cartel estaba presidido por la banda inglesa de rock alternativo Radiohead. Contó con más de cien conciertos, y entre los grupos independientes españoles que participaron se encontraban Kebrantas e Insanity Wave, que ofrecieron un concierto conjunto en la Sala Siroco, el 9 de noviembre de ese mismo año. Paralelamente se desarrollaron diversas actividades extramusicales como el festival de videoclips, exposiciones y mercadillo<sup>104</sup>. Tras el éxito de la primera edición, seis meses después, desde mediados de abril y la primera semana de mayo, se celebró la segunda edición, que aumentó notablemente tanto el número de conciertos como de actividades extramusicales que se desarrollaron<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Santiago Belausteguigoitia, “El Espárrago Rock confía en rebasar los 15.000 espectadores en esta edición”, *El País*, 6 abril 2000.

<sup>102</sup> María José Carrasco, “La guitarra y la música de baile protagonizan el Espárrago 2001”, *El País*, 13 junio 2001.

<sup>103</sup> Santi Carrillo, “15 Años de BAM”, *Revista Rockdelux* (febrero 2011): <http://www.rockdelux.com/audio-video/p/15-anos-de-bam-momentos-escogidos-1993-2007.html>. Cruz, *Pequeño Circo*, 574-576.

<sup>104</sup> Joseba Elola, “Los ‘videoclips’ de Mano Negra aterrizan en Festimad”, *El País*, 9 noviembre 1994. Manuel de Morales, “Más de cien conciertos y exposiciones para Madrid”, *ABC*, 4 noviembre 1994.

<sup>105</sup> Ana Alfageme, “El Festival Independiente de Madrid llega a la madurez programando más de 300 conciertos”, *El País*, 19 abril 1995. Ana Alfageme “El mercadillo de Festimad dobla sus puestos y sus actividades”, *El País*, 4 mayo 1995. Javier Quesada “Festimad-95 un certamen pendiente los independientes”, *ABC*, 23 abril 1995. José Arenas, “Cine “gore”, cortos rodados en Nueva York y trabajos de culto para supervivientes”, *ABC*, 23 abril 1995.

La tercera edición, en 1996, fue la primera que se desarrolló por completo en una localización concreta, y los conciertos se concentraron en un fin de semana. Se eligió el Parque del Soto en Móstoles<sup>106</sup>. La elección del nuevo emplazamiento no estuvo exenta de polémica, ya que parte de la población de la localidad no quería que se celebrara en el parque y los defensores medioambientales se oponían a que el espectáculo de música se celebrara en un entorno natural<sup>107</sup>. Esto generó tensiones entre defensores y detractores del entorno elegido<sup>108</sup>. Siguió existiendo un “Festimad Salas” que se desarrollaba en Madrid, como apoyo a los conciertos que se celebraban en Móstoles, y a la vez se desarrollaron “Festimad Mercado” y “Festimad Poética”. La edición cerró con un gran éxito de público<sup>109</sup>. El festival comenzó a internacionalizarse en las siguientes ediciones y a contar con grupos de éxito mundial entre sus cabezas de cartel. Los grupos emergentes españoles compartían escenario con muchos de los que eran sus ídolos.

La cuarta edición de Festimad siguió la estela de la anterior. Pocos cambios se produjeron a nivel organizativo, aunque comenzó a contar con una subvención por parte del Ayuntamiento de Móstoles, que el año anterior no accedió a otorgársela, lo que hizo que se produjesen algunas desavenencias en el consistorio entre los grupos políticos locales. Después contó con la subvención de la Comunidad de Madrid<sup>110</sup>. Esta edición también contó con otra novedad, los conciertos del festival comenzaron a ser retransmitidos en directo por Radio 3<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> Susana Moreno Pachón, “Festimad hará de Móstoles la capital del rock durante un macroconcierto de dos días”, *El País*, 12 marzo 1996. M. García Martín, “Avalancha”, *ABC*, 4 mayo 1996.

<sup>107</sup> Susana Moreno Pachón, “Los Verdes exigen que Festimad salga del parque natural de Móstoles”, *El País*, 9 abril 1996. Susana Moreno Pachón, “Crece la oposición en Móstoles a que el parque natural albergue un macroconcierto”, *El País*, 11 abril 1996. Javier Ayuso, “Protestas por el uso del Parque Natural para acoger un festival”, *ABC*, 21 abril 1996. Susana Moreno Pachón “Los jóvenes de IU en Móstoles piden un lugar alternativo para el macroconcierto”, *El País*, 25 abril 1996. Móstoles.EP, “Manifestación contra el festival de “rock” en un parque natural”, *ABC*, 29 abril 1996. Susana Moreno Pachón, “El fiscal de Medio Ambiente pide alternativas para la sede del Festimad”, *El País*, 2 abril 1997. Móstoles.EFE, “Los Verdes presentan cinco opciones a la sede de Festimad 97”, *El País*, 9 abril 1997.

<sup>108</sup> Susana Moreno Pachón, “El alcalde de Móstoles llama agoreros a los detractores de Festimad”, *El País*, 8 mayo 1996. Álvaro Ruíz, entrevista Maite Gómez, *El País*, 2 mayo 1997: [http://elpais.com/diario/1997/05/02/madrid/862572278\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/05/02/madrid/862572278_850215.html).

<sup>109</sup> Manuel de Morales y M. García Martín, “Madrid, a ritmo independiente”, *El País*, 2 mayo 1996. Fietta Jarque, “Festimad 96 pretende ser el más completo festival cultural europeo”, *El País*, 26 abril 1996.

<sup>110</sup> Mayte Alcaraz, “Villapalos dice que el buen resultado de Festimad demuestra que la subvención no era necesaria”, *ABC*, 14 mayo 1996. Madrid “Villapalos anuncia una subvención para el Festimad 97”, *El País*, 14 mayo 1996. Susana Moreno Pachón, “Festimad recibe por primera vez 18 millones de ayuda de la Comunidad de Madrid”, *El País*, 28 febrero 1997.

<sup>111</sup> J.L. “El Espárrago inaugura la serie de festivales de Radio 3”, *ABC*, 22 marzo 1997.

En 1998 el Festimad ya estaba consolidado y contaba con un gran éxito de público. Entre sus invitados se encontraban grupos de renombre a nivel mundial y estilos muy diferentes de música. Esta fue una nota común a todas las ediciones de los noventa<sup>112</sup>, comenzaron a apostar por la música tecno y electrónica. A la ampliación de subvenciones públicas se sumaron los patrocinios por parte de entidades privadas. De esta manera y, como gran novedad, se introdujeron cinco escenarios<sup>113</sup>.

Cada escenario contaba con un nombre diferente: el Festimad-CajaMadrid, escenario principal patrocinado por la entidad bancaria madrileña por el que pasaron los grupos más importantes con los que contó esta edición como The Offspring, Motörhead, The Cramps, Dover, Massive Attack y Sexy Sadie. El escenario Tipo, patrocinado por la tienda de discos y mercadotecnia, en el que actuaron grupos como 7 Notas 7 Colores, Molotov y Los Hermanos Dalton. El Subterfuge Big Stereo Party, sirvió como escenario para grupos que se encontraban dentro del sello discográfico patrocinador, Subterfuge Records, como Los Fresones Rebeldes, Undershakers, Sexy Sadie & Big Toxic, Mercromina y Undrop. También contó con el escenario Autor y el escenario El Antojito (dedicado a rock hispano).

La edición 1999 continuó mezclando estilos. Desapareció el escenario Subterfuge, por lo que la presencia de grupos *indie* españoles se vio mermada y la dirección del festival se decantó por la música más comercial, como dejaba entre ver el cabeza de cartel del festival: Metallica<sup>114</sup>. Aunque en esta edición, según los propios organizadores, “*no falló nada*”, en el año 2000 no se celebró el macroconcierto de Festimad, aunque sí se celebraron muchas de las actividades extra musicales que hasta entonces se estaban llevando a cabo. La cancelación de la edición del año 2000 fue, como explicaron los organizadores, para huir de los grandes carteles repletos de estrellas por los que estaban comenzando a pujar y que difería con el objeto principal con el que surgió el festival<sup>115</sup>. Para su financiación, durante la década de los noventa, el Festimad contó con

---

<sup>112</sup> Jesús Lillo, “El Festimad convoca a más de quince mil jóvenes a un maratón de música y baile”, *ABC*, 18 marzo 1998. Fernando Martín, “Una agitada e inabarcable galería de sonidos”, *El País*, 3 mayo 1998.

<sup>113</sup> El País, “Cinco escenarios al aire libre”, *El País*, 18 marzo 1998.

<sup>114</sup> Susana Moreno Pachón, “Festimad 99 vuelve a apostar por el desenfreno y la mezcla de estilos”, *El País*, 19 abril 1999. Jorge Mendiola, “Metallica y Tricky dan color a un Festimad más cañero”, *ABC*, 14 julio 1999.

<sup>115</sup> F. Javier Barroso, “Los organizadores del Festimad cancelan la edición de este año y aplazan la cita a 2001” y “Un respiro para tomar impulso”, *El País*, 29 abril 2000. “La próxima edición de Festimad se cancela para regresar en el año 2001”, *ABC*, 29 junio 2000.

patrocinadores, como ya hemos visto, que daban nombre a alguno de sus escenarios y con muchas entidades privadas y públicas que colaboraban para que fuese posible.

En el año 2001 volvió como Festimad-Metrosur, ya que contó con el patrocinio de esta empresa. Según los propios organizadores, en esta edición querían volver a los orígenes del festival y que se mantuviera la misma idea en las siguientes ediciones, apostar por corrientes emergentes y no por las ya establecidas. Por este eclecticismo, se les acusó de ser un festival desdibujado que carecía de un criterio unificador<sup>116</sup>. Prescindieron de la música electrónica y del mestizaje latino que había marcado las novedades de las últimas ediciones<sup>117</sup>. Comenzó a atisbarse la imparable incursión de las nuevas tecnologías en la industria de la música, en la zona en que tradicionalmente se situaba el mercadillo con puestos de fanzines, ONG, discográficas y camisetas, destacaban los puestos de portales de internet dedicados al público juvenil<sup>118</sup>

El festival que verdaderamente marcó el inicio del *indie* en España fue el FIB (Festival Independiente de Benicàssim), que fue un punto de referencia para toda la escena<sup>119</sup>. Sus fundadores fueron los hermanos Morán, Miguel y José, propietarios de la madrileña Sala Maravillas, junto a Luis Calvo (Elefant Records) y Joako Ezpeleta (revista *Spiral*), los dos últimos abandonaron la dirección del festival tras la segunda edición, a finales del año 1996. Comenzó en 1995, el primer fin de semana de agosto, en el velódromo de la ciudad de Benicàssim.

Los comienzos del festival fueron difíciles porque no contaron con el respaldo económico necesario, el Ayuntamiento de Benicàssim les cedió el terreno y les facilitó algunas infraestructuras aunque por parte privada no tuvieron suficientes apoyos<sup>120</sup>. Ha sido la tónica dominante en la historia del FIB, nunca ha contado con grandes patrocinadores, hasta el año 2001 cuando Heineken se convirtió en el patrocinador oficial. Desde el principio, los organizadores decidieron contratar a la promotora Sold Out, es la que les ha acompañado en sus más de veinte años de existencia, llevando a cabo la

---

<sup>116</sup> Fernando Íñiguez, "Festimad abre hoy una edición en la que predomina el lado más salvaje del rock", *El País*, 18 mayo 2001. Pablo Carrero, "Festimad arrancó con un atracón de rock contundente y rabioso", *ABC*, 15 mayo 2001.

<sup>117</sup> Fernando Íñiguez, "Primera etapa del Festimad 2001", *El País*, 6 septiembre 2000.

<sup>118</sup> Fernando Íñiguez, "Los rockeros y sus hijos inundan Festimad", *El País*, 19 mayo 2001.

<sup>119</sup> F. Val y H. Fouce, "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 2016. 60.

<sup>120</sup> Juan Manuel Játiva, "Benicàssim, capital del pop alternativo", *El País*, 4 agosto 1995.

contratación internacional, producción, logística, venta de localidades y marketing, entre otras labores<sup>121</sup>.

Desde sus inicios el festival apostó por la presencia de grupos independientes internacionales y nacionales, como declaraba Luis Calvo en una entrevista:

La idea supongo que era un festival al que me gustaría ir. Me refiero a los grupos, los grupos que me gustaría ver en un festival. El tema de infraestructuras y todo lo que hay alrededor del festival vino después. Mi idea era un festival *indie* con muchos grupos españoles y con muchos grupos de fuera<sup>122</sup>.

La presencia de público en los conciertos de grupos nacionales no era apabullante<sup>123</sup>, y hubo quien lo achacó a su falta de experiencia sobre el escenario, que quedaba patente a la hora de comparar los directos de unos y otros<sup>124</sup>. Vendieron 6.800 entradas. El presupuesto era de entre setenta y ochenta millones de pesetas y perdieron diez. Miguel “Stamp” (del Fanzine *Stamp*) vio en este primer FIB el final del *indie* y que los integrantes de los grupos enloquecieron con el ambiente que allí se vivió. Por su parte Tito Pintado (de Penélope Trip) opina en el libro de Nando Cruz que: “el *indie* en ese momento se convirtió en algo estereotipado”<sup>125</sup>.

La segunda edición siguió la línea de la primera: se congregó a grupos españoles e internacionales y se acondicionó una carpa de baile<sup>126</sup>. La afluencia de público fue parecida a la anterior, unas siete mil personas y el balance de resultados al finalizar la edición fueron pérdidas de entre diez y doce millones, como explica Miguel Morán a Nando Cruz<sup>127</sup>. A finales de 1996 Luis Calvo y Joako Ezpeleta abandonaron la dirección del FIB, que quedó en manos de los hermanos Moran.

En 1997 se comenzó con una apuesta importante: se hicieron los grandes conciertos en el campo de fútbol y en el velódromo se montó un escenario electrónico (carpa Galax-Nitsa). Se contó con dos escenarios: el escenario Maravillas y el Maraworld.

---

<sup>121</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 835.

<sup>122</sup> Luis Calvo, entrevista JNSP, *Jenesaispop*, 6 julio 2012, <http://jenesaispop.com/2012/07/06/112668/el-indie-en-espana-entrevista-a-luis-calvo-1/>

<sup>123</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 839. Juan Manuel Játiva, “Australian Blonde se pone a la altura del calor en Benicassim 95”, *El País*, 5 agosto 1995.

<sup>124</sup> Daniel Grau y Juan Manuel Játiva, “Sólo algunas bandas españolas superan la reválida de Benicassim”, *El País*, 8 agosto 1995.

<sup>125</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 842.

<sup>126</sup> Daniel Grau, “Más de 40 grupos actúan desde hoy en el Festival de Benicàssim”, *El País*, 1 agosto 1996.

<sup>127</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 845.

Como gran novedad, el festival se abrió estilísticamente y contó con la música electrónica como un puntal más del evento. Se vendió todo el aforo del recinto, diecisiete mil entradas. El presupuesto fue 140 millones y fue la primera edición en la que la organización saldó sus cuentas a cero, ni ganaron ni perdieron<sup>128</sup>. Fue una edición marcada por las inclemencias meteorológicas, la fuerte lluvia causó desperfectos en el escenario principal y obligó a suspender algunas actuaciones<sup>129</sup>.

En el año 1998, el festival comenzó a dar beneficios, y no dejará de darlos hasta la actualidad. Tuvo un presupuesto de 300 millones de pesetas y se trasladó a una nueva ubicación más espaciosa que la anterior. Se ampliaron las actividades extramusicales: el II Ciclo de Cine y Música, la I Muestra de Teatro, la I Pasarela de Moda y los cursos de verano en la Universidad. Siguió contando con los dos escenarios y la carpa Galax-Nitsa<sup>130</sup>. Esta edición fue retransmitida en directo por Radio 3<sup>131</sup>, y La 2 de TVE dedicó un programa especial a sus mejores momentos<sup>132</sup>. A partir de este momento, el festival comenzó a apostar por grupos internacionales en detrimento de la presencia de los nacionales, quedaba patente con sus grandes apuestas como cabeza de cartel: Björk y PJ Harvey junto con los Chemical Brothers. Se convirtió en un festival de referencia a nivel europeo.

La edición de 1999 superó en presupuesto a la anterior, rondó los 400 millones de pesetas<sup>133</sup>. Contó con el escenario Maravillas, como escenario principal, el escenario Viaje a los Sueños Polares (homónimo del programa de radio sobre música independiente de la emisora Los 40 Principales, que conectó en directo de manera intermitente durante el transcurso del festival)<sup>134</sup> y con la carpa Galax-Nitsa (estos dos últimos eran el mismo espacio, que llegada una hora, se reconvertía para dar cabida a la música electrónica y de baile)<sup>135</sup>. Se cerró con una participación de unas 30.000 personas. Al finalizar la edición,

---

<sup>128</sup> Fietta Jarque, "El tercer festival pop-rock de Benicàssim cederá mayor terreno a la música de baile", *El País*, 17 abril 1997. Daniel Grau, "El pop y la música electrónica se dan cita en el Festival de Benicàssim", *El País*, 8 agosto 1997. Blas Fernández, "Benicàssim, el rock del velódromo", *ABC*, 21 julio 1997. Cruz, *Pequeño Circo*, 847-848.

<sup>129</sup> Juan Manuel Játiva, "Las lluvias obligaron a suspender las últimas actuaciones del Festival de Benicàssim", *El País*, 11 agosto 1997. Cruz, *Pequeño Circo*, 847-854.

<sup>130</sup> María Fabra, "Benicàssim presenta su más completa edición de música independiente con PJ Harvey y Björk", *El País*, 22 abril 1998. Daniel Grau, "El pop regresa a Benicàssim", *El País*, 24 junio 1998.

<sup>131</sup> Madrid, *El País*, "Radio 3 emite en directo el festival de Benicàssim", *El País*, 7 agosto 1998.

<sup>132</sup> S.T., "Lo mejor del Festival de Benicàssim, en la 2", *ABC*, 16 agosto 1998.

<sup>133</sup> María Fabra, "El Festival de Benicàssim llega a su quinta edición y espera congrega a 25.000 personas", *El País*, 23 abril 1999.

<sup>134</sup> *El País*, "Benicàssim en Los 40 Principales", *El País*, 7 agosto 1997.

<sup>135</sup> Daniel Grau, "¡Que no pare la música!", *El País*, 9 agosto 1999.

los organizadores se quejaron al ayuntamiento de Benicàssim de las deficiencias en la zona de acampada, habían quedado reflejadas durante las cinco ediciones anteriores del festival y fueron motivo de queja por parte de los asistentes, al igual que la lejanía de esta zona del recinto de los conciertos<sup>136</sup>.

En el año 2000, el festival contó con cuatro escenarios: el escenario Maravillas (que seguía siendo el principal), el Viaje a los Sueños Polares, el Urbe.es y el FIB-Club (estos dos últimos dedicados a la música electrónica). Las actividades extramusicales siguieron realizándose como hasta ahora. También se introdujo como novedad el Concurso de Cortometrajes (con dos premios, de un millón de pesetas y quinientas mil pesetas, respetivamente). Radio 3 ofreció la señal de los conciertos a doce países de la Unión Europea y también colaboró con un curso de radio ficción dentro los cursos universitarios que ofrece el festival<sup>137</sup>.

La edición de 2001 comenzó con la novedad de contar con Heineken como patrocinador. De esta manera cambió de nombre a FIB Heineken. El contrato de patrocinio con Heineken reportaba al FIB unos 700.000 euros anuales, además de la intensa campaña de publicidad que hacía la cervecera holandesa por toda Europa, vinculada al Festival Internacional de Benicàssim<sup>138</sup>. El escenario principal pasó a llamarse escenario Verde (en alusión a la imagen y al eslogan de la marca). El resto de escenarios también cambiaron de nombre: FiberFIB.com, Escenario Electrónico y FIB-Club. Fue un rotundo éxito de público y de organización<sup>139</sup> y se reafirmó su notoriedad a nivel europeo<sup>140</sup>.

En 1996 comenzó el Doctor Music Festival en el Pirineo de Lérida, llevado a cabo por la promotora del mismo nombre. El cartel que presentó era muy ecléctico; desde David Bowie como cabeza de cartel junto a Lou Reed, Patti Smith y Blur hasta El Inquilino Comunista y Australian Blonde, como representantes nacionales. Contaba con seis escenarios y una carpa “dance”. Empezó con un presupuesto de 300 millones de

---

<sup>136</sup> Luis Hidalgo, “Los organizadores de Benicàssim piden más apoyo al Ayuntamiento”, *El País*, 10 agosto 1999. María Fabra, “La organización del FIB amenaza con abandonar Benicàssim si no mejoran las infraestructuras”, *El País*, 12 agosto 1999.

<sup>137</sup> Fernando Morales, “Los conciertos del Festival de Benicàssim, en Radio 3”, *El País*, 3 agosto 2000.

<sup>138</sup> R. Terrasa y J. Lozoya, “El FIB y Heineken rompen su relación después de una década”, *El Mundo*, 9 agosto 2010.

<sup>139</sup> Luis Hidalgo, “30.000 jóvenes y un éxito de organización consagran el Festival de Benicàssim”, *El País*, 5 agosto 2001.

<sup>140</sup> “Más de cien emisoras europeas difundirán el Festival de Benicàssim”, *El País*, 11 julio 2001.

pesetas<sup>141</sup>. Uno de los problemas a los que se enfrentó la organización fue el impacto ecológico, ya que se celebraba en un entorno natural<sup>142</sup>. Esta primera edición fue un éxito de público y congregó a más de 25.000 personas<sup>143</sup>. Los organizadores observaron tras la experiencia que la cifra de asistentes había sido insuficiente para hacer frente a un proyecto de tal envergadura y que sin el apoyo de patrocinadores y entidades públicas el festival no sería viable<sup>144</sup>.

En la segunda edición del festival de la “vaca” (conocido así porque este animal es el protagonista de su logotipo) aumentaron tanto el presupuesto (pasó a ser de 400 millones de pesetas) como el número de abonos (se amplió en 7.000, esta vez se esperaban unas 32.000 personas). En esta segunda ocasión los organizadores, como el propio Neo Sala reconoció, optaron por un cartel más homogéneo<sup>145</sup>. Aunque la cita fue un éxito (el público aumentó en 2.000 personas más que el año anterior), como ya advirtió su director tras la primera edición, los 5.000 abonos que quedaron sin vender y la falta de apoyo económico externo ponían en peligro la continuidad del festival<sup>146</sup>.

Aun así, la organización siguió manteniendo las dimensiones con las que había nacido el festival una vez más: “A la tercera va la vencida”, declaró su director en 1998, cuando se celebró la tercera edición, siendo consciente de que si la cifra de público no se ampliaba el festival debería de ser “redimensionado”. En esta ocasión se debería superar el umbral de las 28.000 entradas vendidas para que el festival fuera sostenible, si no era así, se debería disminuir su formato o buscar una nueva localización<sup>147</sup>. Tras la finalización de esta edición, con una deuda acumulada de 290 millones de pesetas, la

---

<sup>141</sup> Luis Hidalgo, “Más de 20.000 personas acudirán al macrofestival pop-rock que empieza hoy en el Pirineo leridano”, *El País*, 11 julio 1996. María Guëll, “David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed y Patti Smith reavivarán en Lérida el espíritu de Woodstock”, *ABC*, 15 abril 1996.

<sup>142</sup> María Guëll, “Bandera verde para el festival de Escalarre”, *ABC*, 12 julio 1996. Jacinto Antón, “La protesta de los ecologistas marca el final del multitudinario festival de los Pirineos”, *El País*, 15 julio 1996. María Guëll, “Escalarre leva anclas”, *ABC*, 15 julio 1996.

<sup>143</sup> Jacinto Antón, “El Festival de los Pirineos, con 25.000 abonos vendidos, cuelga el cartel de “no hay entradas”, *El País*, 13 julio 1996.

<sup>144</sup> Jacinto Antón, “Aplausos para el público del festival de los Pirineos”, *El País*, 16 julio 1996.

<sup>145</sup> Luis Hidalgo, “Más de 90 artistas confirmados para el Doctor Music Festival”, *El País*, 19 mayo 1997.

<sup>146</sup> *ABC*, “El director del Doctor Music...”, *ABC*, 14 julio 1997.

<sup>147</sup> Luis Hidalgo, “Suave inicio del Doctor Music Festival”, *El País*, 10 julio 1998. Daniel Martínez, “Doctor Music se debate entre el éxito y su incierta viabilidad”, *ABC*, 11 julio 1998. Daniel Martínez, “Otra edición más con pérdida económicas”, *ABC*, 13 julio 1998.

dirección tomó la decisión de no celebrar el festival al año siguiente y volver en el año 2000<sup>148</sup>.

En el año 2000, el Doctor Music Festival volvió con un nuevo emplazamiento en Asturias. El presupuesto alcanzó los 400 millones de pesetas de los 55 fueron de origen público (Gobierno de Asturias)<sup>149</sup>. Como novedad, no se vendieron entradas de un solo día, solo abonos para el festival completo, y hubo cuatro escenarios (mientras que en ocasiones anteriores había llegado a tener seis). Esta edición tuvo menos público que las anteriores y, a pesar de ser un éxito artístico, generó grandes pérdidas económicas a los organizadores<sup>150</sup>. Aunque en un principio parecía que se iba a dar continuidad al festival al año siguiente en otro enclave<sup>151</sup>, al no encontrar el lugar apropiado, decidieron que no se celebraría y se retrasaría la cita un año más<sup>152</sup>.

A finales de los noventa comenzaron otros festivales, se centraron en los grupos *indie* de la escena española, aunque en alguna de sus citas han contado con grupos extranjeros. No tenían la envergadura económica que tenían el FIB o el Doctor Music pero supieron mantenerse en el tiempo:

- ContemPOPránea (Alburquerque, Badajoz): comenzó en 1997 como unas jornadas de cultura alternativa a las que acompañaron una serie de conciertos de grupos independientes nacionales, y al año siguiente ya era un festival de música (en 2017 será su edición número 22). Aunque el aforo del festival era muy reducido, entre 4.000 y 6.000 (hoy sigue siendo el mismo), no dejó de crecer a nivel de importancia. En pocos años contaba con los grupos más importantes de la escena *indie* del momento: Sr. Chinarro, Undershakers, Parkinson D.C., La Habitación Roja, Sexy Sadie, Niños Mutantes, Los Planetas, Los Fresones Rebeldes.
- Sonorama (Aranda de Duero, Burgos): comenzó en 1998 (la edición de 2017 será su XX aniversario), fue un concierto de un solo día en la plaza de toros del pueblo,

---

<sup>148</sup> Lourdes Morgades, "Aplazado hasta el 2000 el Doctor Music Festival para rediseñar la oferta", *El País*, 12 febrero 1999.

<sup>149</sup> EFE, "El festival Doctor Music peregrina del Pirineo Aragonés a Asturias", *ABC*, 13 noviembre 1999. Javier Cuartas, "Asturias será la sede del Doctor Music Festival en el año 2000", *El País*, 13 noviembre 1999.

<sup>150</sup> David Morán, "La vaca llora de nuevo pero continúa en Asturias", *ABC*, 24 julio 2009.

<sup>151</sup> EFE, "El Doctor Music Festival descarta celebrar su próxima edición en Asturias o en Lleida y busca una nueva ubicación", *El País*, 3 marzo 2001.

<sup>152</sup> Luis Hidalgo, "El Doctor Music Festival no se celebrará este año", *El País*, 26 abril 2001. D.M., "Doctor Music faltará a su cita veraniega por no encontrar una nueva localización", *ABC*, 26 abril 2001.

contó con tres grupos: Chucho, Mercromina y Doctor Explosion. Acudieron alrededor de 300 personas. En el año 1999 se amplió a dos días y tocaron Los Enemigos y Los Hermanos Dalton, entre otros. En los años 2000 y 2001 el festival cambió de recinto, fue en el campo de fútbol de Aranda de Duero, el número de grupos que participaron aumentó notablemente (Sexy Sadie, Lagartija Nick, Los Planetas, Niños Mutantes entre otros). Fue la primera vez que actuaron bandas extranjeras. El número de asistentes creció, fueron unas 5.000 personas.

- Ebrovisión (Miranda de Ebro, Burgos): comenzó en el año 2001 (la edición de 2017 será su edición número 17), consistió en un concierto de un día en el que actuaron: Los Piratas, La Vacazul, Sidonie, La Habitación Roja y Art School.
- Gutierrez Festival: fue un festival de un solo día que se celebró en Madrid, en el estadio de La Peineta. Participaron grupos internacionales muy reconocidos: R.E.M, Placebo, Molotov, Orbita, Hole, Manta Ray, Sexy Sadie y Melon Diesel. Solo hubo una edición.

Para concluir, en palabras de Héctor Fouce:

El éxito de los festivales reside en ofrecer una experiencia cultural diferente a cualquier espectáculo en vivo. La combinación de ocio, libertad, cierto grado de aventura, contacto con amigos, estancia en una ciudad desconocida y horarios extremos complementan la oferta musical que atrae a cada persona a su festival. Es indiscutible que musicalmente los conciertos se ven mejor de uno en uno y por lo general las salas acostumbran a estar mejor acondicionadas. Pero es que un festival no es solo música. De ahí su atractivo. El origen del auge de los festivales en España lo podemos encontrar en la unión de la aparición de una audiencia deseosa de nuevas emociones y de un grupo de jóvenes emprendedores ligados a la música. Una vez contrastado el éxito de iniciativas como el FIB, la fórmula del festival era tentadora para políticos locales en busca de eventos que permitiesen a sus pueblos y ciudades una cierta repercusión mediática de la mano de promotores que buscaban nuevos territorios de negocio<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Héctor Fouce, "Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española", 64.

### **3.- La venta de entradas:**

En los años noventa y hasta la eclosión de internet, el método tradicional de venta de entradas era el punto físico. Algunos bares o tiendas cobraban una pequeña comisión por la venta al promotor aunque muchos otros lo hacían de forma desinteresada. Tiendas de discos (generalmente Tiendas Tipo, Madrid Rock o FNAC), bares, supermercados (Carrefour, El Corte Inglés), salas de conciertos...servían de punto de distribución de las entradas. En este sistema entraba en juego la atracción compulsiva del comprador, es decir, una persona llega a un bar a tomar algo y ve el cartel del concierto del que venden entradas y aprovecha para comprar, al igual que ocurría en supermercados y tiendas de discos. En otros casos las personas iban expresamente a comprar la entrada al punto en cuestión.

En 1995 apareció Tick Tack Ticket creada por Neo Sala (director de Doctor Music, promotora y festival), Eugeni Calsamiglia, Manel Ferriz y Carles Rius. Fue la primera plataforma en España de gestión informática de venta de entradas. El histórico formato de las entradas se perdió en favor de las entradas que se imprimían en el mismo momento de comprarlas. Había que acudir al punto de venta de la misma manera que antes, en ocasiones se podían comprar por teléfono, pero siempre había que acudir a uno de los puntos oficiales de distribución para conseguir la entrada en papel.

## Capítulo 5:

### La promoción musical y los medios de comunicación

En el caso de la música *indie* española, estos dos términos van ligados entre sí. Los medios de comunicación jugaron un papel muy importante para toda la escena y se encargaron de promocionar los nuevos grupos que estaban surgiendo en el panorama nacional. Los grupos que comenzaban enviaban sus maquetas tanto a las discográficas independientes como a los locutores de radio, ya que si estos emitían su canción, aumentaban sus posibilidades de llegar al público y a alguien de la industria.

Se puede observar cómo, dentro de la escena, todas las partes de la industria estaban conectadas. La coincidencia de muchos de ellos en los mismos lugares, como salas de conciertos y festivales, daba pie a que se forjaran nuevas relaciones y que los músicos estuvieran más cerca tanto de los medios como de los que “manejan” la industria. Cabe señalar que la televisión obvió lo que estaba pasando en la escena, aparecían en los programas de divulgación musical los grupos que mayor éxito estaban teniendo, los que se acercaban a la música comercial. Cuando los festivales eclosionaron y empezaron a tener mayor éxito de público, las televisiones comenzaron a dedicar algún espacio. En franjas horarias de menor audiencia, empezaron a emitir resúmenes de las jornadas del festival<sup>154</sup>.

Desde sus comienzos el *indie* generó muchos defensores y detractores. Algunos de los partidarios de entonces, que promocionaron la escena desde los medios de comunicación, se han convertido en el presente en sus máximos críticos. Calificando a la escena de falta de honestidad, un entramado industrial que favorecía a todos los que formaban parte de ella y que en realidad no hacía más que traicionarse a sí misma, a sus cimientos, constantemente. Comenzaron a primar los intereses económicos en detrimento de los objetivos con los que se originó la escena, en la mayoría de las ocasiones, los mayores perjudicados fueron los propios grupos.

Aunque en un principio los medios que promocionaron la música *indie* fueron minoritarios, poco a poco, se fueron haciendo hueco y consiguieron llegar a los medios generalistas, aunque los espacios dedicados a ellos eran menores y ocupaban franjas

---

<sup>154</sup> S.T., “Lo mejor del Festival de Benicàssim, en la 2”, *ABC*, 16 agosto 1998.

horarias de menor tirón para la audiencia. En muchas ocasiones, los detractores con la escena, señalan que lo que hicieron los medios fue intentar apropiarse del *indie*, más que apoyar la incipiente escena musical que estaba surgiendo en España. En este aspecto, encontramos una de las críticas más duras hacia el entorno del *indie*; se considera que los medios no hacían crítica, sino que se limitaban a apoyar a todos los grupos indiscriminadamente. Jesús Llorente afirma, que cuando surgió la revista *Spiral*, tenían la intención de potenciar la escena a través de la bondad. Trataban de encontrar un colaborador al que le gustase el disco que iban a comentar y si no lo encontraban, el disco no se comentaba<sup>155</sup>. De igual manera, Luis Calvo lo reconoció en la revista *Rockdelux* (número 168, noviembre 1999)<sup>156</sup>:

España no está preparada para tener una crítica tan crítica (...) La música independiente no tiene la infraestructura suficiente para soportar que una persona machaque a un grupo y pretender que sobreviva. En Inglaterra un grupo saca un single y vende las primeras mil copias sin problema.

Coinciden en que esto fue una especie de “acuerdo” de todos los medios involucrados, porque lo que buscaban era crear y consolidar una escena, y que después el tiempo pusiera a cada grupo en su sitio. Por este motivo los medios eran condescendientes con la música que se hacía. Blas Fernández, periodista de *ABC*, considera que en la música española no ha habido una escena tan sobrevalorada por la crítica como el *indie*<sup>157</sup>. En esta línea, comenta Víctor Lenore, que la consigna era crear escena y no se podía hablar mal de nadie. Luis Calvo lo confirma: “Lo que me importaba era crear una escena, y no ganábamos nada repartiendo hostias a todos los grupos”<sup>158</sup>.

## 1.- Revistas y fanzines:

Alrededor del *indie* surgieron multitud de publicaciones, muchas de ellas, a nivel local y hechas de una forma muy artesanal, los llamados fanzines. Pocos llegaron a tener una tirada nacional y muchos se realizaban por gente interesada en este tipo de música que, imitando lo que ocurría en Inglaterra o Estados Unidos, intentaban lanzar una publicación propia para hablar de los grupos que les gustaban, hacer críticas de conciertos,

---

<sup>155</sup> Nando Cruz, *Pequeño Circo*, (Barcelona: Contraediciones, 2015), 802-803.

<sup>156</sup> “El Indie en España: los medios de comunicación”, *Jenesaispop* (abril 2013): <http://jenesaispop.com/2013/04/30/142093/el-indie-en-espana-los-medios-de-comunicacion/>

<sup>157</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 807.

<sup>158</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 803-804.

informar sobre lanzamientos de nuevas maquetas y la programación de nuevos conciertos. Numerosos fanzines surgían alrededor de las escenas locales e informaban, fundamentalmente, sobre de los grupos de su entorno. En algunos casos, también daban información de grupos de otros lugares y/o sobre panorama internacional. La mayoría de ellas tuvo pocos números.

En 1994, en España se contaban hasta 400 fanzines. Fue el año en el que Elena Cabrera publicó *Indigestión de Fanzines*, un compendio de todas esas publicaciones en el que se incluía información sobre ellos. Después, *Factory* (el fanzine de la revista *Rockdelux*, en su número 5, enero-marzo 1995) incluyó un dossier, firmado por Xavier Cervantes y Ramon Llubià, en el que mencionaban 100 de esos fanzines que destacaban por su contenido musical<sup>159</sup>.

Muchos de estos fanzines fueron el primer paso de algunos sellos discográficos independientes. En ocasiones estas publicaciones incluían de regalo un vinilo de 7". *Subterfuge* fue de los primeros fanzines que dieron el salto a convertirse en un sello (1983); Carlos Galán reconoce que hacer entrevistas a los grupos le permitió conocer gente para poder empezar con el sello. Él mismo se encargaba de escribir el fanzine y de repartirlo por las salas de Madrid. Dejaba una cantidad y luego iba a recoger la recaudación de los ejemplares vendidos. En seis números se había convertido en el fanzine de la escena de Malasaña. Copiando la iniciativa de otro fanzine (*La herencia de los Munster*), decidió sacar un disco recopilatorio de canciones para incluirlo en un número<sup>160</sup>. El fanzine *La Línea del Arco* (del que se originó la revista *Spiral*, de más envergadura que el fanzine) surgió el sello Elefant; de Neurótica se creó Goo Records y del fanzine *Stamp* surgió Spicnic, este último era conocido por el buen ambiente que se creaba en las fiestas que organizaba en la sala Siroco de Madrid, juntaban varios grupos y organizaban conciertos y solo tuvo cuatro números<sup>161</sup>.

Hubo otros muchos fanzines como: *Beat Generation*, *Zona de Obras* (del sello Triquinoise), *Noise Club*, *Ojo de Pez* (del sello Siesta; un único número con una canica de regalo), *Las Lágrimas de Macondo*, *Malsonando*, *Kool'zine*, *Waco* (Oviedo), *Disco 2000* (orientado a la música de baile, desde La Garriga, Barcelona), *Mamorro* (que trataba

---

<sup>159</sup> JNSP, "El Indie en España: los medios de comunicación".

<sup>160</sup> María Quintana, "Subterfuge, bodas de plata y fluor", *El Mundo*, 19 noviembre 2014. Cruz, *Pequeño Circo*, 62.

<sup>161</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 299.

sobre todo punk-rock y noise, Bilbao), *Círculo Primigenio* (Barcelona), *Ajoblanco*, *Romilar-D*, *27 Puñaladas* (de Sevilla)<sup>162</sup>. Entre las revistas de mayor influencia se encontraban:

- *Rockdelux*: fue la revista más especializada y la que más promovió la escena. Se fijó en la escena *indie* nacional cuando ya estaba más asentada. Al principio no figuraban en su portada grupos nacionales. Incluía una crónica de lo que estaba ocurriendo en la escena de manera regular, al tiempo que era líder de opinión. Cabe destacar su Concurso de Maquetas (al que se presentaban cada año cientos de bandas, entre ellas todas las que de un modo u otro se hicieron populares más tarde, de donde salieron grupos como Penelope Trip, Nosoträhsh o Mell Allen). Entre 1993 y 1996 tuvo como premio la publicación de un disco con la multinacional RCA. Celebraba su final con una actuación de los cuatro finalistas en el festival BAM de Barcelona. Creó un suplemento trimestral, el fanzine *Factory*, que se dedicó exclusivamente a lo que estaba ocurriendo en la escena *indie* nacional. Tuvo 25 números entre enero de 1994 y enero de 2000 y cada uno de ellos se acompañó de un CD recopilatorio<sup>163</sup>. Algunos acusan a esta revista de ser muy condescendiente con la escena y de ser “proindie”<sup>164</sup>. Aunque en algunos números publicó algunas de las críticas más duras hacia grupos de la etiqueta.

- *Spiral*: junto con *Rockdelux* es la revista de referencia. Creada por Luis Calvo (del sello Elefant) y Joako Ezpeleta. Cuando trabajaban en *La Línea del Arco* decidieron comenzar un proyecto de mayores dimensiones. Una revista mensual con aspecto de periódico, formato que luego serviría de plantilla e inspiración para publicaciones musicales gratuitas que recogerían en cierta manera su testimonio en la segunda mitad de los noventa, como *Mondo Sonoro*. *Spiral* empezó a publicarse en mayo de 1993. Viendo el crecimiento que estaba teniendo la escena (iba a celebrarse el primer Festival Internacional de Benicàssim, reuniendo a unas ocho mil personas), Luis y Joako apostaron por que el fanzine tuviese una mayor dimensión y *Spiral* tuviera una mayor distribución en todo el país. En septiembre de 1995 le dieron formato estándar de revista. *Spiral* se caracterizaba por prestar atención y apoyo a las bandas debutantes de cualquier sello que no se encontraba en ningún otro medio; presentándolas más que criticándolas, dándolas a conocer y concediendo el beneficio de la duda a las que estaban más verdes<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> JNSP, “El Indie en España: los medios de comunicación”.

<sup>163</sup> JNSP, “El Indie en España: los medios de comunicación”.

<sup>164</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 808.

<sup>165</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 805.

Spiral creció, pero demasiado para el público real que había por entonces (llegaron a publicar 15000 ejemplares mensuales que no se vendían), y más allá de su poca rentabilidad tuvieron que lidiar con la falta de apoyo publicitario por parte de los sellos españoles y la falta de implicación –a un nivel más profesional- del equipo de redacción, formado por amigos que también escribían en fanzines<sup>166</sup>. La revista cerró en el verano de 1996 tras 32 números. Joako Ezpeleta y Luis Calvo abandonaron la publicación para comenzar la emisión del programa de radio *Viaje a los Sueños Polares*, centrado en la música *indie*.

- *Ruta 66*: comenzó en 1985. No fue tan condescendiente con la escena como las anteriores aunque, no se debía a un posicionamiento frente a la escena, sino porque era una revista especializada en rock. Aparecieron en ella los grupos que más encajaban con su línea editorial como: Cancer Moon, El Inquilino Comunista, Los Bichos y The Faded Flower. Realizó informes sobre las diferentes escenas del territorio nacional<sup>167</sup>.

- *MondoSonoro*: La revista surgió para dar cabida a los grupos que no tenían repercusión en los medios convencionales. La revista era/es gratuita. Su objetivo era utilizar un lenguaje sencillo para poder llegar a la mayor parte del público, dejando de lado la parte elitista de muchas de las escenas que recogía. Desde 1997 existe la versión digital de la revista, *MondoSonoro.com*, concebida como una prolongación de la primera y con el mismo objeto de dar a conocer las distintas bandas nacionales e internacionales que operan en los circuitos independientes<sup>168</sup>.

- *Mondo Brutto*: el fanzine trató el *indie* desde una perspectiva diferente. No fue condescendiente con la escena, si había algo que no le gustara, lo criticaban. Lo hacían desde un punto de vista irónico. Conjugaba lo popular y lo sensacionalista. Solían publicar informaciones poco contrastadas como reconoce Luis Landeira<sup>169</sup>.

En otro lado se situaban los periódicos generalistas. Cuando la escena se asentó, hacia 1995, y comenzó a atraer a una mayor cantidad de público, comenzaron a publicar crónicas de conciertos y críticas de discos. David Rodríguez, de *Beef*, critica el oportunismo de los diarios y afirma que si la prensa musical especializada “hinchó” el *indie*, la prensa diaria lo hizo más. Atribuye este hecho a que periodistas y grupos se

---

<sup>166</sup> JNSP, “El Indie en España: los medios de comunicación”.

<sup>167</sup> JNSP, “El Indie en España: los medios de comunicación”.

<sup>168</sup> <http://www.mondosonoro.com/contacto/>

<sup>169</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 743.

situaban en una misma situación social (determinada clase social y determinada educación)<sup>170</sup>.

López Iturriaga fue el que mayor apoyo prestó desde esta prensa a la escena. Era el encargado de escribir sobre música en *El País de las Tentaciones*, suplemento del periódico *El País*, que se creó para ampliar la oferta cultural que daba el periódico y que iba dirigido a gente más joven<sup>171</sup>.

## 2.- Radio:

Se ha discutido mucho el intento o deseo por parte de muchos de los grupos por conseguir que una emisora como Los 40 Principales, de las denominadas radiofórmulas, en las que suena música destinada a un público general, emitiera sus temas. Es un tema controvertido dentro del *indie*, mientras que algunos lo ven como “venderse” a la parte más comercial de la música, otros lo toman como una oportunidad de poder llegar a más público. Pero por parte de la industria independiente, llegar a sonar en Los 40 era algo inalcanzable, la emisora no apostaba por la nueva música si no que, como cuenta Roberto Nicieza, de Astro, cuando uno de sus grupos intentó entrar en la radiofórmula, les advirtieron que, lo que hacían Los 40 era amplificar algo que ya tiene éxito<sup>172</sup>.

En los años iniciales del *indie*, Radio 3 fue el medio nacional que más apoyo prestó a la escena emergente. Julio Ruíz, Jesús Ordovás y Juan de Pablos desde sus respectivos programas: *Disco Grande*, *Diario Pop* y *Flor de Pasión* ponían las maquetas de los nuevos grupos que estaban surgiendo. Jesús Ordovás admite, que en los noventa apoyaban todo lo que lanzaban los sellos independientes como Elefant, Subterfuge, Acuarela, Munster, B-Core... que todo quedaba en manos de cada locutor<sup>173</sup>. El programa de Julio Ruíz puso en marcha lo que el locutor denomina “la lista grande de maquetas grandes de *Disco Grande*”. Los oyentes votaban por las maquetas y la más votada ganaba. El primer y segundo año ganaron Los Planetas. Este grupo también ganó como grupo del año en la lista del *Diario Pop*<sup>174</sup>. Ambos locutores comenzaron a disputarse el encabezar

---

<sup>170</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 812-813.

<sup>171</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 810.

<sup>172</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 823.

<sup>173</sup> David Saaverdra, “25 años de Radio 3”, La Luna del Sigo XXI, El Mundo, 13 febrero 2004. Cruz, *Pequeño Circo*, 793.

<sup>174</sup> “Disco Grande”, RTVE (agosto: 2012): <http://www.rtve.es/radio/20080812/disco-grande/134090.shtml>. Cruz, *Pequeño Circo*, 789.

el descubrimiento de la escena *indie* y el descubrimiento de sus grupos. En el documental *Independientes*, Julio Ruíz se proclama el descubridor del indie en España y comenta que fue él quien acuñó el término indie y que no es más que un apócope de independiente, para el que tomó como referencia lo que estaba ocurriendo en el panorama internacional. Apoyaron a todos los grupos que estaban emergiendo. En su disputa por radiar nuevas formaciones, daban oportunidad a la mayor parte de las maquetas que les hacían llegar (grupos y discográficas), en muchas ocasiones, sin pasar el filtro de la primera escucha<sup>175</sup>. Apoyaron los festivales, hacían conexiones en directo y retransmitían conciertos<sup>176</sup>.

En 1995 comenzó a emitirse *Viaje a los Sueños Polares*, dirigido por Luis Calvo y Joako Ezpeleta. Comenzó en Cadena 100 los fines de semana y después pasó a Los 40 Principales las noches de lunes a jueves. Era la primera vez que una radiofórmula daba cabida a este tipo de contenidos. El programa seguía la línea que sus conductores habían iniciado en la revista *Spiral*: secciones de maquetas, de fanzines, grupos, noticias. Cabe destacar que retransmitieron festivales como el Doctor Music y el FIB<sup>177</sup>. Más tarde, con la llegada de la televisión vía satélite, el programa también se convirtió en un programa semanal en 40TV.

También jugaron un papel importante las radios locales, muchas de ellas impulsaron la escena incipiente que surgía a su alrededor. En Donosti, Radio Popular emitía *Furgón de cola* y Radio Cadena que emitía *Nuevas factorías*<sup>178</sup>. También surgieron programas como Los 39 Sonidos (Radio l'Horta, Valencia), Ábrete de Orejas (Radio Ciutat Badalona, Barcelona), Olas en el Aire (Canal Sur Uno, Andalucía) o El Castillo de las Lágrimas (varias emisoras, Madrid)<sup>179</sup>.

### 3.- Cine:

Este medio vio en el *indie* una manera de conectar con el público joven. El caso más icónico de la relación entre la escena y el cine es el de la película *Historias del Kronen*, de Montxo Armendaríz. Es un retrato de la Generación X, la que protagoniza el *indie*, y su banda sonora original estaba encabezada por el tema de Australian Blonde

---

<sup>175</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 796.

<sup>176</sup> El País, "Radio 3 emite en directo el festival de Benicàssim", *El País*, 7 agosto 1998.

<sup>177</sup> El País, "Benicàssim en Los 40 Principales", *El País*, 7 agosto 1997.

<sup>178</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 200.

<sup>179</sup> JNSP, "El Indie en España: los medios de comunicación".

“Chup, Chup...”. En esta misma película aparecen dos temas de El Inquilino Comunista: “Charlotte says” y “Brains collapse”<sup>180</sup>.

Otra película de éxito de los noventa que contó con grupos *indie* en su banda sonora fue *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar. La banda sonora oficial estaba formada por dos discos, uno instrumental, con música compuesta por el director, y otro con canciones de grupos nacionales y extranjeros. De esos temas destacan “El detonador EMX3”, de Chucho, y el tema de Amphetamine Discharge, “Glamour”, que sonaba en una de las escenas más emblemáticas de la película<sup>181</sup>.

La película *Salto al vacío*, dirigida por Daniel Calparsoro, contaba en su banda sonora con un tema de El Inquilino Comunista. En la película *A ciegas*, también dirigida por Calparsoro, sonaba la famosa canción de Dover “Devil came to me”. El director también dirigió el videoclip de esta canción<sup>182</sup>.

El grupo Killer Barbies protagonizaron una película homónima, dirigida por Jess Franco y coprotagonizada por Santiago Segura. En su banda sonora también aparecían Sexy Sadie con “Mr Nobody”. En la película *La habitación de Fermat*, dirigida por Luís Piedrahita y Rodrigo Sopeña, sonaba la canción de Los Planetas “La copa de Europa”<sup>183</sup>.

#### **4.- Campañas publicitarias:**

Fueron muchas las marcas que tomaron la música *indie* como banda sonora para la promoción de sus productos. El sello que más presencia tuvo en campañas de publicidad fue Subterfuge. En palabras de Carlos Galán (Cruz, 2015)<sup>184</sup>:

La publicidad en el indie sirvió para que Subterfuge tuviera más difusión y para que medios generalistas como El País de las Tentaciones lo considerasen noticia. Sirvió de escaparate donde sacar la cabeza. Y de cara a sonar en radios comerciales como Los 40, era un garante. La publicidad promovió que el indie dejase de ser minoritario.

La campaña que más eco tuvo, y que hoy todavía se recuerda, fue la de la marca de refrescos Radical Fruit, que utilizó el tema de Dover “Devil Came to me” como

---

<sup>180</sup> Tirso Montañez, “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”, *Jot Down* (junio 2013): <http://www.jotdown.es/2013/06/la-musica-alternativa-espanola-de-los-90-a-traves-de-la-publicidad-y-bandas-sonoras/>

<sup>181</sup> Montañez, “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”.

<sup>182</sup> Montañez, “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”.

<sup>183</sup> Montañez, “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”.

<sup>184</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 764.

coletilla final del anuncio. Fue un rotundo éxito y lanzó al grupo a lo más alto de la lista de ventas. Las campañas de Radical también utilizaron temas de Undershakers y Killer Barbies<sup>185</sup>.

Después, la marca de bebidas Pepsi, utilizó la canción de Undrop “Train”. También sirvió como cuña para un recopilatorio patrocinado por la marca de refrescos que se llamó “Generation Next”; incluía canciones de Dover, Undrop, Los Fresones Rebeldes y Australian Blonde entre otros. Fue un éxito de ventas, llegando a las doscientas mil<sup>186</sup>. El grupo Deviot protagonizó la última campaña en 1999, aunque el anuncio fue un éxito, su disco vendió muy poco.

Nosoträs también cedieron su canción “Suave” (de su disco “Es que no hay manera”) para un anuncio del banco BBVA y la canción “Someone Like You” (del disco Butterflies) de Sexy Sadie, formó parte de un anuncio de la marca de coches Renault. Carlos Galán concluye que los anuncios no son garantía de éxito, hay grupos que han triunfado gracias a ellos y otros con los que no ha pasado nada<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> Montañez, “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”.

<sup>186</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 762.

<sup>187</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 762.



## Capítulo 6:

### El público

La característica más preponderante del público *indie* de los noventa, era que estaba formado por una mayoría de universitarios (como ocurre con los componentes de los grupos). Eran hijos de la generación del Baby Boom y pertenecían a la llamada Generación X (nacidos entre finales de los sesenta y 1981). Nacieron con la Transición y crecieron en democracia. De la misma manera que el país, la universidad se democratizó tras el crecimiento económico que experimentó España en la segunda mitad de la década de los ochenta, y las familias que podían permitirse el acceso de sus hijos a la universidad aumentaron considerablemente.

La mayor parte de público y grupos eran coetáneos (coincidieron en tiempo y lugar). Los grupos se formaban en la universidad, sus compañeros de universidad conocen el grupo y se convierten en un público potencial. En este ámbito se producían intercambios de discos y fanzines y se favorece la creación de un ambiente musical universitario que hace que las personas que no se encuentran en ese círculo quedan excluidas. Este es el aspecto por el que se habla de la parte elitista y pijo del *indie*; es destacado tanto por parte de los grupos, como señala Tito Valdés, de Australian Blonde, que lo describe no como algo económico sino en sentido cultural: “yo conozco esta música y tú no sabes ni lo que es” y en esta misma línea declara Nacho Vegas que, afirma que, se sentían especiales porque no les gustaba lo que sonaba en Los40<sup>188</sup>. Los medios de comunicación, los que contribuyeron en el desarrollo del *indie* en España, también se decantan por esta faceta de la escena, eligiendo el público universitario y de clase media para sus contenidos, así lo afirma Julio Ruíz<sup>189</sup>. La industria de la música percibió un nuevo nicho de mercado para este público potencial.

Como ruptura generacional el público comenzó a interesarse por la música que se estaba haciendo fuera de España, en Inglaterra (Wedding Present, My Bloody Valentine, Jesus and Mary Chain) y Estados Unidos (Sonic Young, Pixies, Dinosaur J.R.), ya que querían huir de los sonidos de la Movida, que eran los que habían predominado hasta finales de los ochenta y que habían entrado en decadencia. Cabe destacar el impacto que tuvo para esta generación, la industria de la música y los medios de comunicación el disco

---

<sup>188</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 267.

<sup>189</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 793.

*Nevermind* (Nirvana), se considera el triunfo del *grunge*. Para muchos es la música de una generación que encontró en su sonido la ruptura total con todos los sonidos que habían conocido hasta entonces. De esta forma (de fuera hacia dentro), los jóvenes comenzaron a interesarse por lo que se estaba haciendo en la escena nacional.

La situación social española se vio marcada por la crisis mundial que se produjo a principios de los noventa. A pesar de que los años finales de los ochenta y principios de los noventa fueron años de bonanza en España (en parte, por la concesión de Fondos de Cohesión Europeos que aumentaban la capacidad económica del estado), el origen de la crisis viene marcada por las políticas llevadas a cabo por el gobierno de Felipe González durante esos años. La política fiscal expansiva (aumento de funcionarios y de sus sueldos, aumento de las pensiones, ayudas y prestaciones públicas, aumento de la inversión pública en infraestructuras) unida al aumento de la demanda privada (tanto de consumo como de inversión) trajo como consecuencia una subida generalizada de los precios muy superior a la del resto de Europa. El gobierno, a su vez, llevó a cabo una política monetaria restrictiva (subida de los tipos de interés para contener la subida la demanda agregada y contener la inflación), la subida de los tipos de interés atrajo entradas masivas de capital extranjero que provocaron una excesiva apreciación real del tipo de cambio (fortaleza de la peseta) en el período 1988-92, lo que empeoró la posición competitiva de los bienes y servicios españoles, provocando persistentes déficit.

En España los efectos de la crisis mundial fueron más tardíos, la celebración de las Olimpiadas en Barcelona y de la Exposición Universal en Sevilla, hicieron que el Estado realizara grandes inversiones de dinero público en la creación de infraestructuras y se crearon muchos empleos. En el sector servicios la demanda de mano de obra aumentó notablemente para poder dar cobertura a estos dos grandes eventos. Pero en septiembre de 1992, finalizadas las dos grandes citas, los efectos de la crisis comenzaron a hacerse visibles y se acentuaron por la subida del precio del petróleo. En 1993 España sucumbió y entró en una recesión económica de la que no se recuperaría hasta 1994<sup>190</sup>. Las cifras de paro registradas en el año 1993 son las más altas que ha tenido España en su historia, el 24,9% de la población activa (los jóvenes fueron el sector de población más afectado). La recuperación económica comenzó en 1994 y fue muy rápida.

---

<sup>190</sup> El País, "España sufrió en 1993 la peor recesión económica registrada en los últimos 30 años", *El País*, 4 marzo 1994.

Con esta situación social, a la vez que el *indie*, el rock urbano se puso de moda en España. Grupos como Extremoduro o Reincidentes atraía a un público opuesto al de el *indie*. Eran los herederos del rock de los ochenta, de grupos como Leño, Rosendo, Burning y Asfalto, pero estos nuevos grupos tenían letras más agresivas y comprometidas socialmente. Cargadas de simbolismo, en muchos casos hacían alusión a lo que una parte de la población estaba sufriendo; según Jota, cantante de Los Planetas, se propagaban entre la clase obrera y no tenían ninguna intención política solo emborracharse en los conciertos<sup>191</sup>.

En estos años aparecen en la escena cantautores como Javier Álvarez e Ismael Serrano, tenían letras políticamente comprometidas. Se prodigaron mucho en los medios de comunicación de masas, como Los40. Pero por parte tanto del público como de los grupos del *indie* hubo una reacción de rechazo hacia esta música, lo veían como algo artificial y anacrónico (esta música tuvo un gran éxito en España en el final de la dictadura y principio de la transición). Los Planetas ironizan sobre los cantautores en su canción “Vuelve la canción protesta” y Jota la describe de esta manera en una entrevista concedida a la revista *Tentaciones* (suplemento del periódico *El País*): “es una canción muy concreta, una cara B de un single, y estaba dedicada a un tipo de artistas de esa época como Ismael Serrano, que eran una recuperación de los cantautores de la transición que yo creo que no aportaban mucho en ese momento”<sup>192</sup>. La contraposición entre las dos escenas se hizo patente y se llegaron a programar eventos musicales coincidiendo en ciudad y fecha<sup>193</sup>.

Los jóvenes interesados por la música quedaron polarizados. Por un lado, los jóvenes universitarios pertenecientes a familias poco afectadas o rápidamente adaptadas a la crisis y, por otro, los jóvenes que habían abandonado el sistema educativo tras la educación obligatoria, que intentaban abrirse hueco en el mundo laboral y que más sufrieron la crisis, ya que la tasa de jóvenes parados fue muy superior al resto de población activa. Los primeros optaron por la música *indie* y los segundos por el rock urbano. Jaime Gonzalo, de la revista *Ruta 66*, señala:

---

<sup>191</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 911.

<sup>192</sup> Jota, entrevista de Guillermo Arenas, *Tentaciones El País*. 29 marzo 2017, [http://elpais.com/elpais/2017/03/24/tentaciones/1490362195\\_069885.html](http://elpais.com/elpais/2017/03/24/tentaciones/1490362195_069885.html)

<sup>193</sup> Susana Moreno Pachón, “Móstoles convoca a los cantautores para competir con Festimad”, *El País*, 29 abril 1997.

El indie es consumido por una clase muy específica. Y rechazado por otras capas sociales. Recuerdo perfectamente el desprecio que cierta gente sentía no por la música, sino por los músicos. Era una fobia clasista: “Estos pijos que no tienen problema para comprar instrumentos, que pueden viajar a Londres cuando yo no”. Ahí hay un componente de celos y de desigualdad social. Y un rechazo endémico del rock, ese rock de militancia, que estigmatiza lo que no comprende<sup>194</sup>.

Es destacable el hecho de que muchos de los jóvenes se decantaron por tipos de música que no eran el *mainstream* en ese momento. No era la música prodigaban los medios de comunicación generalistas. También comenzó a dejarse entrever una incipiente escena de rap y hip hop, influenciados por grupos internacionales como Beastie Boys o Publicacion Enemy. Este eclecticismo musical que se vivió se pudo ver reflejado, por ejemplo, en los carteles de las primeras ediciones del festival Viña Rock (de 1996 a 1999), en el coincidían grupos de la escena *indie* (como Los Planetas, Australian Blonde y Sexy Sadie, entre otros) y grupos del rock urbano (como Los Porretas, Extremoduro). En la edición del año 2000 pasó a ser un festival de rock y ya no contaba con grupos de la escena que nos ocupa.

La difusión del *indie* entre el público interesado en él era rápida y fácil. En la mayoría de bares y salas en las que se realizaban los conciertos de los grupos se podía escuchar esta música, conseguir fanzines y maquetas y comprar discos. En el caso de Madrid, donde la sala Maravillas actuó como epicentro, los días que no había concierto la entrada era gratis y la sala se llenaba. Miguel Morán, propietario de la sala, explica que en los conciertos no se solía completar el aforo y que no se hacía mucha caja pero después la sala se llenaba y la barra funcionaba muy bien, este hecho apunta a la capacidad económica que tenía este público<sup>195</sup>. En salas de conciertos era fácil coincidir con los componentes de los grupos. Igor Paskual señala el cambio por parte de los grupos de presentarse al público, la vestimenta ya no es llamativa o diferente sino que público y grupos visten de una manera similar<sup>196</sup>, lo que hace que se perciba una mayor cercanía. Ya no “van de estrellas”, visten como el público y se mueven en los mismos ambientes que el público.

---

<sup>194</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 561.

<sup>195</sup> Cruz, *Pequeño Circo*, 556.

<sup>196</sup> Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida (Lleida: 2013), 57.

La revolución de público se produjo con los festivales. Tuvieron una gran aceptación y se convirtieron una manera de vivir la música más de cerca. Entradas que el público del *indie* se podía costear hizo que la afluencia aumentara año tras año. Los festivales que daban pérdidas era consecuencia de una gran inversión no porque por parte del público no hubieran tenido aceptación.

- **Evolución de las cifras de público y precio de entradas en Festimad y FIB:**

Festimad (tomando como año inicial el 1996, que fue cuando se inició como macroconcierto):

- Año 1996. Un día de concierto: venta anticipada 4.000 pesetas. Taquilla: 5.000 pesetas. Bono de dos días con derecho a acampada: venta anticipada: 8.000 pesetas. Taquilla: 9.000 pesetas. Se agotaron las 15.000 entradas que se pusieron a la venta y se ocuparon las 2.000 plazas de camping disponibles<sup>197</sup>.
- Año 1997. Un día de concierto: 4.500 pesetas. Bono de dos días más acampada: venta anticipada: 7.500 pesetas. Taquilla: 8.500<sup>198</sup>. Acudieron unas 14.000 personas<sup>199</sup>.
- Año 1998. Un día de concierto; venta anticipada: 5.000 pesetas. Taquilla: 5.500 pesetas. Bono de dos días más acampada; venta anticipada: 9.500 pesetas y taquilla: 10.000. Se esperaba alcanzar la cifra de 20.000 asistentes pero el mal tiempo los redujo a unas 16.000 personas<sup>200</sup>.
- Año 1999. Un día de concierto; venta anticipada: 5.500 pesetas. Taquilla: 6.500 pesetas. Bono de dos días más acampada; venta anticipada: 9.500 pesetas. Taquilla: 11.000<sup>201</sup>. Se completó el aforo con unos 20.000 asistentes a cada jornada del festival<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> Elsa Fernández-Santos, "La ciudad de la música abre todas sus puertas en Móstoles", *El País*, 3 mayo 1996.

<sup>198</sup> Susana Moreno Panchón, "Festimad 97 volverá a celebrarse en el parque mostoleño de El Soto", *El País*, 23 enero 1997.

<sup>199</sup> Fietta Jarque, "Festimad se consolida como una gran cita de la música con 90 actuaciones y 14.000 espectadores", *El País*, 3 mayo 1997.

<sup>200</sup> Fernando Martín, "Una agitada e inabarcable galería de sonidos", *El País*, 3 mayo 1998.

<sup>201</sup> Susana Moreno Pachón, "Festimad amplía su cartel y vende entradas sueltas para cada día", *El País*, 22 mayo 1999.

<sup>202</sup> Fernando Martín, "El Festimad de Móstoles arranca con polvo, sudor, metal y 20.000 personas", *El País*, 16 julio 1999.

- Año 2001: Un día de concierto: 4.700 pesetas. Bono de dos días: 7.800 pesetas. Se redujeron los precios para atraer a más público. Las dos entradas incluían el derecho a acampada<sup>203</sup>. Esta edición fue un éxito y se consiguió reunir a más de 27.000 personas<sup>204</sup>.

#### FIB:

- Año 1995: Bono de tres días más acampada: 8.000 pesetas. Se congregaron 8.000 personas en esta primera edición<sup>205</sup>.
- Año 1996: La primera jornada del festival fue gratuita. El bono de tres días: 9.500 pesetas e incluía derecho de acampada durante seis días. Acudieron unas 10.000 personas<sup>206</sup>.
- Año 1997: El abono incluía seis días de acampada, el precio de venta anticipada: 9.500 pesetas y Taquilla 9.900 pesetas. Se agotaron las 15.000 entradas disponibles<sup>207</sup>.
- Año 1998: El precio del abono de tres días en venta anticipada: 12.800 pesetas. En taquilla: 13.800 pesetas. En compensación a la suspensión de algunos conciertos de la última jornada del año anterior se realizó un descuento a quien presentara la pulsera de la edición anterior, pagaron 10.800 pesetas. La entrada incluía siete días en zona de acampada. Salieron a la venta 25.000 entradas<sup>208</sup>.
- Año 1999: El precio del abono: 14.000 pesetas, para asistentes a la edición anterior 13.000 pesetas. Las entradas sueltas, venta anticipada: 5.000 pesetas. Taquilla: 5.500 pesetas<sup>209</sup>. Se congregó a más de 30.000 personas<sup>210</sup>.
- Año 2000: El precio del abono: 15.000 pesetas en venta anticipada y 15.150 en taquilla. Las entradas de un día, en venta anticipada: 6.000 pesetas y en taquilla: 6.150. Se esperaban unas 25.000 personas pero finalmente acudieron unas 20.000<sup>211</sup>.

<sup>203</sup> Fietta Jarque, "El 'new metal' de Limp Bizkit encabeza el cartel de Festimad 2001", *El País*, 13 enero 2001.

<sup>204</sup> Fernando Martín, "El triunfo a pesar de Limp Bizkit", *El País*, 21 mayo 2001.

<sup>205</sup> Daniel Grau, "Más de 40 grupos actúan desde hoy en el Festival de Benicàssim", *El País*, 1 agosto 1996.

<sup>206</sup> Daniel Grau, "El pop salvó la segunda jornada del Festival de Benicàssim", *El País*, 5 agosto 1996.

<sup>207</sup> Daniel Grau, "El pop reúne a 15.000 personas en Benicàssim", *El País*, 9 agosto 1997.

<sup>208</sup> Daniel Grau y Luis Hidalgo, "Atmósfera "indie" en el primer día de fiesta", *El País*, 8 agosto 1998.

<sup>209</sup> María Fabra, "El Festival de Benicàssim llega a su quinta edición y espera congregarse a 25.000 personas", *El País*, 23 abril 1999.

<sup>210</sup> Ángel García, "Hasta luego, Benicàssim", *El País*, 9 agosto 1999.

<sup>211</sup> Luis Hidalgo, "Oasis y Los Planetas salvan a duras penas la primera jornada en Benicàssim", *El País*, 8 agosto 2000.

- Año 2001: El abono de tres días incluía el derecho de acampada durante nueve días, el precio en venta anticipada era de 15.600 pesetas y en taquilla 17.000 pesetas. La entrada de un solo día costaba 6.300. Se esperaban 30.000 personas pero finalmente acudieron 28.000<sup>212</sup>.

Si realizamos un breve análisis de las cifras de los festivales hasta el año 2001 podemos observar el interés creciente del público por acudir a festivales. Si tenemos en cuenta el emplazamiento del FIB y cómo aumenta los días de acampada podríamos extraer un cambio de hábitos, el público ve en los festivales una manera de vivir sus vacaciones.

---

<sup>212</sup> Luis Hidalgo, "30.000 jóvenes y un éxito de organización consagran el Festival de Benicàssim", *El País*, 5 agosto 2001.



## Conclusiones

A principios de la década de los noventa, influido por lo que estaba ocurriendo en el Reino Unido, Irlanda y Estados Unidos, se originó el fenómeno de la música independiente en España. Surgieron multitud de grupos por todo el país, que apoyados por la pequeña industria comenzaron a crear escenas locales. Partiendo desde sus lugares de origen, más tarde la escena se globalizaría por todo el país.

Desde sus comienzos, la etiqueta *indie* ha generado mucha controversia. Si analizamos las definiciones de los teóricos, profundizamos en lo que fue la industria musical que ayudó a que se impulsara y las pretensiones que tenían medios, grupos y público, podríamos concluir que la etiqueta *indie* difiere de lo que entendemos por industria independiente desde sus inicios. Ciertamente, el punto de partida de la escena fue hacer todo de manera alternativa, utilizando medios que no eran los habituales, y utilizó canales de la industria que iban en paralelo a los de las grandes multinacionales. No obstante, el análisis de la escena española constata que el grupo que más triunfó en la década de los noventa, Los Planetas, no cumple la premisa de vehicularse a través de una discográfica independiente: excepto su primer sencillo, el resto de su carrera se ha desarrollado en una multinacional. Compartido por muchos otros grupos, quisieron tener cabida en las radiofórmulas y conseguir que su música llegara a más público, aunque el medio con el que realmente lo consiguieron fueron los festivales. Si tenemos en cuenta todos estos factores, considero que no se puede hablar de música independiente cuando hablamos de *indie*, sino que este último término engloba algo mucho más amplio.

En ocasiones se ha acusado al *indie* de ser una etiqueta pasajera, que duró poco tiempo y que interesó sólo a una pequeña parte de público. Sin embargo, si comprobamos el ascenso de asistencia que tuvieron los festivales y la cantidad de ellos que surgieron en la década de los noventa, podría decirse que el interés del público hacia el *indie* ha ido en ascenso desde el momento en que comenzó hasta hoy. Tal vez se señale su escasa importancia por la poca incidencia que tuvo en los medios generalistas, los que llegaban a más audiencia, y que a día de hoy, salvo algunas canciones que llegan a las listas de éxitos, se siguen manteniendo en medios minoritarios. Entre el público, respondiendo al lado elitista, no suele ser bien recibido que los grupos considerados *indie* suenen en las radiofórmulas.

Otro punto de controversia se genera si estudiamos la actuación de los medios en los que se generó. El intento de apropiación del *indie* por parte de numerosos medios también fue compartido por los que manejaban las compañías independientes. Fue patente un deseo de “abanderar” la escena que estaba emergiendo. Teniendo en cuenta los medios en los que se apoyó el *indie*, sigue los cánones de la industria independiente. Es fácil darse cuenta de que tenía que haber una intención específica por parte del público para interesarse por la escena, no se escuchaba esta música por casualidad, se prodigaba en círculos reducidos. Pero, en contraposición a esto, algo tenía que dejarse entrever del fenómeno que estaba surgiendo cuando desde discográficas, fanzines, prensa y, sobre todo, una radio pública (aunque dirigida a un público minoritario) se intentó respaldar la escena emergente. En muchas ocasiones, el apoyo superó las barreras de la condescendencia.

El trasfondo de toda la industria en la que se movieron los grupos del *indie* (contratos, derechos de autor, cláusulas –en muchas ocasiones abusivas) sigue siendo un tema que no se ha tratado. La connivencia entre todos los agentes y, sobre todo, el mutismo al respecto de muchos integrantes hacen que los entresijos de esta escena sigan sin conocerse completamente. Se atribuye a las relaciones personales entre grupos y propietarios de sellos esta “ley del silencio”. Sin embargo, ante la ignorancia de los grupos recién llegados al mundo de la industria musical, se produjeron muchos abusos por parte de discográficas y promotoras. Por otra parte, muchos de los grupos han denunciado más extralimitaciones cometidas por parte de los sellos independientes que por parte de las multinacionales. Tal vez esa sea la parte positiva de entrar en el sistema de la industria musical hegemónica: las condiciones y los límites están claros desde la firma del contrato, lo que no ocurrió con la escena *indie*, en la que muchos grupos señalan que nunca les devolvieron un contrato.

Por parte de medios de comunicación, grupos y público se ha intentado desmarcar el *indie* del *mainstream*. No obstante, se ha tratado de una dicotomía discursiva, más que práctica. En sus comienzos, la división estaba clara, pero conforme avanzó la década de los noventa y, sobre todo, con el cambio de milenio, la línea divisoria que lo separaba se diluyó. De esta manera, en el año 2001 el *indie* era conocido por gran parte de los jóvenes. Otro asunto es que lo eligieran para escucharlo, pero es cierto que el repunte de la afluencia a los directos de la música *indie* tenía que reflejar que el fenómeno estaba en crecimiento. A principios de los dos mil, la etiqueta ganó en calidad sonora. Si a

principios de los noventa surgían nuevos grupos cada día, y se llegó a pensar que todo era válido, diez años después la escena se nutría de los grupos formados (y que se habían podido mantener) a principios del *indie*, y entrar en esta escena suponía poder codearse con los que ya tenían éxito y, lo más importante, ser aceptado por el público. Ya no servía el amateurismo que caracterizó a gran parte de las bandas hasta mediados de los noventa.



## Referencias

Alcaraz, Mayte. “Villapalos dice que el buen resultado de Festimad demuestra que la subvención no era necesaria”. *ABC*, 14 mayo 1996.

Alfageme, Ana. “El Festival Independiente de Madrid llega a la madurez programando más de 300 conciertos”. *El País*, 19 abril 1995.

———. “El mercadillo de Festimad dobla sus puestos y sus actividades”. *El País*, 4 mayo 1995.

Anderton, Chris, Andrew Dubber and Martin James. *Understanding the Music Industries*. London: SGAE Publications, 2013.

Antón, Jacinto. “El Festival de los Pirineos, con 25.000 abonos vendidos, cuelga el cartel de “no hay entradas”. *El País*, 13 julio 1996.

———. “La protesta de los ecologistas marca el final del multitudinario festival de los Pirineos”. *El País*, 15 julio 1996.

———. “Aplausos para el público del festival de los Pirineos”. *El País*, 16 julio 1996.

Arenas, José. “Cine “gore”, cortos rodados en Nueva York y trabajos de culto para supervivientes”. *ABC*, 23 abril.

Arias, Jesús. “15.000 jóvenes presencian el Festival Espárrago Rock”. *El País*, 26 marzo 1995.

———. “Ice-T, Sociedad Alcohólica y Niña Pastori triunfan en la primera jornada”. *El País*, 23 marzo 1997.

———. “Todos los mestizajes”. *El País*, 23 marzo 1997.

Ayuso, Javier. “Protestas por el uso del Parque Natural para acoger un festival”. *ABC*, 21 abril 1996.

Barroso, F. Javier. “Los organizadores del Festimad cancelan la edición de este año y aplazan la cita a 2001”. *El País*, 29 abril 2000.

———. “Un respiro para tomar impulso”. *El País*, 29 abril 2000.

Basterretxea, Arizta. “Manta Ray: Nuevo salto sin red”. *MondoSonoro* (enero: 2000): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/>

Belausteguigoitia, Santiago. “El Espárrago Rock confía en rebasar los 15.000 espectadores en esta edición”. *El País*, 6 abril 2000.

Benito Hernández, Javier. “El Shaman cierra sus puertas”. *Aragón.Musical.com* (febrero 2004): <https://www.aragonmusical.com/2004/02/el-shaman-cierra-sus-puertas/>.

Calvi, Juan C. “La industria de la música en España”, *e-compós* (2006): <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/99/98>

- Carrasco, María José. “La guitarra y la música de baile protagonizan el Espárrago 2001”. *El País*, 13 junio 2001.
- Carrero, Pablo. “Festimad arrancó con un atracón de rock contundente y rabioso”. *ABC*, 15 mayo 2001.
- Carrillo, Santi. “15 Años de BAM”. *Rockdelux* (febrero 2011): <http://www.rockdelux.com/audio-video/p/15-anos-de-bam-momentos-escogidos-1993-2007.html>.
- Cruz, Nando. *Pequeño Circo*. Barcelona: Contraediciones, 2015.
- Cuartas, Javier. “Asturias será la sede del Doctor Music Festival en el año 2000”. *El País*, 13 noviembre 1999.
- Cubillo, Igor. “La llama del 'Donosti sound'”. *El País*, 4 enero 2004.
- . “Vida después del Getxo Sound”. *El País*, 28 septiembre 2003.
- D.M. “Doctor Music faltará a su cita veraniega por no encontrar una nueva localización”. *ABC*, 26 abril 2001.
- EFE. “El festival Doctor Music peregrina del Pirineo Aragonés a Asturias”. *ABC*, 13 noviembre 1999.
- EFE. “El Doctor Music Festival descarta celebrar su próxima edición en Asturias o en Lleida y busca una nueva ubicación”. *El País*, 3 marzo 2001.
- Eloa, Joseba. “Los ‘videoclips’ de Mano Negra aterrizan en Festimad”. *El País*, 9 noviembre 1994.
- E.P.”Para la Diputación de Granada, el PP del Ayuntamiento demuestra que la cultura no está entre sus prioridades”. *ABC*, 28 abril 1996.
- Fabra, María. “Benicàssim presenta su más completa edición de música independiente con PJ Harvey y Björk”. *El País*, 22 abril 1998.
- . “El Festival de Benicàssim llega a su quinta edición y espera congregarse a 25.000 personas”. *El País*, 23 abril 1999.
- . “La organización del FIB amenaza con abandonar Benicàssim si no mejoran las infraestructuras”. *El País*, 12 agosto 1999.
- Fanjul, Sergio C. “Siroco cumple un cuarto de siglo”. *El País*, 15 septiembre 2014.
- Feelfree, Roux. “Explosión Xixón”. *StyleFeelFree*, 30 enero 2011.
- Fouce, Héctor. “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”. *Revista Latina de Comunicación Social* 64, (2009): 410- 415. doi: 10.4185/RLCS-64-2009-832-410-415.
- y Fernán del Val, “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* (2016): 58-72.
- Fernández, Blas. “Revuelto de Espárragos en Granada”. *ABC*, 26 marzo 1993.

- . “La consolidación del “Espárrago” como el gran festival andaluz”. *El País*, 24 marzo 1995.
- . “Benicàssim, el rock del velódromo”. *ABC*, 21 julio 1997.
- Fernández-Santos, Elsa. “La ciudad de la música abre todas sus puertas en Móstoles”. *El País*, 3 mayo 1996.
- García, Ángel. “Hasta luego, Benicàssim”. *El País*, 9 agosto 1999.
- García Martín, M. “Avalancha”. *ABC*, 4 mayo 1996.
- Grau, Daniel y Juan Manuel Játiva. “Sólo algunas bandas españolas superan la reválida de Benicàssim”. *El País*, 8 agosto 1995.
- . “Más de 40 grupos actúan desde hoy en el Festival de Benicàssim”. *El País*, 1 agosto 1996.
- . “El pop salvó la segunda jornada del Festival de Benicàssim”. *El País*, 5 agosto 1996.
- . “El pop y la música electrónica se dan cita en el Festival de Benicàssim”. *El País*, 8 agosto 1997.
- . “El pop reúne a 15.000 personas en Benicàssim”. *El País*, 9 agosto 1997.
- . “El pop regresa a Benicàssim”. *El País*, 24 junio 1998.
- . “¡Que no pare la música!”. *El País*, 9 agosto 1999.
- y Luis Hidalgo. “Atmósfera “indie” en el primer día de fiesta”. *El País*, 8 agosto 1998.
- Guëll, María. “David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed y Patti Smith reavivarán en Lérida el espíritu de Woodstock”. *ABC*, 15 abril 1996.
- . “Bandera verde para el festival de Escalarre”, *ABC*, 12 julio 1996.
- . “Escalarre leva anclas”. *ABC*, 15 julio 1996.
- Hennion, Antoine. “Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music”. *The Cultural Study of Music*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. Nueva York y Londres: Routledge, 2003.
- Hesmondhagh, David. “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”. *Cultural Studies*, Abril (2012): <http://dx.doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hidalgo, Luis. “Más de 20.000 personas acudirán al macrofestival pop-rock que empieza hoy en el Pirineo leridano”. *El País*, 11 julio 1996.
- . “Suave inicio del Doctor Music Festival”. *El País*, 10 julio 1998.
- . “Los organizadores de Benicàssim piden más apoyo al Ayuntamiento”. *El País*, 10 agosto 1999.

- . “Oasis y Los Planetas salvan a duras penas la primera jornada en Benicàssim”. *El País*, 8 agosto 2000.
- . “El Doctor Music Festival no se celebrará este año”. *El País*, 26 abril 2001.
- . “30.000 jóvenes y un éxito de organización consagran el Festival de Benicàssim”. *El País*, 5 agosto 2001.
- Herrera, Berta. “Delicado Regalo”. *El País*, 19 enero 1993.
- Íñiguez, Fernando. “Ha nacido ACIDO”. *El País*, 6 agosto 1997.
- . “Los Planetas visten de largo la nueva cantera”. *El País*, 28 octubre 1994.
- . “Toca la nueva cantera andaluza, con Los Planetas a la cabeza”. *El País*, 22 abril 1994.
- . “Primera etapa del Festimad 2001”. *El País*, 6 septiembre 2000.
- . “Festimad abre hoy una edición en la que predomina el lado más salvaje del rock”. *El País*, 18 mayo 2001.
- . “Los rockeros y sus hijos inundan Festimad”. *El País*, 19 mayo 2001.
- J.L. “El Espárrago inaugura la serie de festivales de Radio 3”. *ABC*, 22 marzo 1997.
- Jarque, Fietta. “Festimad 96 pretende ser el más completo festival cultural europeo”. *El País*, 26 abril 1996.
- . “El tercer festival pop-rock de Benicàssim cederá mayor terreno a la música de baile”. *El País*, 17 abril 1997.
- . “Festimad se consolida como una gran cita de la música con 90 actuaciones y 14.000 espectadores”. *El País*, 3 mayo 1997.
- . “El 'new metal' de Limp Bizkit encabeza el cartel de Festimad 2001”. *El País*, 13 enero 2001.
- Játiva, Juan Manuel. “Benicàssim, capital del pop alternativo”. *El País*, 4 agosto 1995.
- . “Australian Blonde se pone a la altura del calor en Benicassim 95”. *El País*, 5 agosto 1995.
- . “Las lluvias obligaron a suspender las últimas actuaciones del Festival de Benicàssim”. *El País*, 11 agosto 1997.
- Lillo, Jesús. “El Festimad convoca a más de quince mil jóvenes a un maratón de música y baile”. *ABC*, 18 marzo 1998.
- Manrique, Diego A. “En el país de los secretos”. *El País*, 10 abril 2016.
- Marcos, Carlos. “Maravillas Independientes”. *El País*, 11 enero 1997.
- Marías, Álvaro. “Premios Siroco”. *ABC*, 30 marzo 1993.
- Martín, Fernando. “Una agitada e inabarcable galería de sonidos”. *El País*, 3 mayo 1998.

- . “El Festimad de Móstoles arranca con polvo, sudor, metal y 20.000 personas”. *El País*, 16 julio 1999.
- . “El triunfo a pesar de Limp Bizkit”. *El País*, 21 mayo 2001.
- Martínez, Daniel. “Doctor Music se debate entre el éxito y su incierta viabilidad”. *ABC*, 11 julio 1998.
- . “Otra edición más con pérdida económicas”. *ABC*, 13 julio 1998.
- Mendiola, Jorge. “Metallica y Tricky dan color a un Festimad más cañero”. *ABC*, 14 julio 1999.
- Mendoza, Javier. “25 años de Subterfuge: 'indies' con historia”. *El Periódico*, 17 junio 2014.
- Montañez, Tirso. “La música alternativa española de los 90 a través de la publicidad y bandas sonoras”. *Jot Down* (junio 2013): <http://www.jotdown.es/2013/06/la-musica-alternativa-espanola-de-los-90-a-traves-de-la-publicidad-y-bandas-sonoras/>
- Morán, David. “La vaca llora de nuevo pero continúa en Asturias”. *ABC*, 24 julio 2009.
- Morales, Fernando. “Los conciertos del Festival de Benicàssim, en Radio 3”. *El País*, 3 agosto 2000.
- . “Más de cien conciertos y exposiciones para Madrid”. *ABC*, 4 noviembre 1994.
- y M. García Martín. “Madrid, a ritmo independiente”. *El País*, 2 mayo 1996.
- Moreno Pachón, Susana. “Festimad hará de Móstoles la capital del rock durante un macroconcierto de dos días”. *El País*, 12 marzo 1996.
- . “Los Verdes exigen que Festimad salga del parque natural de Móstoles”. *El País*, 9 abril 1996.
- . “Crece la oposición en Móstoles a que el parque natural albergue un macroconcierto”. *El País*, 11 abril 1996.
- . “Los jóvenes de IU en Móstoles piden un lugar alternativo para el macroconcierto”. *El País*, 25 abril 1996.
- . “El alcalde de Móstoles llama agoreros a los detractores de Festimad”. *El País*, 8 mayo 1996.
- . “Festimad 97 volverá a celebrarse en el parque mostoleño de El Soto”. *El País*, 23 enero 1997.
- . “Festimad recibe por primera vez 18 millones de ayuda de la Comunidad de Madrid”. *El País*, 28 febrero 1997.
- . “El fiscal de Medio Ambiente pide alternativas para la sede del Festimad”. *El País*, 2 abril 1997.
- . “Móstoles convoca a los cantautores para competir con Festimad”. *El País*, 29 abril 1997.

- . “Festimad 99 vuelve a apostar por el desenfreno y la mezcla de estilos”. *El País*, 19 abril 1999.
- . “Festimad amplía su cartel y vende entradas sueltas para cada día”. *El País*, 22 mayo 1999.
- Morgades, Lourdes. “Aplazado hasta el 2000 el Doctor Music Festival para rediseñar la oferta”. *El País*, 12 febrero 1999.
- Móstoles. EP. “Manifestación contra el festival de “rock” en un parque natural”. *ABC*, 29 abril 1996.
- Móstoles. EFE. “Los Verdes presentan cinco opciones a la sede de Festimad 97”. *El País*, 9 abril 1997.
- Paskual, Igor. “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo” en *Rock around Spain*, ed. Universitat de Lleida, 53- 60. Lleida: 2013.
- Peñas, Enrique. “Sellos independientes nacionales: Elefant Recods”. *MundoSonoro*, (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-2-elefant/>
- . “Discográficas independientes: Siesta Records”. *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-siesta-records/>
- . “Discográficas independientes: Subterfuge Recods”. *MundoSonoro* (octubre 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-subterfuge-records/>
- . “Munster: Discográficas independientes”. *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-munster/>
- Pérez de Ziriza, Carlos. “El Efecto Lupa”: a 20 años vista de la gran reválida de El Niño Gusano”. *Rockdelux* (diciembre 2016): <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/especial-nino-gusano-efecto-lupa/>
- Picón, Sergio. “Love of Lesbian”. *Muzikalia* 11 marzo 2002: <https://muzikalia.com/love-of-lesbian-6/>
- Pita, Pablo M. “El pop español más internacional habla en inglés”. *ABC*, 28 diciembre 2012.
- Portela, Lino. “Festimad se tambalea”. *El País*, 6 junio 2008.
- Quesada, Javier. “Festimad-95 un certamen pendiente los independientes”. *ABC*, 23 abril 1995.
- Quintana, María. “Subterfuge, bodas de plata y fluor”. *El Mundo*, 19 noviembre 2014.
- Saaverdra, David. “25 años de Radio 3”. *La Luna del Sigo XXI, El Mundo*, 13 febrero 2004.
- . “La nueva Asturias pop: vida más allá del Xixón Sound”. *Metrópoli. El mundo*, 17 febrero 2015.

- . “Loquillo v. J Planetas”. *Rockdelux*, marzo 2015.
- Sanz, Gerardo. “Noise Pop 92. El inicio del indie”. *Rockdelux* (enero 1993): <http://www.rockdelux.com/live/p/noise-pop-el-inicio-del-indie.html>
- S.E. “45 grupos en el Festival Independiente de Granada”. *ABC*, 8 enero 1997.
- S.T. “Lo mejor del Festival de Benicàssim, en la 2”. *ABC*, 16 agosto 1998.
- Simón Ruíz, Alfonso. “Una guarida para el sello Subterfuge”. *Cinco Días*, 14 enero 2012.
- Terrasa R. y J. Lozoya. “El FIB y Heineken rompen su relación después de una década”. *El Mundo*, 9 agosto 2010.
- Williamson, John y Martin Cloonan, “Rethinking the music industry”, *Popular Music* (mayo: 2007): doi:10.1017/S0261143007001262
- Yuste, Javier. “Las mil caras del indie”. *El Cultural*, 15 abril 2015.
- “España sufrió en 1993 la peor recesión económica registrada en los últimos 30 años”, *El País*, 4 marzo 1994.
- “Villapalos anuncia una subvención para el Festimad 97”. *El País*, 14 mayo 1996.
- “Australian Blonde: La estrategia del caracol”. *MundoSonoro* (abril: 1997): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/la-estrategia-del-caracol/>
- “El director del Doctor Music...”. *ABC*, 14 julio 1997.
- “Benicàssim en Los 40 Principales”. *El País*, 7 agosto 1997.
- “Cinco escenarios al aire libre”. *El País*, 18 marzo 1998.
- “Radio 3 emite en directo el festival de Benicàssim”. *El País*, 7 agosto 1998.
- “Lo mejor del Festival de Benicàssim, en la 2”. *ABC*, 16 agosto 1998.
- “Abrimos tienda en Valencia”, *Elefant Records* (marzo: 1999): <http://elefant.com/noticia/90/>
- “Sellos independientes nacionales: Acuarela”. *MundoSonoro*, (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-acuarela/>.
- “Sellos independientes nacionales 4: Grabaciones en el Mar”. *MundoSonoro* (octubre: 1999): <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/sellos-independientes-nacionales-4-grabaciones-en-el-mar/>
- “La próxima edición de Festimad se cancela para volver en el año 2001”. *ABC*, 29 abril 2000.
- “Más de cien emisoras europeas difundirán el Festival de Benicàssim”. *El País*, 11 julio 2001.
- “La importancia de Malasaña para el indie español”. *Somos Malasaña*, 5 noviembre 2011.

“El Indie en España: Noise Pop 92”. *Jenesaispop* (abril 2012): <http://jenesaispop.com/2012/04/23/104836/el-indie-en-espana-noise-pop-92/>

“El indie en España: entrevista a Luis Calvo”. *Jenesaispop* (julio: 2012): <http://jenesaispop.com/2012/07/25/114873/el-indie-en-espana-entrevista-a-luis-calvo-2/>

“Disco Grande”, RTVE (agosto: 2012): <http://www.rtve.es/radio/20080812/disco-grande/134090.shtml>.

“El Indie en España: Las escenas locales”. *Jenesaispop* (septiembre 2012): <http://jenesaispop.com/2012/09/28/121121/el-indie-en-espana-las-escenas-locales/>.

“El Indie en España: Los sellos”. *Jenesaispop* (octubre 2012): <http://jenesaispop.com/2012/11/28/126132/el-indie-en-espana-los-sellos/>

“El Indie en España: los medios de comunicación”. *Jenesaispop* (abril 2013): <http://jenesaispop.com/2013/04/30/142093/el-indie-en-espana-los-medios-de-comunicacion/>

“El indie en España: El Final de Una Quimera I: Tontipop”. *Jenesaispop* (noviembre 2013): <http://jenesaispop.com/2013/11/12/160079/el-indie-en-espana-el-final-de-una-quimera-i-el-tontipop/>

“‘Amorodio’ eterno a Los Planetas”, *El País de las Tentaciones*, 7 septiembre 2015.

“Estas son las diferencias y similitudes entre el trap y el indie”. *Tentaciones El País*, 20 marzo 2017.