



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://generos.hipatiapress.com>

## **Indie y masculinidad en la música popular española: el rock alternativo de Los Bichos**

Sara Arenillas Meléndez<sup>1</sup>

1) Universidad de Oviedo.

Date of publication: February 25th, 2020

Edition period: February-June 2020

---

**To cite this article:** Arenillas Meléndez, S. (2020). Indie y Masculinidad en la Música Popular Española: el Rock Alternativo de Los Bichos. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 9(1), 1-24. doi: 10.17583/generos.2020.4609

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/generos.2020.4609>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

# **Indie and masculinity in Spanish popular music: Los Bichos' alternative rock**

Sara Arenillas Meléndez

*Universidad de Oviedo*

## **Abstract**

---

Los Bichos fue uno de los primeros grupos de rock alternativo e *indie* que surgieron en España en los años ochenta. Liderados por Josetxo Ezponda, Los Bichos mostraban influencias de The Velvet Underground o Nick Cave, y suponían una propuesta novedosa dentro de la escena española, convirtiéndose en icono de culto para generaciones posteriores. Los Bichos poseían características que autores como Matthew Bannister (2006a) atribuyen al *indie* anglosajón: el *archivalismo* (la obsesión por el coleccionismo de música) y la construcción de un canon alternativo mediante él, y la utilización del ruido y la estética *lo-fi*. Bannister (2006b) señala que los grupos del *indie* anglosajón articularon una masculinidad que utilizaba la melancolía y el victimismo para rearticular el patriarcado. Este discurso es observable en el caso de Los Bichos. El objetivo de este artículo es analizar cómo Los Bichos articularon el discurso de género señalado por Bannister a través de su música, su imagen y su performance, utilizando material hemerográfico y canciones del grupo como "Verano muerto" o "To know me is to love me". Para ello, se utiliza una metodología interdisciplinar que combina los estudios culturales, de género y la musicología aplicada a las músicas populares urbanas.

---

**Keywords:** indie, rock alternativo, masculinidad, lo-fi, canon.

# **Indie and masculinity in Spanish popular music: Los Bichos' alternative rock**

Sara Arenillas Meléndez  
*Universidad de Oviedo*

## **Abstract**

---

Los Bichos were one of the first groups of alternative and indie rock that emerged in Spain in the eighties. Led by Josetxo Ezponda, Los Bichos had influences from the Velvet Underground and Nick Cave, and were an original proposal within the Spanish scene, becoming a cult icon for later generations. Los Bichos had features that scholars like Matthew Bannister (2006a) link to British and American indie: archivalism (the obsession with collecting records) and the construction of an alternative canon through it, and the use of noise and lo-fi. Bannister (2006b) points out that the indie groups articulated a masculinity that used melancholy and victimhood to rearticulate patriarchy. This discourse is applicable to Los Bichos. The main goal of this research is to analyse how Los Bichos articulated the gender discourse described by Bannister through his music, his image and his performance. To pursue this, I have use material from musical magazines and newspapers, and songs of Los Bichos like "Verano muerto" or the cover that they made of "To know him is to love him". The methodology I have used is interdisciplinary: it combines cultural and gender studies, with popular music studies.

---

**Keywords:** Indie, alternative rock, masculinity, lo-fi, canon.



### 3 Arenillas Meléndez – *Indie y Masculinidad en la Música Popular Española*

**E**n *Guía de la música independiente en España* Pablo Gil apunta que Los Bichos constituyeron “uno de los puntos de partida de lo que luego se ha conocido como música *indie*” en España (Gil, 1998, pp. 52). La diversidad de prácticas musicales que actualmente se agrupan bajo la categoría de *indie* dificulta su conceptualización y definición como género musical. Así, como recoge Barrera-Ramírez, el musicólogo Allan F. Moore señala que como etiqueta de estilo y descriptor musical el *indie* no es demasiado útil (Barrera-Ramírez, 2017, pp. 173; A. F. Moore, 2001). Estas dificultades han hecho que autores como Fernán del Val y Héctor Fouce (2016, pp. 62–63), Fernando Barrera-Ramírez (2017, pp. 174) y Ugo Fellone (2018, pp. 263, 265) crean que el *indie* encaja mejor con el concepto de escena que con el de género musical. A pesar de ello, en este artículo vamos a seguir las directrices de David Hesmondhalgh (1999) y Matthew Bannister (2006), quienes toman al *indie* como género musical, para poder focalizarnos no tanto en su condición de género o escena sino en el análisis del discurso de masculinidad que lo rodea.

David Hesmondhalgh señala que el *indie* fue inicialmente un fenómeno británico que se desarrolló bajo la categoría de “rock alternativo” en Estados Unidos (1999, p. 35). El *indie* eclosiona, según Hesmondhalgh, a mediados de los ochenta, cuando el postpunk pierde su hegemonía dentro de la escena alternativa: el *indie* pasó, así, a ser el término con el que se señalaba una nueva fase en las políticas culturales del pop y el rock británico (1999, pp. 38). En este sentido, Ryan Hibbett (2005) señala que a finales de los ochenta la etiqueta “alternativo” se utilizaba a menudo como sinónimo de *indie* o “independiente”, y que fue a raíz de la llegada al *mainstream* en los noventa de las bandas surgidas en Seattle en torno al *grunge* (Pearl Jam, Nirvana, etc.) que el término “*indie*” comenzó a utilizarse en oposición al de “rock alternativo” (que se entendía que al pasar al *mainstream* se había convertido en “algo formulaico”, alejado del *underground* y de las escenas independientes). Es por esto por lo que, dado que la época de actividad de Los Bichos es finales de los años ochenta, cuando el *grunge* aún no había eclosionado, *indie* y rock alternativo son etiquetas que habrían sido utilizadas como sinónimos para referirse al estilo del grupo, y es así como se van a utilizar en este trabajo. La categoría *indie* deja entrever, pues, un esfuerzo por distinguir lo “bueno” de lo “popular” –no ser sólo alternativo, sino también

“independiente de” (Hibbett, 2005, pp. 58) y es por ello que el *indie* es para Hibbett una forma de adaptar las políticas de la alta cultura a la música popular: tanto la alta cultura como el *indie* basan su capital cultural en el elitismo, que ellos entienden como carencia de popularidad (2005, pp. 55). Este elitismo es heredero, en gran medida, de las aspiraciones de autonomía creativa del punk, que el postpunk había heredado y que se asociaban con la independencia de las grandes compañías discográficas. De este modo, la mayoría de los grupos de *indie* y rock alternativo de los ochenta y principios de los noventa se autoproducían o grababan en compañías discográficas “independientes”, como Rough Trade (Hesmondhalgh, 1999, pp. 37–39), o, en el caso de Los Bichos, el sello Oihuka.

Asimismo, Hesmondhalgh señala dos etapas diferenciadas en el *indie*: una inicial, que surge durante la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa —marcada por la herencia de las políticas del punk y el postpunk, y el pastiche nostálgico hacia el pop de décadas anteriores— y una segunda, desde mediados de los noventa en adelante —con el *britpop* como su exponente principal, que habría perdido parte del carácter subversivo del primer *indie* al pasar a formar parte del *mainstream* (1999, pp. 38–39; 55–56). Esta división también es aplicable, en cierta medida, al *indie* español. Así, tanto Del Val y Fouce (2016, pp. 60–61), como Barrera-Fernández (2017) y Fellone (2018, pp. 261–265) señalan dos etapas del *indie* a nivel nacional: una inicial de gestación —con una amplia presencia del “*noise pop*”, y con un marcado carácter anglófilo— y una posterior, que surgiría a partir de 1992, caracterizada por la disparidad de estilos dentro del género<sup>1</sup>. Al igual que ocurrió con el *indie* anglosajón, esta segunda etapa estuvo marcada por la introducción del género dentro del *mainstream* gracias a grupos como Los Planetas, Lori Meyers o Vetusta Morla (Val & Fouce, 2016), así como por la dispersión en diferentes subgéneros que, a veces, como señala Fellone (2018) en su comparación del *post-rock* con el *tonti-pop*, podían parecer antagónicos. Asimismo, el *indie* español se caracterizó en esta segunda etapa por el acercamiento al folclore y al uso del idioma y las lenguas propias de cada región, como apunta Barrera-Fernández en relación con exponentes como Lagartija Nick (2017, pp. 171). Los Bichos pertenecerían a la primera etapa y son, como apunta Pablo Gil y recogen Del Val y Fouce, una de las pocas bandas que en aquella época se enmarcaban y circulaban dentro de las escenas del rock alternativo e *indie* en España (Val & Fouce, 2016, pp. 60).

## 5 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

Los Bichos se formaron en torno a 1987 en Pamplona por iniciativa de su líder Josetxo Ezponda, quien llevaba desde finales de los setenta inmerso en diferentes proyectos musicales –Tensión (1978-80), Neón Provos (1980-84), Blood Letter (1984) y Flores Muertas (1986) (*Ruta 66*, “Los Bichos. ¡¡Qué animales!!”, 1989). La plantilla de Los Bichos estaba conformada por Josetxo Ezponda (voz y guitarra), Alfonso Asio (bajo) y Carlos González (guitarra solista). En el puesto de batería se sucedieron diferentes músicos hasta la incorporación definitiva de Jesús Suinaga (exmiembro de Cancer Moon) (*Casas*, 1991). Los Bichos, y especialmente Ezponda, recogían de forma eficaz el discurso de artistas y bandas de la escena alternativa y *underground* anglosajona como The Velvet Underground y Lou Reed, o The Birthday Party de Nick Cave. Esto suponía una novedad dentro de la escena española, y les llevó a erigirse como grupo de culto y de referencia para generaciones posteriores. Así, el debut de Los Bichos, *Color Hits*, editado en 1989 con la compañía independiente Oihuka –que editaba, en su mayoría, a grupos de rock radical vasco– tuvo una recepción positiva en los círculos del rock alternativo. Por ejemplo, la revista *Rockdelux*, que prestaba especial atención a propuestas que surgían de la escena independiente<sup>2</sup>, catalogó *Color Hits* como el quinto mejor elepé de 1989 y afirmó que se trataba de un “debut compacto, trabajado y definido”, una “de esas operas primas perfectas (...)” (*Abel*, 1990). La buena acogida de *Color Hits* llevó a Los Bichos a estar nominados en la categoría de grupo revelación en los premios *Iberpop* de 1990 (*Abad*, 1990). Sin embargo, y a pesar de su influencia posterior, la audiencia de Los Bichos fue siempre, en gran medida, minoritaria, lo que encajaba con el carácter *underground* y “alternativo” de su propuesta. Los Bichos editaron en 1991 un segundo elepé, también con Oihuka, titulado *In bitter pink*. Ese año se lanzó, además, el primer trabajo en solitario de su líder Ezponda, *My deaf pink love* (Munster Records). Con *In bitter pink* Los Bichos siguieron obteniendo buenas críticas, pero siempre dentro del circuito reducido de la escena alternativa. La banda se separó con posterioridad al lanzamiento del single *A hell of a girl* (Radiation) en 1993 (*Gil*, 1998, pp. 53). Dos años más tarde, Ezponda publicó en solitario *A glitter cobweb* (Triquinoise), lo que fue su último proyecto musical hasta su muerte en 2013.

### Canon, *archivalismo* y género

Matthew Bannister señala que una de las características del *indie* es el “*archivalismo*” (*archivalism*): esto es, la obsesión por el coleccionismo (el archivo) de música y la creación a través de él de una historia propia de la música popular y, con ello, de un canon. Además, el *indie* entendía el pop y el rock como categorías más laxas de lo habitual, y no tenía reparos en volver la mirada, por ejemplo, al pop de los sesenta. lo que tenía cierto potencial subversivo (2006a, pp. 81–84). Así, cuando surgieron los primeros grupos de *indie* y rock alternativo en los ochenta ya no necesitaban sólo un buen baterista o cantante, sino a un “historiador del pop” (Buckley en: Bannister, 2006a, pp. 78–79) y, por ello, Bannister cree que el *indie* podía ser planteado no como una serie de músicos, bandas y escenas, sino como una historia de coleccionistas de discos (2006a, pp. 81).

La obsesión que apunta Bannister del *indie* por el coleccionismo y la adquisición de un conocimiento amplio del rock y el pop para elaborar un canon propio son señas evidentes de Los Bichos. En *Rockdelux* se afirmaba que en *Color Hits* Los Bichos hacían “gala de un profundo conocimiento a la hora de interpretar la historia” de la música popular, y que el disco contenía: “toda una historia del rock. Una pequeña historia del rock según Los Bichos” (Ex, 1990, p. 26). El líder de Los Bichos, Ezponda, se encargaba no sólo de la parte musical, sino de aspectos como la confección de las portadas: el guitarrista del grupo, Alfonso Asio, declaraba que Los Bichos eran “el rollo de Josexo [Ezponda]. Son sus canciones, sus letras, su vida” (Alfonso Asio en: *Ruta 66*, “Los Bichos: Miel amarga”, 1991). Ezponda destacaba por poseer una “extensa colección de discos” y el fetichismo por las caras B inéditas (Ex, 1990, pp. 28), lo que encaja con la práctica del *archivalismo* apuntada por Bannister.

Carys Wyn Jones diferencia en *The rock canon: canonical values in the reception of rock albums* (2008) entre materiales primarios (como las propias grabaciones) y secundarios (por ejemplo, la prensa): mediante ellos, los grupos construyen su propio discurso de legitimidad y entretejen el canon del rock. Jones señala que uno de los materiales secundarios que más se usa en el rock para la articulación del canon son las versiones (Jones, 2008, pp. 98–99). La realización de versiones fue una de las estrategias que utilizaron Los Bichos para demostrar el conocimiento profundo e inusual que tenían del pop y el rock. Entre las versiones que grabaron se encuentran “Swampland” de



## 7 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

The Scientists, "1969" (retitulada como "1989") de The Stooges, "My Girl" de los Temptations o "Je t'aime...moi non plus" de Serge Gainsbourg<sup>3</sup>. Como vemos, Los Bichos mezclaban en sus referencias el proto-punk (The Stooges) y el rock de la escena alternativa y postpunk de los ochenta (The Scientists), con el pop de los sesenta (The Temptations) y otras influencias (como la *chanson* francesa de Serge Gainsbourg). Ello encajaba con las características que Bannister y Hesmondhalgh señalan como definitorias del primer *indie*: partiendo del punk y el postpunk, el *indie* realizaba una lectura y un canon alternativo de la historia del rock y el pop que marginaba las contribuciones de la música negra, y volvía la mirada al pop y la psicodelia de otras décadas —especialmente de los sesenta (Bannister, 2006a, pp. 81–84, 92; Hesmondhalgh, 1999, p. 55). A través del trabajo de “arqueología” musical que suponía el *archivalismo*, el *indie* realizaba una importante inversión en el pasado, que resultaba subversiva por la inclusión en el canon de tendencias “rechazadas” por el rock del momento —como el pop de los sesenta—, al tiempo que suponía una fuente de capital cultural. Por ello, el *archivalismo* fue una de las principales formas de legitimación tanto del *indie* anglosajón como de Los Bichos. Guimón apuntaba en *El País*:

Para comprender la importancia de Josetxo Ezponda [y Los Bichos], (...), hay que retrotraerse a un tiempo, no tan lejano, en el que para aprender de música había que dedicar tardes enteras a bucear entre cajas de vinilos de importación, pedir discos a oscuros catálogos de venta por correo y pasarse los escasísimos viajes a Londres de tienda en tienda. (...) Los maestros locales eran valiosos proveedores de información. Cuando un adolescente asistía a un concierto de Los Bichos salía con la cabeza llena de pistas —en las versiones, en las camisetas— (...). Gracias a Josetxo Ezponda y a algunos otros, una generación en España conoció a los Scientists, a los Cramps, a Birthday Party, a Alex Chilton, a Tav Falco, a Johnny Thunders. Artistas que no se hicieron ricos pero cuya influencia, más o menos directa, ha marcado la música independiente actual (Guimón, 2013).

Bannister, recogiendo al autor de la novela *High Fidelity* (1995) Nick Hornby, cree que en términos de género "el coleccionismo de discos puede verse como una actividad femenina (ya que el consumismo a menudo es) privado, 'nerd', 'geek' y 'subordinado a los términos de un orden simbólico' (es decir, el

recolector 'depende' de su identidad en cosas fuera de sí mismo)" lo que es "incompatible con los ideales públicos de masculinidad como poder instintivo autosuficiente" (Bannister, 2006a, pp. 85)<sup>4</sup>. Así pues, las connotaciones de pasividad del coleccionismo o *archivalismo* podrían parecer poco compatibles con la masculinidad hegemónica, que es definida por Connell (2005 [1995], pp. 77-78) como aquella que se articula en base al reclamo de autoridad y poder, a menudo a través de la violencia. Esto no significa que, como veremos, el *indie* no pueda articular otras nociones de masculinidad que aúnan pasividad con el reclamo de autoridad de forma indirecta.

Asimismo, la exposición de referencias que implicaba el *archivalismo* podía poner en cuestión la autonomía creativa de los grupos *indie*, que podrían ser percibidos como demasiado “influenciados” y poco originales, lo que era un riesgo para su legitimación y autenticidad. En este sentido, es ilustrativa la respuesta que ofreció Ezponda en una entrevista en la que se le preguntaba si realizar versiones no comprometía la originalidad de Los Bichos: “(...) En cuanto a homenajes pues los hay, ¿por qué no? (...) No, no nos gusta calcar. No desde el momento en que hay un estilo muy personal a la hora de tocar la guitarra (...) me conformo con ser personal y contar mi historia. Original creo que no hay nada desde Jimi Hendrix” (Ezponda en: Ex, 1990, pp. 28). Bannister cree, además, que la excesiva demostración de referencias podía comprometer la masculinidad de los grupos, ya que, según él, “un hombre que habla demasiado sobre lo que ‘sabe’ se feminiza convirtiéndose en un nerd” (Bannister, 2006a, pp. 86)<sup>5</sup>. Si aceptáramos el argumento de Bannister, podríamos considerar el rechazo de los grupos *indie* anglosajones –que observamos también en Los Bichos– a mostrarse demasiado influidos por sus referentes como una estrategia no sólo de reafirmación de su originalidad y autonomía creativa, sino también de neutralizar el efecto “feminizador” que Bannister cree que conllevaba su nostalgia coleccionista (Bannister, 2006a, pp. 86)<sup>6</sup>.

Una de las formas que tenía el *indie* de defenderse de las consecuencias negativas del *archivalismo* era tratar de captar la experiencia del directo en los discos (Bannister, 2006a, pp. 83–84). Este es un deseo que se encuentra, como señalan autores como Gracyk (1996) o Auslander (1999), en la propia génesis del rock, cuya contradicción es tratar de mostrarse como una música “real” – realmente interpretada (*performada*), no prefabricada– a través del soporte de la grabación. Esto puede observarse en el caso de Los Bichos: por ejemplo,

## 9 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

en *Color Hits*, Los Bichos enlazan tres cortes –“Hola”, “Gobo” y “1989”– de forma que podrían considerarse como uno, lo que conecta con el énfasis en el directo y su espontaneidad (es un acto que ocurre una sola vez y de forma continuada) y su recreación a través de la grabación. Del mismo modo, el último tema del primer disco, “De noche”, acaba como si fuera un concierto, y el primer corte de *In bitter Pink*, “Fuelled by desire”, comienza con una sincronización de los músicos que recuerda al inicio de una actuación. Esta centralización en la recreación o simulación de la “naturalidad” y “espontaneidad” inherente a la actuación musical en vivo podría relacionarse con la masculinidad, si seguimos las tesis de Halberstam (2008 [1998]): Halberstam señala que la masculinidad normativa se articula en torno a nociones de naturalidad y no performatividad<sup>7</sup>. El énfasis en el directo de estos artistas podría relacionarse, entonces, no sólo con la reafirmación de su autonomía creativa, sino también como la demostración de masculinidad.

Bannister apunta que a pesar de que el canon que generaba el *indie* mediante el *archivalismo* resultaba subversivo por su eliminación de las barreras entre el pop y el rock suscribía la jerarquía entre lo comercial/ masivo o *mainstream* (malo) y lo dirigido a una élite/ alternativo, independiente (de la masa) o *underground* (bueno) (2006a, pp. 92). Esto explica que, a pesar de absorber referencias pop, Los Bichos se mostraran suspicaces hacia las “radio fórmulas” –“se ha convertido todo en radio fórmula mafiosa... Antes todas las radios odiaban a los 40 y ahora quieren ser como ellos” (Ezponda en: Martín, 1991, pp. 52) – y que cuando en *Ruta 66* se les preguntaba si el tema “Me gustaría llorar” no podía ser un “single para todos los públicos” su líder respondiera: “No quisiera yo que ocurriera eso. Pienso que sería peligroso lanzar ese single y que se vendiese, ya que no deja de ser una excepción en nuestro repertorio (...) Es como una debilidad nuestra (...) no somos nosotros” (Ezponda en: Gegúndez, 1990, pp. 40). Como he señalado, Hibbett (2005) señala que esta jerarquización del *indie* basada en la idea de “a mayor difusión, menor calidad” tiene paralelismos con el sistema de legitimación de la alta cultura. En este sentido, Bannister apunta que el afeminamiento percibido en ocasiones en el *indie* era en relación con las bandas consideradas “demasiado *mainstream*”, lo que para él reproduce la vieja “ecuación” de la cultura Occidental entre la cultura de masas y la mujer (2006a, pp. 85)<sup>8</sup>. Así, el canon que construían tanto el *indie* anglosajón como Los Bichos mediante el

*archivalismo* no supondría una desviación importante ni de los mecanismos de funcionamiento de la alta cultura, ni del patriarcado consustancial a ésta.

### “Estoy viviendo en un recuerdo”: melancolía y masculinidad

Bannister comenta que los integrantes del *indie* y el rock alternativo a menudo adoptaban posiciones bohemias y “oscuras” para contrarrestar el posible afeminamiento del *archivalismo* (Bannister, 2006a, pp. 85). Esto podría explicar que una de las influencias de Ezponda fuera el *glam*, género caracterizado por la ambigüedad y la androginia<sup>9</sup>. Josetxo se inspiró en el *glam* tanto musical como visualmente, adoptando un dandismo en el que mezclaba la estética gótica (pintalabios y sombras negras), y el *glam* (la androginia de maquillarse siendo un hombre, el uso del color rosa, estampados de leopardo, etc.) (Gil, 1998, pp. 52) (véase ilustración 1).



**Ilustración 1.** Portada del segundo disco de Los Bichos (izquierda), *In bitter pink* (Oihuka, 1991) y póster promocional del mismo (derecha) donde aparece fotografiado su líder, Josetxo Ezponda, y se puede apreciar su imagen andrógina, producto de la combinación de la estética gótica y *glam*<sup>10</sup>.

Allan Moore (2001) señala que la música *indie* a menudo se relaciona con personas de carácter introvertido con una sensibilidad particular, mientras

## 11 Arenillas Meléndez – *Indie y Masculinidad en la Música Popular Española*

que Bannister (2006a, pp. 91) apunta que las letras del *indie* tienden a ser introspectivas y pesimistas. Los Bichos encajaban con el aire melancólico y pesimista que invadía al *indie* de los ochenta. Ezponda declaraba: “Soy muy pesimista, exageradamente pesimista, lo veo todo muy negro, pienso que esto va de culo (...) es mi manera de ser optimista. Siempre me espero lo peor”<sup>11</sup>. Para Bannister, este pesimismo melancólico está relacionado con la amenaza que el feminismo suponía para el patriarcado. El propio estereotipo de la masculinidad hegemónica, con su encorsetado discurso de poder y autocontrol, habría forjado un espacio propicio para la “misericordia” y la melancolía masculinas que el *indie* de los ochenta habría sabido articular como capital cultural (Bannister, 2006b, pp. 133–138). Para Bannister habría, pues, una relación dialéctica entre las masculinidades, el *indie* y la melancolía nostálgica: “Los melancólicos están obsesionados con el pasado, un punto relevante para las masculinidades *indie*. El tono emocional predominante de la música *indie* de los ochenta era pesimista, y estaba marcado por una sensación general de pérdida –de la inocencia, del amor y (cabría argumentar) del poder masculino tradicional” (Bannister, 2006b, pp. 138)<sup>12</sup>.

La mirada nostálgica y melancólica al pasado puede apreciarse en una de las canciones más conocidas del primer disco de Los Bichos: "Verano muerto". El tema comienza y termina con una cita del riff de Sweet Jane de The Velvet Underground<sup>13</sup>: "Sweet Jane" es uno de los temas más “glam” de la banda, tanto por su estribillo pegadizo como por su carácter bailable. Cabe puntualizar que el glam en este momento es entendido más como parte del canon del rock y el pop, entroncando con la práctica del archivalismo, que como corriente subversiva que juega con la ambigüedad de género. "Verano muerto" versa sobre el mito de malditismo y juventud del rock: en él, Los Bichos se insertaban “viviendo en el pasado” junto a los mitos del rock que configuraban su particular y escogido canon. El estribillo señala: “Estoy viviendo en un recuerdo/ en otro sitio/ en otros tiempos/ Estrellados como el cielo/ estrellados contra el suelo”. En la interpretación del tema en televisión aparecían de fondo imágenes de Lou Reed, Marc Bolan, Syd Barrett, Jimi Hendrix o Nico<sup>14</sup>. Estos eran iconos del rock alternativo (Lou Reed, Nico), del glam (Marc Bolan) o de la psicodelia de los sesenta (Jimi Hendrix, Syd Barrett), algunos de ellos famosos por haber tenido un destino trágico (padecimiento de trastornos psicológicos, en el caso de Barrett, y muerte

prematura, en el de Bolan y Hendrix). "Verano muerto" encaja, así, y es un buen ejemplo tanto de la melancolía y el pesimismo –por el carácter trágico de algunas de estas referencias y de la letra—, como de la idealización y la mirada hacia el pasado del *indie*.

### Estética *lo-fi* y victimización

A pesar de la atomización que sufrió el indie en su segunda etapa, la mayoría de los autores coinciden a la hora de señalar las características sonoras que definían al primigenio *indie* de los ochenta. Así, Bannister, Allan Moore y Hesmondhalgh coinciden en apuntar que el sonido de este indie se caracterizaba por el rasgueo constante de la guitarra –a menudo con distorsión— que generaba acordes densos y saturados, y creaba un efecto de cencerreo (*jangle*) o de zumbido (*drone*). Este perpetuo rasgueo “ruidoso” enmascaraba y dejaba en un segundo plano la voz. Esta práctica, según apunta Bannister, imitaría el “wall of sound” (muro de sonido) confeccionado por el productor Phil Spector, que era típico del pop y el rock de los sesenta (Bannister, 2006a, pp. 91; Hesmondhalgh, 1999, pp. 38; A. F. Moore, 2001).

Otro aspecto importante de este indie es el uso de la estética *lo-fi*: ésta se relacionaba tanto con el DIY –“do-it-yourself” (“hazlo tú mismo”)— del amateurismo del punk, como con la inclusión del ruido a modo de experimentación y de conexión con el avant-garde propio de grupos como The Velvet Underground (Bannister, 2006a, pp. 91; R. Moore, 2013). La propuesta musical de Los Bichos respondía a estas características: de este modo, hacían uso de esta estética *lo-fi* e incluían el carácter experimental a través del ruido del “zumbido” (*drone*) de la distorsión, del grito y de los rasgueos constantes de guitarra. Además, rechazaban la comercialidad de incluir estribillos “pegadizos”, excepto en aquellas canciones que recogían la influencia del pop de los sesenta y del glam (por ejemplo, "Verano muerto" y "Shadow girl").

Una de las paradojas de la estética *lo-fi* es que el artificio es usado en ella no para embellecer o adquirir mayor perfección, sino para “pervertir” y “debilitar” el producto, imitando la “veracidad” y “honestidad” de una maqueta que aún no está lista para vender. Tony Grajeda cree, así, que el *lo-fi* es “una forma naturalista de veracidad sonora”<sup>15</sup> que supone una inversión en las nociones de autenticidad y una “revolución” frente a la perfección “artificial” del pop (Grajeda, 2002, pp. 233–238). Esta paradoja del *lo-fi*

### 13 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

queda de manifiesto en el caso español de Los Bichos, que hacían uso de esta estética: a raíz de la grabación de *In Bitter Pink* Ezponda afirmaba que durante la producción buscaba “ensuciar” el material sonoro, no perfeccionarlo –“Era un proceso muy curioso. En la primera toma, en la premezcla, se oía todo claro. Y después, en la mezcla, se buscaba lo contrario” (Ezponda en: Martín, 1991, pp. 53).

La lectura en términos de género del lo fi ha sido fuente de discusión entre autores del ámbito anglosajón. Para Grajeda, el "ensuciamiento" que supone en términos sonoros tiene connotaciones de debilidad que culturalmente se asocian con la mujer. Asimismo, cree que la imitación del sonido de "maqueta" tiene connotaciones relacionadas con lo privado y doméstico (lo “hecho a mano” en casa –homemade) que también se asocian con el género femenino (2002, pp. 238–244). Por ello, Grajeda entiende que el lo-fi es una desviación de la hegemonía de lo masculino en el rock (una “feminización” del rock) (2002, pp. 246–247). Por su parte, Gilbert analiza el lo fi en relación con el discurso de The Velvet Underground –del que bebían el indie anglosajón y Los Bichos– y cree que su propuesta "alternativa" participaba tanto de la tradición del “rock oceánico” (categorizado como “femenino”) como de la del “punk guerrero” (“masculino”) que describen Reynolds y Press en *The sex revolts* (1995). De esta forma, The Velvet Underground pertenecerían a una especie de tercera vía, heredera del avant-garde, que trastocaría los binarismos de género en el rock debido, en parte, a que el “ruido” del lo-fi, según Gilbert, no puede entenderse ni como masculino ni como femenino, sino como *queer* (Gilbert, 1999, pp. 41–44).

Bannister, sin embargo, es escéptico con el poder transgresor del lo fi. Para Bannister, la indeterminación del ruido que genera el lo fi puede ser igualmente utilizada para fines subversivos o conservadores (2006b, pp. 159). Así, por un lado cree que la ambigüedad sonora del ruido lo fi presente en el indie produce una música “desexualizada”, anti-corporal y “gesturalmente restringida”, que rechaza tanto la hiper-sexualización del baile de la música negra –de la que bebía el primer rock– como la figura del roquero clásico que se percibía como sexista (Bannister, 2006a, pp. 88–91). Por otro, Bannister relaciona la inclusión del “noise” (ruido) con la tendencia del indie a redundar en la victimización, la culpabilidad y la miseria masculinas. De esta manera, en el “zumbido” o drone ruidoso lo-fi que caracterizaba al indie

de los ochenta, los hombres, lejos de trasgredir su rol a través del queer, como señala Gilbert, o de “feminizar” el rock, como apunta Grajeda, se caracterizarían como “poderosas” víctimas “silenciosas”, perpetuando su hegemonía de forma indirecta: en lugar de centrarse en la no idealización de la mujer y en el establecimiento de relaciones reales con ella, el indie desplegaría un narcisismo victimista que seguiría poniendo el foco sobre ellos y no sobre ellas (Bannister, 2006b, pp. 156). El indie de los ochenta habría sido, entonces, un género en donde “hombres blancos” usaban los sonidos estridentes del “ruido blanco” para hacerse oír por encima del resto, confirmando su autonomía y poder masculinos de forma indirecta (Bannister, 2006b, pp. 159).

El discurso de género observado por Bannister en el indie anglosajón es aplicable al caso español de Los Bichos, quienes, como hemos señalado, hacían uso de la estética lo fi. La mujer ocupaba una buena parte de las canciones de Los Bichos ("Shadow girl", "Marina", "Raquel´s dream", "Anita latigazo", etc.), pero en ellas ésta se presentaba como un ser perturbador que conducía a la obsesión: cuando la prensa preguntaba si no había “demasiadas chicas” en los temas de la banda, Ezponda contestaba –“Por supuesto, es lo que más me interesa. [...] soy muy solitario. Si hablo de tías es porque me dan mucho miedo. Las cosas que me gustan me dan pánico” (Martín, 1991, pp. 53). Esta fijación “enfermiza” con la mujer hace que la feminidad sea articulada por Ezponda como un elemento de perversión: si el lo-fi “debilita” –“feminiza”, según Grajeda— la música, el maquillaje y el refinamiento estético de la mujer son utilizados por Ezponda para afear y acercar su imagen a lo grotesco de la estética gótica (véase ilustración 1)<sup>16</sup>. En Los Bichos es, además, recurrente la alusión a la constricción emocional que provoca la masculinidad y el deseo ambiguo de salir de ella, de “feminizarse” –por ejemplo, a través de la emocionalidad del llanto– y volverse “miserable”: así, en su primer disco Los Bichos incluyen el tema "Me gustaría llorar", mientras que en el segundo este reclamo se repite en "Still can't cry" (“Sigo sin poder llorar”). Ello termina con "If you cry now, she'll be glad" (“Si lloras ahora, ella estará feliz”), incluido al final del segundo disco. Esto encaja con el proceso de victimización que según Bannister permeaba el indie, en el que es la mujer y lo femenino (el lo-fi, el maquillaje, la emocionalidad) lo que debilita, “desfigura”, y pone en peligro la identidad personal. Ezponda señalaba:



## 15 Arenillas Meléndez – *Indie y Masculinidad en la Música Popular Española*

Soy muy misógino, y tengo motivos. Las mujeres me hacen sufrir, así que me vengo de ellas en las canciones.... (...). Supongo que hay grandes mujeres, pero yo no he conocido a ninguna... tampoco me extraña que sean como son teniendo en cuenta como somos los tíos. En *La leyenda de la ciudad sin nombre* Lee Marvin decía que las mejores mujeres son las que no existen” (Ezponda en: Ruta 66, “Los Bichos: Miel amarga”, 1991).

Como se ha señalado, para Bannister este masoquismo auto infringido del *indie* –“hombres volviéndose débiles, fragmentados, en posiciones de víctima” (2006b, pp. 136)—, que el caso de Los Bichos ejemplifica bien, no supone un desafío real al patriarcado, sino una rearticulación del mismo: les permite tener emociones sin ser responsables de ellas, al tiempo que siguen desplazando a la mujer del centro de atención y culpabilizándola de forma indirecta. El discurso de género de Los Bichos coincide con el que Bannister dibuja sobre el *indie* anglosajón: la identificación y la relación con lo femenino y la mujer no se produce de forma positiva, madura y realista, sino entendiendo al género opuesto como un elemento potencial de corrupción, cuyo acercamiento puede poner en peligro la identidad y la estabilidad personal.

### **"To know me is to love me": canon, masculinidad y subversión**

El discurso de género de Los Bichos se puede apreciar con claridad en el último corte su segundo álbum: "To know me is to love me"<sup>17</sup>. Éste es una adaptación del tema pop de los sesenta "To know him is to love him", compuesto por Phil Spector para su grupo The Teddy Bears. Los Bichos realizan en él un ejercicio de *archivalismo* propio del *indie* de los ochenta: era una vuelta al pop de los sesenta y un homenaje encubierto al productor Phil Spector, cuyo “muro de sonido” había influenciado al género. De esta forma, en "To know me is to love me" está presente la referencia y la reinterpretación “subversiva” del canon que hace el *indie* a través del *archivalismo*.

"To know him is to love him" ha sido versionada numerosas veces por artistas tanto masculinos como femeninos –Bobby Vinton, Nancy Sinatra, Dolly Parton, The Beatles, etc. Originalmente, la canción estaba interpretada por una mujer, Annette Kleinbard, que se acompañaba de un coro vocal de

hombres, entre los que se encontraba el propio Phil Spector. Cuando artistas masculinos como Bobby Vinton adaptaban la canción solían cambiar el pronombre “*him*” (él) por un pronombre neutral “*you*” (tú), a excepción de los Beatles, quienes lo cambiaron por el femenino “*her*” (“ella”). Sin embargo, Ezponda modificó la letra de forma que al interpretarla no se refería a una tercera persona (“Conocerle/ te/ la es amarle/ te/ la”), sino a sí mismo: “*to know me is to love me*” –“conocerme es amarme”. De esta forma, Ezponda se colocaba en una posición “pasiva”, tradicionalmente entendida como femenina, ya que quien debía conquistar o intentar conocer no era él (en cuyo caso hubiera recurrido a la estrategia de The Beatles o Bobby Vinton), sino un hipotético tercero neutral. Al mismo tiempo, Ezponda evitaba la identificación total con la figura femenina, ya que eludía tanto el “tú” (*you*), como el “él” (*him*) que podían acarrear verdaderas sospechas de homosexualidad –puesto que él sería un hombre queriendo “conocer” a otro hombre. Esta estrategia conecta con el narcisismo egocéntrico que Bannister percibe en artistas del *indie* anglosajón como Morrissey, y que relaciona con su articulación de una masculinidad fragmentada y pasivo-agresiva (2006b, pp. 143, 149–155).

Cabe destacar, asimismo, de la versión de Los Bichos el uso de la estética *lo-fi* y el ruido. Mientras que la canción original era un tema pop, cantable y “limpio”, Los Bichos le añadieron la fuerza, la suciedad y el ruido de la distorsión de la guitarra eléctrica, y trataron de dar la impresión de desafinación de los instrumentos y de la voz. Lucy Green señala que el perfil de cantante está codificado como femenino por su uso y exhibición del cuerpo (Green, 2001[1997], pp. 31–57). Esto hace que el canto pueda ser un elemento de disrupción de la masculinidad tradicional: en el caso de Los Bichos, al igual que en estilos como el punk, esto se combate con el acercamiento al grito. El grito completaría la estrategia de inclusión de la “crudeza” del ruido y del *lo-fi*.

El ruido *lo-fi* refuerza la proyección de Ezponda en “To know me is to love me” de una masculinidad distorsionada, simultáneamente pervertida y reforzada por encontrarse en una posición “debilitada”, pasiva y “femenina” pero que le sitúa como centro: así, para la audiencia masculina Ezponda podría haber sido un modelo legítimo que seguir. La versión de “To know him is to love him” podría ofrecer entonces un doble atractivo: para las mujeres que, al contrario que en otras adaptaciones, se verían en un papel “activo” de

## 17 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

conquista, y para los hombres, que verían en la subversión de su discurso un posible modelo de masculinidad no hegemónica, "alternativa", a imitar –*Ruta 66* señalaba: “El cover [versión] de ‘To know him is to love him’ da un toque de distinción [a Los Bichos] (a Dolly Parton le daría un ataque). Bien jugado” (LOS BICHOS, 1988).

La ubicación en este tipo de discurso de la mujer en un papel activo y de poder, como sujeto que subyuga, podría tener para autores como Roland Boer una lectura positiva: para él, la mujer en Nick Cave, uno de los principales referentes del líder de Los Bichos<sup>18</sup>, está identificada con la deidad cristiana, y el sufrimiento que genera forma parte de un discurso en el que la redención llega a través de este aspecto “brutal” del amor y la fe (Boer, 2012, pp. 70). Esta idea es parecida a la expuesta por Ezponda, para quien la mujer parece ser un ideal al que se venera de forma contradictoria. Sin embargo, para Bannister no existen diferencias sustanciales entre la masculinidad hegemónica y “dura”, y la masculinidad “blanda” del masoquismo de Cave que recoge el *indie* de Los Bichos: el resultado sigue siendo el mantenimiento de la hegemonía masculina, en el sentido de que se sigue ignorando a la mujer “real” (no como fantasía) y se continúa concentrando el esfuerzo en la reafirmación de uno mismo, en lugar de en el establecimiento de una relación de comprensión, empatía y entendimiento mutuo entre géneros (Bannister, 2006b, pp. 155–156).

### Conclusiones

Los Bichos fueron un grupo pionero en la introducción del *indie* y el rock alternativo en España. Su discurso se enmarca en la primera etapa del *indie*, que comprende la segunda mitad de los ochenta y principios de los noventa, respondiendo a las características que autores como Bannister apuntan como definitorias del mismo: el coleccionismo exhaustivo de música (*archivalismo*) y la creación a través de éste de un canon propio de la música popular que incluía no sólo la herencia del punk y el postpunk, sino también el pop y la psicodelia de los sesenta. Asimismo, Los Bichos adolecían de la anglofilia que caracterizaba esta primera etapa del *indie* español, cantando en la mayoría de sus canciones en inglés y mostrando referencias mayoritariamente anglosajonas (The Velvet Underground, Nick Cave, Phil Spector, etc.). La demostración de un conocimiento profundo y exhaustivo de la historia de la

música pop y rock fue, como ocurría en el *indie* anglosajón, la principal vía de legitimación de Los Bichos. En este proceso de “autenticación” la prensa tuvo un papel fundamental, especialmente publicaciones como *Ruta 66* o *Rockdelux*, donde se fraguó la emergencia del *indie* a nivel nacional (Leoz, 2015; Val & Fouce, 2016, pp. 60). Con su profusión de referencias Los Bichos buscaban llegar a un público muy especializado y, por tanto, minoritario (*underground*): este elitismo es una de las contradicciones del *indie*, ya que produce una “alternatividad”, una forma de diferenciarse de la masa a través de la carencia de popularidad, que, paradójicamente, es fácilmente explotada en términos de mercado (Bannister, 2006a, pp. 92; Barrera-Ramírez, 2017, pp. 175; Hibbett, 2005, pp. 77–76). Esta paradoja es evidente en la segunda etapa del *indie* español, con grupos como Vetusta Morla; sin embargo, es más dudosa en el caso de Los Bichos, quienes parece que sí tuvieron una audiencia minoritaria, aunque legitimadora y selectiva. Como señala Hibbett, es posible percibir paralelismos entre el elitismo del *indie*, que se observa en Los Bichos, y el de la alta cultura, y, como apunta Bannister, debe mirarse con suspicacia en términos de género.

El *archivalismo* del *indie* y de Los Bichos conduce a una melancolía, una inversión nostálgica en el pasado, y a un pesimismo sobre el presente que Bannister relaciona con la pérdida de poder masculino que había supuesto la emergencia del feminismo. Tanto la reconstrucción del canon a través del *archivalismo*, como el tono melancólico de este primer *indie* puede apreciarse en el tema “Verano muerto” de Los Bichos. Otra característica del *indie* de los ochenta es la inclusión del ruido: ello se relacionaba con la estética *lo-fi* del “hazlo tú mismo” del punk, que buscaba impregnar de “suciedad” las grabaciones con el fin de que parecieran más fieles y auténticas al acto musical, más directas y menos perfeccionadas por el proceso de estudio. A pesar de lo que autores como Grajeda exponen, para Bannister la significación del ruido en términos de género en el *indie* no es positiva. Para este autor, el ruido era el reflejo sonoro del victimismo egocéntrico que exhibían los integrantes del *indie*, y que provenía de la melancolía y el masoquismo que la sensación de pérdida de poder masculino, producida por el impacto del feminismo, había propiciado. Esta relación es clara en el caso de Los Bichos, quienes hacían uso de la estética *lo-fi* y el ruido, al tiempo que su líder ponía de manifiesto su debilidad y sufrimiento por la interacción con el otro género.

## 19 Arenillas Meléndez – *Indie y Masculinidad en la Música Popular Española*

Tanto el *archivalismo* y la rearticulación subversiva del canon, como el uso del *lo-fi* y el narcisismo masculino pasivo-agresivo del *indie* son observables en la versión que Los Bichos hicieron de "To know him is to love him" de Phil Spector. Los Bichos cambiaron la letra de la canción, convirtiendo el título en el egocéntrico "To know me is to love me" ("Conocerme es amarme"), y añadiéndole el ruido de la estética *lo-fi*. Esta adaptación suponía en términos de género una rearticulación de la masculinidad que resultaba atractiva para el público masculino, al tiempo que abría un espacio para el empoderamiento femenino al situar a la mujer en un papel activo.

En suma, la masculinidad de Los Bichos no se articularía según los términos de la masculinidad hegemónica, ya que se construye mediante la asociación con una posición débil y pasiva, de "víctima", que tradicionalmente se ha relacionado con la mujer. No obstante, mediante una masculinidad basada, en palabras de Bannister (2006b), la culpabilidad y "la miseria" masculinas, el *indie* mantenía indirectamente la posición de superioridad del hombre sobre la mujer, al desplazar a ésta del centro de atención y culparla indirectamente de su pérdida de poder. De hecho, como señala por ejemplo Sara Cohen (1997), la realidad es que el *indie* se conformaba como un género no sólo elitista, sino también gestionado y formado mayoritariamente por hombres, en el que, en el caso de aceptarse mujeres, era ejerciendo roles secundarios –como demuestran los estudios de Mary Ann Clawson sobre la proliferación de mujeres bajistas dentro de él. El caso de Los Bichos deja entrever que el *indie* español y el entramado crítico que lo rodeaba no se desvió demasiado de esta pauta, teniendo valor por lo ilustrativo de su ejemplo y por la relevancia del grupo como pionero de un género que posteriormente tendría un papel hegemónico dentro de las escenas del rock y el pop tanto español como extranjero.

## Notas

<sup>1</sup> Del Val y Fouce señalan como punto clave la gira Noise pop realizada en 1992 en la que participaron grupos como Bach is dead o Penélope Trip, y coinciden con Barrera-Fernández en destacar la labor del locutor Julio Ruiz en la popularización del término “indie” para referirse a ellos (Barrera-Ramírez, 2017, p. 169; Val & Fouce, 2016, p. 60).

<sup>2</sup> Véase: Leoz, A. (2015). *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Tesis doctoral, defendida en la Universidad de Deusto (Bilbao).

<sup>3</sup> *Swampland* está contenida en el single *Shadow girl* extraído del primer disco *Color Hits* (1989), *1989* y *My girl* son cortes de este mismo álbum, y *Je t'aime... moi non plus* de su segundo y último trabajo *In bitter pink* (1991).

<sup>4</sup> “[...] record collecting can be seen as a feminine activity (as consumerism often is) private, 'nerdy', 'geeky' and 'subservient to the terms of a symbolic order' (i.e. the collector 'depends' for his identity on things outside himself) –incompatible with public ideals of masculinity as self-sufficient, instinctual power” (Bannister, 2006a, p. 85).

<sup>5</sup> “The notion of control connects to power –a man who talks too much about what he 'knows' becomes feminised, a nerd (...)” (Bannister, 2006a, p. 86).

<sup>6</sup> “Denial of influence was a way of reproducing the autonomy of the scene through rejection of a 'feminised' nostalgia. [...] So my suggestion is that while canonism is essential to understanding indie, at the same time it is also problematic because it compromises scenes and musicians' perceived independence, originality, subversiveness, etc.” (Bannister, 2006a, p. 86).

<sup>7</sup> Según Halberstam, la masculinidad se construye alrededor de la idea de lo natural o real, “simplemente es”: “si la masculinidad se identifica con 'lo natural' y con los hombres de forma necesaria, entonces no puede ser imitada (...) si lo no performativo es parte de lo que define la masculinidad del hombre blanco, entonces todas las masculinidades que sí son *performativas* aparecen como sospechosas y pueden ser cuestionadas” (Halberstam, 2008 [1998], p. 261).

<sup>8</sup> Bannister apunta referencias como: Huysen, A. (1986). Mass culture as woman: Modernism's Other. En *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (pp. 44–62). Bloomington: Indiana University Press.

<sup>9</sup> Véase: Arenillas Meléndez, S. (2018). El *glam* en España y su articulación de las identidades de género. En B. Lolo & A. Presas (Eds.), *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques* (pp. 2087–2107). Madrid: Sedem.

<sup>10</sup> Portada extraída de: “Los Bichos - In Bitter Pink (1991, Gatefold, Vinyl) | Discogs”. Discogs (Recuperado 28 de julio de 2019, de <https://www.discogs.com/es/Los-Bichos-In-Bitter-Pink/release/1624210>). Póster promocional extraído de: “JOSETXO; LOS BICHOS; EL BICHO”. *Andoaingo Jubilatuaik* [blog] (entrada publicada el 12 de mayo de 2013). Recuperado 15 de agosto de 2019, de <http://andoaingojubilatuaik.blogspot.com/2013/05/josetxolos-bichosel-bicho.html>

<sup>11</sup> Josetxo Ezponda en: Los Bichos. “La Noche Bicha 3: Los Bichos. Josetxo Ezponda”. Recuperado 8 de agosto de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=EoK7UiS81RU> (8:10-8:38 aprox.)

<sup>12</sup> “Melancholics are obsessed with the past, a point relevant in a number of ways to indie masculinities. The predominant emotional tone of 1980s indie music was pessimistic, marked by an overall sense of loss –of innocence, of love and (arguably) of traditional masculine power” (Bannister, 2006b, p. 138).

<sup>13</sup> The Velvet Underground son una de las influencias más reconocidas por Josetxo quien, por ejemplo, en el número 66 de *Ruta 66* los cita señalando que era un grupo al que había “leído,

## 21 Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española

pero nunca oído” hasta que se reeditaron sus discos a raíz de la explosión del punk (Ezponda en: *Ruta 66*, “Los Bichos: Miel amarga”, 1991).

<sup>14</sup> Actuación de Los Bichos interpretando *Verano muerto* en televisión: Los Bichos. “La Noche Bicha 3: Los Bichos. Josetxo Ezponda”. Recuperado 8 de agosto de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=EoK7UiS81RU> (2:18-5:26 aprox.)

<sup>15</sup> “...lo-fi’s common depiction in the pop music press as a simple return to musical authenticity, as a naturalistic form of *audio verite* (...)” (Grajeda, 2002, pp. 234–235).

<sup>16</sup> Esta estrategia es similar a la del líder de The Cure, Robert Smith, quien “deliberadamente luce como si se acabara de levantar de un sueño salvaje o, mejor, como algún monstruo andrógino salido de un sueño extraño” (Geyrhalter, 1996, p. 219).

<sup>17</sup> Puede verse una interpretación en directo de Los Bichos de este tema en la Sala Sidecar de Barcelona en 1987 en: Los Bichos. “La Noche Bicha 1. Los Bichos, Sala Sidecar Barcelona 1987”. Recuperado 21 de agosto de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZDThmV7hJp8> (11:48 – 15:14 aprox.)

<sup>18</sup> Por ejemplo, en el número 66 de *Rockdelux* Ezponda señala que decidió montar un grupo de “vuelta” al rock después de haber visto en directo “lo que estaban haciendo gente como Nick Cave o los Cramps” (Ezponda en: *Ex*, 1990, p. 26).

### Referencias

- Abad, M. (1990, enero). Mondo Bongo. *Ruta 66*, 47, 7.
- Abel, J. L. (1990, enero). 11 Elepes: La Selección Nacional. *Rockdelux*, 60, 6.
- Auslander, P. (1999). Tryin’ to make it real: live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture. En *Liveness: performance in a mediatized culture* (pp. 73–127). New York: Routledge.
- Bannister, M. (2006a). ‘Loaded’: indie guitar rock, canonism, white masculinities. *Popular Music*, 25(01), 77–95.
- Bannister, M. (2006b). *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate.
- Barrera-Ramírez, F. (2017). Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial. *Cuadernos de música iberoamericana*, 30, 169–178.
- Boer, R. (2012). God, pain and the love song. En Nick Cave. *A study of love, death & apocalypse* (pp. 59–71). Sheffield, Bristol: Equinox.
- Campos, J. (1992, marzo). Los Bichos: ‘Wishin’ shift/ Homeblood’ + ‘I’m inside her/ Words for sale’. *Ruta 66*, 71, 13.
- Casas, Q. (1991, septiembre). Los Bichos. ‘Bitter pink’. Oihuka. Josetxo. ‘My deaf pink... love’. Munster Records. *Rockdelux*, 78, 28.

- Clawson, M. A. (1999). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210.
- Cohen, S. (1997). Men making a scene. En S. Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: popular music and gender* (pp. 17–36). London: Routledge.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (1a ed. 1995). Berkeley: University of California Press.
- Ex, W. (1990, abril). Los Bichos: El diablo en la habitación. *Rockdelux*, 63, 26–28.
- Fellone, U. (2018). Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 258–282.
- Gegúndez, F. (1990, enero). Unicornios escarlata y salamandras azules. *Ruta* 66, 47, 40–41.
- Geyrhalter, T. (1996). Effeminacy, camp and sexual subversion in rock: the Cure and Suede. *Popular Music*, 15(2), 217–224.
- Gil, P. (1998). *Los Bichos*. En *Guía de música independiente en España* (pp. 52–53). Madrid: Ediciones Vosa.
- Gilbert, J. (1999). White Light/White Heat: jouissance beyond gender in the Velvet Underground. En A. Blake (Ed.), *Living Through Pop* (pp. 31–48). London, New York: Routledge.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. London: I. B. Tauris.
- Grajeda, T. (2002). The ‘feminisation’ of rock. En R. Beebe, B. Saunders, & D. Fulbrook (Eds.), *Rock Over the Edge* (pp. 233–254). Durham: Duke University Press.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación* (1ªed. 1997). Madrid: Morata.
- Guimón, P. (2013, abril 17). Josetxo Ezponda, una historia triste del ‘glam’. El País. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366233158\\_446648.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366233158_446648.html)
- Halberstam, J. (2008 [1998]). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34–61.
- Hibbett, R. (2005). What Is Indie Rock? *Popular Music and Society*, 28(1), 55–77. <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>



23 *Arenillas Meléndez – Indie y Masculinidad en la Música Popular Española*

- Jones, C. W. (2008). *The rock canon: canonical values in the reception of rock albums*. Aldershot: Ashgate.
- Leoz, A. (2015). *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Universidad de Deusto.
- Los Bichos: Miel amarga. (1991, octubre). *Ruta 66*, 66, 23.
- Los Bichos: ¡¡Qué animales!! (1989, abril). *Ruta 66*, 39, 64.
- LOS BICHOS. (1988, noviembre). *Ruta 66*, 34, 58.
- Martín, I. (1991, noviembre). Los Bichos: Renacimiento en Rosa. *Rockdelux*, 80, 52–53.
- Moore, A. F. (2001). Indie music. En *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.4625>
- Moore, R. (2013). Indie rock. En *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241531>
- Reynolds, S., & Press, J. (1995). *The sex revolts: gender, rebellion, and rock'n'roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- Val, F. del, & Fouce, H. (2016). De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4(1), 58–72.

**Sara Arenillas Meléndez** Universidad de Oviedo, Spain

**E-mail address:** [arenillassara@uniovi-es](mailto:arenillassara@uniovi-es)