

# COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y ESCENAS MUSICALES UNDERGROUND EN ESPAÑA: DE LA RADIO LIBRE Y EL FANZINE AL ENTORNO WEB (1980-2022)

## ALTERNATIVE COMMUNICATION AND UNDERGROUND MUSIC SCENES IN SPAIN: FROM FREE RADIO AND FANZINES TO WEB NETWORK (1980-2022)

Blanca Algaba Pérez

 <https://orcid.org/0000-0002-4985-4643>

Universidad Complutense de Madrid, España.

E-mail: autor@email.es

José Emilio Pérez Martínez

 <https://orcid.org/0000-0003-1880-5424>

Universidad Complutense de Madrid, España.

E-mail: joseempe@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.36132/vat43j09>

Recibido: 01 septiembre 2023 / Revisado: 24 noviembre 2023 / Aceptado: 22 diciembre 2023 / Publicado: 15 febrero 2024

**Resumen:** El papel de los medios de comunicación alternativos en la constitución de las escenas musicales independientes ha sido fundamental para la creación de redes de apoyo, difusión y promoción. El presente artículo profundiza en torno a estas experiencias comunicativas analizando, a través de los fanzines y las radios libres, cómo se gestó su relación con diferentes escenas musicales españolas (de punk y música jamaicana). Con el objetivo de introducir un análisis histórico que rastree el calado de estos medios y su evolución, desde el pasado hasta la actualidad, se ha analizado la adaptación de estos medios en el nuevo entorno web que, desde comienzos de siglo, domina el espacio de producción y consumo cultural.

**Palabras clave:** escenas musicales, comunicación alternativa, fanzines, radios libres, internet

**Abstract:** The role of the alternative media in the constitution of independent music scenes has been fundamental for the creation of support, dissemination and promotion networks. This article explores these communicative experiences in depth by analysing, through fanzines and free radio stations, how their relationship with different Spanish music scenes (punk and Jamaican music) developed. With the aim of introducing a historical analysis that traces the depth of these media and their evolution from the past to the present, the adaptation of these media to the new web environment that, since the beginning of the century, has dominated the space of cultural production and consumption has been analysed.

**Keywords:** music scenes, alternative communication, fanzines, free radios, internet

## INTRODUCCIÓN

Tal y como señaló Joaquín Piñeiro Blanca, “la música, además de un fenómeno artístico de primer orden, es reflejo de la sociedad de su tiempo al constituirse en vehículo de transmisión [...] de ideas”, una capacidad, esta, enormemente amplificada por el consumo de masas y la aparición de la música popular. Sorprende, por tanto, que nuestra historiografía le haya dedicado, tradicionalmente, menos atención que a la literatura, la pintura o el cine, campos del arte que sí se han integrado con más frecuencia para complementar trabajos e investigaciones históricas<sup>1</sup>. A su vez, de acuerdo con Iván Iglesias, los estudios dedicados a la música popular han prestado poca atención a los relatos sobre su propia historia<sup>2</sup>. Sin embargo, el alcance de este doble vacío se ha reducido notablemente en los últimos años gracias a la aparición de una serie de trabajos que han problematizado el pasado de algunos géneros y escenas musicales en España, desde perspectivas claramente interdisciplinares. Podemos destacar el trabajo de Fernán Del Val Ripollés sobre el rock durante la Transición<sup>3</sup>, los acercamientos a las genealogías feministas del punk de María Alonso Bustamante<sup>4</sup>, el de David Álvarez sobre los orígenes y evolución del punk y el hardcore en Madrid<sup>5</sup>, los de Celeste Martín-Juan sobre el nacimiento del rap y el hip-hop en España<sup>6</sup>, el de Natàlia Motos Vallverdú, que se acerca a la relación entre el heavy metal y la mitología<sup>7</sup>, el de Jakue Pascual sobre el

punk en el País Vasco<sup>8</sup> o el de Esther Hernández Bejarano sobre el indie<sup>9</sup>, entre otros.

Es un consenso dentro de los estudios sobre las escenas musicales, tanto nacionales como internacionales, que uno de sus elementos dinamizadores, uno de sus actantes clave, es el de las experiencias de comunicación consagradas a la difusión de contenidos relacionados con las mismas. El carácter minoritario de muchas de estas escenas ha hecho que, históricamente, estos procesos comunicativos tengan lugar en medios alternativos, al margen del entramado de aquellos que podríamos considerar generalistas. No obstante, y pese a este consenso, apenas se ha profundizado en el papel de la comunicación dentro de las escenas musicales.

El objetivo del presente artículo es, por lo tanto, analizar las formas que han adoptado estas experiencias comunicativas alternativas dentro del *underground* español. Proponemos, a través del estudio de dos ejemplos concretos –las radios libres y los fanzines–, atender a la evolución de estas prácticas desde sus orígenes en la década de 1980 hasta nuestro presente más inmediato, caracterizado por la eclosión de adaptaciones digitales de ambos productos comunicativos, tal y como son los podcasts, las radios online, los blogs o las páginas web especializadas.

Así, intentaremos desvelar el papel desempeñado por estas iniciativas de comunicación alternativa dentro de distintas escenas musicales –radicadas en principio en Madrid pero ampliadas posteriormente gracias a internet: la punk/hardcore y la de la música jamaicana–, ver de qué formas las han dinamizado y, finalmente, entender cómo, en ocasiones, los espacios comunicativos que han habilitado se han convertido en lugares de encuentro colectivo a nivel global, plataformas sobre las que construir significados y prácticas compartidas y, en muchos casos, el primer paso hacia un activismo más comprometido y diverso con el *underground*.

Creemos, también, que la inclusión de una perspectiva diacrónica a la hora de analizar tecno-

<sup>1</sup> Piñeiro Blanca, Joaquín, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, *Historia Actual Online*, 5 (2004), p. 168.

<sup>2</sup> Iglesias, Iván, “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”, *El oído pensante*, 9/1 (2021), pp. 233-265.

<sup>3</sup> Del Val Ripollés, Fernán, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición, 1975-1985*, Madrid, Fundación SGAE, 2017.

<sup>4</sup> Alonso Bustamante, María, “Rastrexando o punk feminista en Galiza: cal é o legado xeracional das mulleres punkis?”, *Grial: revista galega de cultura*, 235 (2022), pp. 149-153.

<sup>5</sup> Álvarez García, David, *Lo que hicimos fue secreto. Influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

<sup>6</sup> De entre su producción podemos destacar: Martín-Juan, Celeste, “El mensaje crítico y el rap español. Crítica mal recibida en el siglo XXI”, *Historia Actual Online*, 3/59 (2022), pp. 43-56.

<sup>7</sup> Motos Vallverdú, Natàlia: *El tractament de la mitologia en el heavy metal i els orígens de la performance*

*a l'escenari*, Tesis doctoral, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2021.

<sup>8</sup> Pascual, Jakue, *Movimiento de Resistencia I. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*, Tafalla, Txalaparta, 2015.

<sup>9</sup> Hernández Bejarano, Esther, *La independencia imaginada. Una sociología del indie en España*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020.

logías de información y comunicación (TIC) nos permite superar algunos relatos triunfalistas con respecto a su digitalización<sup>10</sup>. Entendemos, por tanto, que el relato histórico que pretendemos construir aquí ayuda a romper con el cada vez más extendido discurso tecno-mítico de lo digital. Es decir, el relato

“que se establece a sí mismo como fedatario de una realidad –la revolución tecnológica digital– que se confunde con el mito –el nacimiento de una nueva era– y que niega la historia”, un discurso que, por estos motivos, “no es racional y, al contrario de lo que anuncia, es ideológicamente conservador”<sup>11</sup>.

En este mismo sentido, con la recuperación de estas prácticas comunicativas alternativas, de lo analógico a lo digital, queremos entroncar con la perspectiva crítica enunciada por Chiara Sáez Baeza, quien ha denunciado las tres dimensiones en las que la academia las ha invisibilizado: “como fenómeno histórico, como fenómeno comunicacional y como fenómeno teórico”<sup>12</sup>. Creemos que es necesario establecer una perspectiva histórica que nos permita entender este fenómeno como una realidad de largo recorrido, pues solo en el análisis del largo plazo podemos ver con claridad sus logros y, a su vez, romper con el adanismo que rodea a las narrativas tecnodeterministas digitales.

Para alcanzar los objetivos expuestos se ha trabajado con un corpus documental compuesto de diversos fanzines de la escena punk, principalmente radicados en Madrid; con entrevistas a personas involucradas en estas prácticas de comunicación alternativa, tanto publicadas en distintos medios, como recogidas para esta investigación y con el análisis en profundidad de dos estudios de caso: *Maneras de Vivir*, decano portal web especializado en música popular y su

foro histórico dedicado al punk, y *Ovejas Negras*, emisora online dedicada a la música jamaicana.

A lo largo de estas páginas nos acercaremos, por tanto, al estudio de las escenas musicales a través de diferentes estructuras de comunicación alternativa, con el objetivo de contribuir así a un panorama investigador más amplio en el que la música se concibe como una construcción social en la que ésta y la sociedad se relacionan y determinan. Tal y como se señala desde la sociología de la música,

“si consideramos a la música como un proceso social vivo y actual, la sociología de ésta, debe estudiar la interrelación que se produce entre música y sociedad, teniendo especialmente en cuenta las diversas formas de actitud que se derivan de dicha interrelación”<sup>13</sup>.

Así, en primer lugar, abre este trabajo una breve pero necesaria introducción teórica a los conceptos clave de escena musical y comunicación alternativa. En segundo lugar, atenderemos al papel tanto de la comunicación alternativa escrita –desde los fanzines de la década de 1980 hasta la web y el foro de *Maneras de Vivir*– como de la sonora –desde las radios libres de los ochenta al proyecto digital de *Ovejas Negras*– en distintas escenas musicales *underground*, circunscritas, tal y como indicamos anteriormente, en un primer momento a la región de Madrid, pero ampliadas a toda España gracias a las nuevas tecnologías digitales. Finalmente, expondremos nuestras conclusiones y comprobaremos si se cumplieron nuestras hipótesis de partida.

## 1. ESCENAS MUSICALES Y COMUNICACIÓN ALTERNATIVA: UNA CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

Tal y como señalamos anteriormente, es necesario, como primer paso en nuestro análisis, realizar un acercamiento teórico a los dos conceptos que van a guiar estas páginas: el de escena musical y el de comunicación alternativa. Términos ambos que pueden resultar familiares, pero que necesitan, no obstante, de una explicación detenida dada su complejidad.

<sup>10</sup> Podemos encontrar un recorrido pormenorizado de este tipo de narrativas en Treré, Emiliano y Barranquero, Alejandro, “De mitos y sublimes digitales: movimientos sociales y tecnologías de la comunicación desde una perspectiva histórica”, *Redes.com*, 8 (2013), pp. 27-47.

<sup>11</sup> Almirón, Nuria y Jarque, Josep Manuel, *El mito digital. Discursos hegemónicos sobre Internet y periodismo*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 20.

<sup>12</sup> Sáez Baeza, Chiara, “Invisibilización de la comunicación alternativa: propuestas de entrada y salida”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 64 (2009), p. 416.

<sup>13</sup> Hormigos Ruiz, Jaime, “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”, *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14 (2012), pp. 75-84.

Al acercarnos al primero, debemos reconocer, tal y como señalaron Kozorog y Stanojevic, que

“el concepto de escena puede considerarse un concepto de uso común tanto en el lenguaje teórico como en el cotidiano, pero también de definición imprecisa”<sup>14</sup>.

Tal vez debido a esa imprecisión, en los últimos años han proliferado esfuerzos para sistematizar la enorme diversidad de trabajos dedicados al concepto y poder, así, fijar de alguna manera su definición y establecer una posible agenda de investigación<sup>15</sup>.

Popularizado en los años noventa por investigadores como Will Straw o Sarah Cohen, el concepto de escena vino a superar algunas de las limitaciones detectadas en el de subcultura, ampliamente utilizado por los investigadores de la Escuela de Birmingham. Las subculturas se concibieron, por muchos de estos teóricos, como realidades espectaculares muy volcadas al estilo, homogéneas, masculinas y con un idealizado carácter de resistencia a la cultura dominante. Esta perspectiva comenzó a mostrar su agotamiento una vez se detectaron vacíos, como el de la ausencia de reflexión sobre el papel de los medios de comunicación en su construcción, o problemas metodológicos, como la ausencia de atención a los significados intrínsecos de la música<sup>16</sup>. Así, por su capacidad para superar algunos de estos problemas, seguiremos aquí la definición propuesta por Pedro, que reconoce que las escenas musicales son

“contextos espacio-temporales glociales<sup>17</sup> de experiencias musicales, construidos co-

lectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.)”.

De acuerdo con esta definición, la estructura básica de una escena musical nacería de la interacción comunicativa de tres actantes esenciales: los músicos, los lugares y los públicos. Es a partir de este momento inicial cuando

“ciertos participantes comprometidos tienden a desarrollar una variedad de iniciativas y proyectos de documentación, divulgación y producción”

que contribuyen a favorecer “el encuentro en torno a la experiencia musical”<sup>18</sup>, ampliando y estructurando una escena aún mayor. De este modo, las prácticas de comunicación alternativa generadas en el entorno de una escena musical constituyen “modos de producción y reproducción de la propia escena y de desarrollo sincrónico y diacrónico”<sup>19</sup>, radicando ahí su importancia. Estas experiencias comunicativas concretas se convierten, por tanto, en parte de las infraestructuras que sostienen las distintas escenas<sup>20</sup>.

Podemos encontrar, así y dentro de la dinámica glocal señalada arriba: escenas locales, aquellas ligadas a espacios geográficos concretos; translocales, formadas por diversas escenas de carácter local interconectadas a través del inter-

de culturas locales diversas, que se están convirtiendo en subculturas dentro de un conjunto más amplio”. De este modo, “globalización y localismo van indisolublemente unidos en el proceso de glocalización” por medio de una relación dialéctica que, al tratarse de polos interdependientes y entrelazados, ofrece síntesis diferentes dependiendo de cada uno de los casos estudiados. Así, las escenas, en sus niveles global y local, están sujetas a una dinámica de interpenetración, más que de contraposición. Ver: Homobono Martínez, José Ignacio, “Glocalización: síntesis de lo global y de lo local”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 37 (2019), pp. 22-23.

<sup>18</sup> Pedro, José; Piquer, Ruth y Del Val, Fernán, “Repensar las escenas...”, op. cit., p. 74.

<sup>19</sup> Ibid., p. 75.

<sup>20</sup> Pese a que, en líneas generales, el aspecto comunicativo de las escenas musicales es un debe del campo en nuestro país, existen algunas publicaciones que nos acercan de forma general a los debates sobre el periodismo musical. Ver: López, Zósimo; Nunes, Pedro y Del Val, Fernán, “Una introducción a los estudios sobre periodismo musical”, *Cuadernos de Etnomusicología*, 10 (2017), pp. 99-118.

<sup>14</sup> Kozorog, Miha y Stanojevic, Dragan, “Towards a definition of the concept of scene: communicating on the basis of things that matter”, *Sociologija*, LV/3 (2015), p. 354.

<sup>15</sup> Uno de los mejores ejemplos lo constituye: Pedro, José; Piquer, Ruth y Del Val, Fernán, “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas”, *Cuadernos de etnomusicología*, 12 (2018), pp. 63-88.

<sup>16</sup> Del Val Ripollés, Fernán, “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 3/1 (2015), pp. 41-44.

<sup>17</sup> El término glocal, formado por la unión de global y local, comenzó a utilizarse a partir de la década de 1980, tanto en el mundo empresarial como en el del análisis cultural, estrechamente ligado a los debates alrededor de los efectos de la globalización. Entendemos aquí, a la hora de hablar de las escenas musicales, que “la cultura global es [...] un entrelazamiento

cambio de fanzines, de bandas, etc.; o, en los últimos años, virtuales, que son aquellas que se sostienen por medio del contacto global facilitado por Internet<sup>21</sup>. En cualquiera de los tres casos, los contactos y la comunicación (alternativa) son fundamentales.

Con respecto a la comunicación alternativa, esta ha recibido, también, diversas definiciones, muy ligadas, normalmente, al contexto histórico y geográfico de las prácticas analizadas<sup>22</sup>. Si abandonamos, por tanto, los apellidos “situados”, el concepto define, en su más sencilla aproximación, a aquellos medios que constituyen una alternativa, o se oponen, a los productos y procesos comunicativos ampliamente disponibles y consumidos, es decir, generalistas<sup>23</sup>.

Sin embargo, es necesario superar esta visión reducida y dicotómica, a través de la incorporación de distintos elementos, como la participación de la ciudadanía en dichos medios. Esto implica, en su dimensión política, la existencia de personas que habrían dado un paso adelante para romper con las dinámicas comunicativas jerárquicas tradicionales, poniendo en marcha sus propios medios para ejercer su derecho a ser escuchada<sup>24</sup>. Es relevante señalar que esta toma de conciencia conecta directamente con las prácticas asociadas al *ethos* del *Do It Yourself* (DIY o háztelo tú mismo). Una realidad que, en palabras de Juan Ignacio Gallego, “hace que cualquier persona pueda producir, distribuir o promocionar un producto saltándose las reglas básicas de la sociedad capitalista”<sup>25</sup>.

Si partimos de esta definición, es fácil asumir que, desde los albores del punk, primera escena en implementarla ampliamente, la ética del DIY ha estado muy presente en los espacios musicales *underground*. Así, gracias a la democratización tecnológica han proliferado la autoproducción, la autoedición y, finalmente, para la promoción de todo aquello relacionado con la escena, medios de comunicación como los fanzines o las radios libres. De hecho, Gallego afirma que el movimiento DIY “siempre ha estado tremendamente vinculado a la radio [...] medio alternativo [...] y al mundo del fanzine”, dos micro-medios históricos que gracias a la digitalización han sufrido una importante evolución, de forma que como reflejos del fanzine podemos encontrar páginas web y blogs, y como herederos de las radios libres encontramos el podcasting o las radios online<sup>26</sup>. Debemos apuntar, también, que tanto los fanzines y las radios libres, como sus herederos digitales, han sido históricamente complementarios, de forma que han dado lugar, en multitud de ocasiones, a entramados *transmedia* de comunicación alternativa<sup>27</sup>.

De esta manera, los fanzines se han convertido en piezas clave para acceder al pasado de estas escenas y movimientos musicales, demostrando que estas culturas (periféricas y/o juveniles) no eran sólo producidas y consumidas, sino construidas y puestas en práctica<sup>28</sup>. Los fanzines, al abrigo de la ética DIY, que se ha definido más arriba, han permitido la participación de protagonistas y fans en la escena musical, así como en la significación de los diferentes estilos de

<sup>21</sup> Del Val Ripollés, Fernán, “Propuesta teórica para...”, p. 44; Bennett, Andy y Peterson, Richard A., *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

<sup>22</sup> Podemos encontrar una problematización más amplia de la construcción y los contenidos del campo de la comunicación alternativa en trabajos como Barranquero, Alejandro y Treré, Emiliano, “Comunicación alternativa y comunitaria. La conformación del campo en Europa y el diálogo con América Latina”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 146 (2021), pp. 159-182 o Vatikiotis, Pantelis, “Communication Theory and Alternative Media”, *Westminster Papers in Communication and Culture*, 2/1 (2005), pp. 4-29.

<sup>23</sup> Waltz, Mitzi, *Alternative and activist media*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005, p. 2.

<sup>24</sup> Deuze, Mark, “Ethnic Media, Community Media and Participatory Culture”, *Journalism*, 7/3 (2006), pp. 271-273.

<sup>25</sup> Gallego Pérez, Juan Ignacio, “Do It Yourself. Cultura y tecnología”, *Icono 14*, 13 (2009), p. 279.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>27</sup> Hablamos aquí de entramado *transmedia* porque nos encontramos ante una situación en la que los contenidos sobre las distintas escenas musicales “se distribuye[n] sistemáticamente a través de múltiples canales con el fin de crear una experiencia coordinada y unificada para el usuario” pues “cada medio contribuye de forma particular a la historia, es decir, no la reproduce sino que le añade valor”. Así, la complementariedad de los contenidos de los programas de radio y los fanzines permite una mayor profundidad en la información, la divulgación y la promoción de todo aquello relacionado con la escena de la que son actantes. Ver Villa-Montoya, María Isabel y Montoya-Bermúdez, Diego, “¿Transmedia o cross-media? Un análisis multidisciplinar de su uso terminológico en la literatura académica”, *Co-herencia*, 17/33 (2020), p. 251.

<sup>28</sup> Worley, Matthew et al, “Adventures in reality: why (punk) fanzines matter”, en *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 3.



vida y formas de comprender el mundo que se producían en su seno. Como publicaciones autoproducidas y de circulación marginal, fuera de los canales de comunicación hegemónicos, han dependido del impacto visual para transmitir sus mensajes y atraer la atención de sus lectores<sup>29</sup>. Asimismo, han sido medios que han participado del movimiento *underground* local y han facilitado la promoción de sellos, bandas, conciertos, radios libres y experiencias dentro de las propias escenas<sup>30</sup>, tejiendo ese espacio común necesario para su germinación. Al mismo tiempo, como Perkins ha señalado, otra de sus funciones fue la de construir identidades entre comunidades geográficamente distintas<sup>31</sup>. Esta es una de sus grandes potencialidades, pues han permitido crear redes que han sustentado escenas locales a la par que han generado espacios de comunicación regionales, estatales y transnacionales en lo que podría considerarse la participación en comunidades culturales locales<sup>32</sup>.

Este último carácter engarza con la línea de continuidad que los fanzines han encontrado en diferentes páginas webs especializadas, blogs y foros desde finales del siglo XX. Los fanzines no sólo no desaparecieron a partir de aquel momento, sino que muchos se adaptaron a los nuevos soportes digitales en lo que se ha conceptualizado como *webzine*<sup>33</sup>. El espacio que abrió Internet al margen de los medios generalistas fue aprovechado para la proliferación de páginas webs especializadas en música, como *Manerasdevivir.com* en España, que, en muchas ocasiones, incorporaron foros donde estas redes de comunicación, intercambio y significación han ejercido

una línea de continuidad para la conformación de comunidades simbólicas y el soporte de las escenas musicales a comienzos del siglo XXI<sup>34</sup>. Es decir, estas formas de comunicación digitales han creado comunidades virtuales basadas más en el intercambio y la producción de información que en la proximidad geográfica de los participantes<sup>35</sup>. En cierta medida, con este artículo pretendemos profundizar en cómo los fanzines y sus diferentes herederos en el mundo digital han sido actantes claves en las escenas alternativas, así como espacios comunes para la creación de identidades y comunidades donde lo local y lo global interactúan.

Por lo que respecta a la radiodifusión alternativa, sus características más elementales son su carácter antiautoritario y su oposición al dominio de las ortodoxias políticas, culturales, étnicas y comunicativas. Su cercanía a los movimientos sociales, así como su propio carácter altermundista, ha hecho que las emisoras de este tipo sean, tradicionalmente, autogestionadas y sin ánimo de lucro. Pese a que el personal voluntario constituye su principal recurso humano, en ocasiones estos proyectos tienen personas contratadas. Del mismo modo, la financiación se suele producir generalmente a través de las cuotas de sus miembros, aunque algunas perciben subvenciones de instituciones públicas o privadas. Finalmente, uno de sus principales objetivos es el de cambiar radicalmente la relación emisor-receptor: romper con la relación jerárquica clásica de los medios generalistas y facilitar el acceso de la ciudadanía a los micrófonos. En definitiva, dar voz a aquellas personas y colectivos que normalmente quedan excluidos de los *mass media*<sup>36</sup>.

Si bien es cierto que la FM ha sido, históricamente, el espacio natural de estos proyectos, las emisoras alternativas no dieron la espalda a la digi-

<sup>29</sup> Ensminger, David, *Visual Vitruiol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2011, p. 53.

<sup>30</sup> Quintela, Pedro y Guerra, Paula, "Punk fanzines in Portugal (1978-2013): a mapping exercise" en *Keep it simple, make it fast!: an approach to underground music scenes*, Oporto, Universidade do Porto, 2016, p. 60.

<sup>31</sup> Perkins, Stephen, *Approaching the '80s Zine Scene: A Background Survey & Selected Annotated Bibliography*, 1992. [Consultado online el 31 de julio de 2023: <https://zinebook.com/resource/perkins.html>]

<sup>32</sup> Dunn, Kevin, *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016, p. 97.

<sup>33</sup> Giménez Devís, Alba e Izquierdo Castillo, Jessica, "El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine", *Icono*, 14/2 (2016), pp. 367-368.

<sup>34</sup> Algunos autores que han abordado estos fenómenos, ver: Kibby, M. D., "Home on the page: A virtual place of music community", *Popular Music*, 19/1 (2000), pp. 91-100; Williams, J. P., & Copes, H., "'How Edge Are You?' Constructing Authentic Identities and Subcultural Boundaries in a Straightedge Internet Forum", *Symbolic Interaction*, 28/1 (2005), pp. 67-89.

<sup>35</sup> Baker, Paul M. A. y Ward, Andrew C., "Bridging Temporal and Spatial 'Gaps': The role of information and communication technologies in defining communities", *Information, Communication & Society*, 5/2 (2002), pp. 207-224.

<sup>36</sup> Theodosiadou, Sophia, "Pirate radio in the 1980s: a case study of Thessaloniki's pirate radio", *The Radio Journal*, 8/1 (2010), p. 38.

talización. Así, es común que muchos proyectos simultaneen su emisión en el éter con otra en *streaming* y que alojen en repositorios online las grabaciones de sus programas, como si de podcasts se tratara. Se ha convertido en una realidad común, también, que muchas de las emisoras que han nacido en los últimos años hayan optado únicamente por lo digital, debido a su bajo coste y fácil acceso y manejo.

Estos medios de comunicación alternativos –análogos o digitales– tienen el rol de mediadores dentro de sus respectivas escenas musicales. De acuerdo con Pedro, Piquer y Del Val forman parte de sus “infraestructuras”, esto es, “[d]el conjunto de medios, servicios e instalaciones que, más allá de la estructura básica y fundamental, permite y estimula la reproducción de la escena a través de una compleja red de interacciones”. Dada esta importancia, y la poca atención que reciben normalmente, las preguntas de investigación e hipótesis del presente trabajo resultan enormemente pertinentes.

## 2. DE LOS FANZINES DE LOS 80 A LA WEB DE LOS 2000: COMUNICAR(SE) EN LAS ESCENAS PUNK

La explosión en la producción de fanzines en España tuvo lugar a lo largo de los años ochenta, aunque se apoyó en una tradición de publicaciones marginales auto-producidas que había marcado la escena *underground* durante la década de los setenta. De ahí que Babas y Turrón en su temprano trabajo, que pretendía elaborar un catálogo de los fanzines españoles, dividieran en dos etapas la emergencia de estas publicaciones: una primera, a mediados de los setenta durante los primeros años de la democracia, con influencias contraculturales y tendencias más politizadas; y una segunda, en la década de los ochenta, marcada por la proliferación y el auge de publicaciones musicales<sup>37</sup>. No obstante, en el ámbito académico estas publicaciones apenas han recibido atención dentro de una historiografía de la Transición que todavía no se ha volcado en el estudio de la cultura popular, marginal y periférica, excepto cuando ésta queda subsumida en investigaciones sobre la historia política del período. Este vacío podría deberse, también, a la fragmentación y la dificultad de acceder a estas fuentes que, por su propia naturaleza, tenían

<sup>37</sup> Babas, Kike y Turrón, Kike, *De espaldas al kiosko: Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid, El Europeo & La Tribulación, 1995, pp. 45-47, 80-83.

una vocación efímera y *underground*. Pese a ello, en los últimos años se han realizado importantes avances que han permitido arrojar luz sobre estas fuentes y su influencia en fenómenos socio-culturales claves como la prensa marginal en los setenta<sup>38</sup>, la relación de los fanzines con movimientos sociales<sup>39</sup> y con escenas musicales<sup>40</sup>.

Precisamente, la investigación doctoral de David Álvarez García ha arrojado luz sobre la construcción de la escena punk y hardcore madrileña entre 1977 y 2011, en la que diferentes agentes, entre ellos los medios de comunicación alternativos, fueron clave<sup>41</sup>. En lo que el autor identificó como la construcción de la escena politizada del punk en Madrid, desde 1983 hasta los años noventa, hubo una serie de actantes fundamentales tanto para la difusión y la comunicación, como para la cimentación de la identidad y la comunidad sobre la que ésta se sostenía. En esta empresa los fanzines, junto a las radios libres y a la articulación de sellos y distribuidoras alternativas, se convirtieron en un vehículo de comunicación, intercambio e identificación para los diferentes participantes en la escena. En el contexto madrileño el principal referente fue el fanzine *Penetración*, cuya actividad, dividida en dos etapas, se extendió entre 1983 y 1985, junto a otras publicaciones como *RIP*.

En un primer momento, la principal pulsión de estos fanzines residía en un cambio de rumbo dentro de la escena madrileña, que reclamaba una politización y una reconceptualización del significado de lo punk tanto en los grupos de música del momento, como en todos aquellos que se identificaban como “punks”. Esto seguía la estela de corrientes transnacionales donde este estilo musical se reivindicaba como un vehículo para la puesta en marcha de políticas radicales y para el despliegue de estilos de vida alterna-

<sup>38</sup> Molina Agudo, Inés, “Mil mundos en un mundo: imagen e imaginación política en la prensa marginal madrileña, 1968-1978”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29-30 (2017-2018), pp. 93-120.

<sup>39</sup> Pascual, Jakue, *Movimiento de resistencia II. Años ochenta en Euskal Herria. Radios libres, fanzines y okupaciones*, Tafalla, Txalaparta, 2019.

<sup>40</sup> Álvarez García, David, “Influencias subterráneas de los movimientos Punk y Hardcore en la ciudad de Madrid: la escena en torno al fanzine *Penetración* y *Delincuencia Sonora*”, en *Las otras protagonistas de la transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales*, Madrid, Brumaria, 2018, pp. 503-512.

<sup>41</sup> Álvarez García, David, *Lo que hicimos fue... op. cit.*

tivos, con referentes fundamentales como el grupo británico Crass<sup>42</sup>. Así, desde *Penetración* reclamaban en el editorial de su segundo número: “Hemos olvidado que punk surgió como un ideal de anarquía y paz, y como alternativa al sistema”<sup>43</sup>. En la misma línea escribía Panko en *RIP*:

“En primer lugar hay que aclarar que estamos totalmente en contra del Punk Como Moda, de ese Punk Totalmente Aburguesado que dista mucho, demasiado quizás, de ese Punk De Guerrilla que fustigaba en el 77. Porque hoy en día Punk Es Corte Inglés”<sup>44</sup>.

En torno a este tipo de discursos, que rechazaban la mercantilización y que reivindicaban en esta música un estilo de vida *underground*, libertario y de resistencia contra el sistema, se construyó la escena politizada del punk madrileño durante los años ochenta. Sin embargo, la función de los fanzines no se limitaba a la producción de nuevos significados e imágenes sobre qué era lo punk, sino que sus esfuerzos se dirigían directamente a la materialización de dicha escena. Para ello, tanto estas publicaciones como sus fan-editores, se integraban en sus diferentes esferas: la producción musical, la promoción y la difusión de eventos, la distribución de material y la dimensión social intrínseca a sus reclamaciones políticas. En conclusión, como se ha señalado más arriba, tejieron redes que fueron más allá de lo comunicativo y que ayudaron a habilitar estructuras alternativas y autónomas para el funcionamiento de la escena y la integración de los participantes en la misma, desde grupos de música a aficionados. Se pueden rastrear estas interconexiones y sinergias a través de los propios fanzines, pues recogían referencias y agradecimientos a otros actantes de forma habitual. Por ejemplo, en el número 4 de *RIP* se menciona en agradecimien-

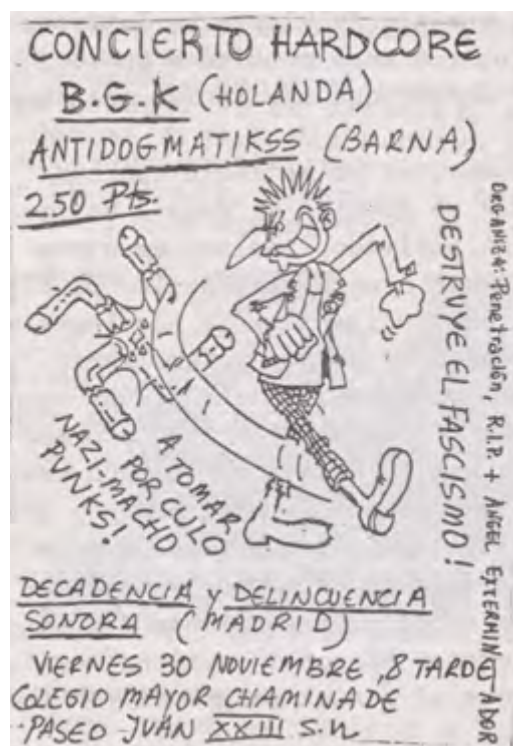
<sup>42</sup> Crass fue una banda británica anarcopunk, activa entre 1977 y 1984, que además de acoger ideológicamente los principios anarquistas los llevaron a la práctica a través de la autogestión y el DIY, por ejemplo, creando un sello independiente para producir su música, fijando precios bajos en la distribución de sus discos, etc. Además, se comprometieron políticamente con movimientos sociales como el ecologismo, el feminismo y la okupación. Ver: Cogan, Brian, “Do They Owe Us a Living? Of Course They Do!” Crass, Throbbing Gristle, and Anarchy and Radicalism in Early English Punk Rock”, *Journal for the Study of Radicalism*, 1/2 (2007), pp. 77-90.

<sup>43</sup> *Penetración*, N°2, mayo, 1983, p. 2.

<sup>44</sup> *RIP*, N°1, mayo, 1984, p. 3.

tos a Paz y Alberto (fan-editores de *Penetración*), pero también a algunas radios libres como Onda Verde y Radio Klara, y algunos grupos como Anti-dogmatikss, Delincuencia Sonora, MG-15 o IV Reich<sup>45</sup>. Esta relación entre fanzines y radios libres ha sido habitual, como se explorará más adelante, no sólo por sus sinergias, sino porque han constituido ejemplos de independencia y autogestión dentro de los medios de comunicación alternativos.

**Imagen 1.** Concierto Hardcore (30 de noviembre de 1984)



Fuente: *RIP*, N°4, 1984, p. 15.

Más allá de la constatación de que estos diferentes actantes estaban vinculados, ¿cómo contribuyeron los fanzines a la construcción de la escena local? Un ejemplo lo podemos encontrar en el concierto de hardcore que se organizó en el Colegio Mayor Chaminade el 30 de noviembre de 1984. El evento fue producido de forma autogestionada por tres fanzines (*Penetración*, *RIP* y *El Ángel Exterminador*) con el objetivo de “hacer conciertos alternativos, osea (sic.) baratos, con grupos que a nosotros nos gustan y pasando de salas comerciales que en lo único que piensan es en su beneficio y demás historias que todos conocemos”<sup>46</sup>. En el propio fanzine incluyeron una breve reseña del concierto, donde informaron que a niveles de sonido no habían consigui-

<sup>45</sup> *RIP*, N°4, 1984, p. 2.

<sup>46</sup> *RIP*, N°4, 1984, p. 14.



do la calidad a la que aspiraban y que la noche se complicó con la entrada de pandillas de “fachas-skins” (sic.), que estropearon el ambiente y el sentido con el que había sido planteado. Esta breve experiencia revela dos cuestiones claves: en primer lugar, la preocupación por parte de los miembros de la escena punk-hardcore madrileña de crear alternativas a la red comercial donde llevar a cabo conciertos y construir lugares propios; y, en segundo lugar, la fuerte conflictividad que había con otros jóvenes que no se identificaban ideológicamente con ellos, pero con los que confluían en espacios musicales, ya fuera por la búsqueda de la confrontación por parte de ciertas pandillas o por el gusto musical (ajeno a la reflexión ideológica) hacia ciertos grupos de música.

Por otro lado, este tipo de fanzines tenían una doble dimensión, a través de la cual ensanchaban sus funciones dentro de la escena, y que deben entenderse bajo un sentido glocal del punk<sup>47</sup>: la primera, se podría definir como la intención de vincular lo local a lo global, para lo que se incluían numerosos artículos sobre grupos internacionales y la actualidad de otras ciudades del mundo; y la segunda, una cobertura de lo local, que abarcaba desde la promoción de los puntos clave más cercanos (conciertos, grupos, puntos de encuentro, de intercambio y/o de venta) hasta la vinculación con otras escenas dentro del Estado, con las que se compartía un circuito musical más amplio por medio del que se intercambiaban música, información, contactos clave para el desarrollo de infraestructuras propias (distribuidoras, sellos y otras alternativas de autogestión) y, por supuesto, los propios fanzines.

Respecto a la primera dimensión, resulta relevante señalar que los fanzines, como *Penetración* y *RIP*, no sólo incluían en sus páginas reportajes sobre grupos extranjeros, como Crass, The Exploited o Antinowhere League, sino que también informaban sobre la realidad de diferentes escenas locales, gracias a la correspondencia postal

<sup>47</sup> Según Andy Bennett, en la dialéctica entre lo local y lo global hay que prestar atención al proceso por el cual los productos y significados que circulan globalmente son apropiados y reconceptualizados en las culturas locales receptoras, que están mediadas por sus propias experiencias y significados. Bennett, Andy, “The Global and the Local”, *The SAGE Handbook of Popular Music*. Londres SAGE Publications, 2014, pp. 223-225.

y el intercambio de material con los fanzines y grupos que las integraban.

En cierta medida, este era el mismo procedimiento utilizado entre los fanzines de diferentes ciudades españolas a lo largo de los ochenta. En el primer número de *NDF*, que se editaba en Barcelona, ya se referían en agradecimientos a *Penetración*<sup>48</sup>, situación que se repetía en el valenciano *No Control*, donde también incluían en sus agradecimientos a *Única Alternativa*<sup>49</sup>. Esta publicación guipuzcoana, que tenía relaciones con Alberto y Paz, fan-editores de *Penetración*, llegó a incluir en sus páginas un texto sobre el punk como forma de lucha escrito por uno de los editores de *No Control*: “El punk no es un negocio; [...] es una forma de lucha; es la única amenaza seria al estatus quo del negocio musical”<sup>50</sup>. Así, los fanzines punk de los ochenta construyeron una comunidad y unas redes que superaban los límites geográficos locales, tal y como definía Perkins, poniendo en contacto a diferentes sujetos y favoreciendo el intercambio de música, noticias, imágenes y significados.

#### Imagen 2. Referencia al fanzine No Control



Fuente: *Única Alternativa*, 1986, p.6. Imagen cedida por el Archivo de la Fundación Anselmo Lorenzo (CNT).

El submundo del fanzine no desapareció con el cambio de siglo ni la emergencia de Internet. Su adaptación al entorno digital estuvo favorecida por la traslación de sus contenidos a las webs especializadas, así como la mejora que las nuevas opciones que ofrecían estas plataformas para la comunicación, gracias a su rapidez, accesibilidad y superación de las barreras físicas. La página web *Maneras de Vivir* apareció en 1996

<sup>48</sup> *NDF*, N°1, octubre, 1983, p. 2.

<sup>49</sup> *No Control*, N°1, 1985, p. 4.

<sup>50</sup> *Única Alternativa*, 1986, p. 6.

y con ella su foro<sup>51</sup> público<sup>52</sup>, que estuvo en funcionamiento hasta 2015, año en que sufrió una migración de dominio. No obstante, el histórico que comprende este periodo (1996-2015) se ha conservado en los servidores de la página y es de libre acceso<sup>53</sup>. En agosto de 2003 apareció el subforo “Punk”, dedicado a cuestiones relacionadas con el género, que hasta 2015 era el tercero con mayor cantidad de mensajes (229.563), tan sólo detrás del espacio “Maneras de vivir”, dedicado a temas de sociedad, política, actualidad y noticias, y de “A las lombrices”, que se definía como un lugar para hablar de cualquier cosa. En este sentido, “Punk” era el más importante dentro de los foros musicales y se alzó como una alternativa para la comunicación entre protagonistas de la escena (grupos de música, promotores, distribuidoras...) y aficionados.

Hemos vaciado, aquí, el primer año de actividad del subforo, desde su apertura en agosto de 2003 hasta julio de 2004, y hemos sistematizado y clasificado los diferentes temas (así se denominaban las diferentes entradas que abrían un debate dentro del foro) y sus mensajes. Entre las conclusiones generales que arroja este análisis nos encontramos que a lo largo de ese año se abrieron 353 conversaciones, de las cuales un 51,55% eran temas donde había entre 0 y 5 mensajes, frente a un 46,13% que se situaba entre los 5 y los 49 mensajes y a un escaso 2,54% que superaba los 50 mensajes. Respecto a los temas que se abordaban, se ha llevado a cabo una clasificación (Cuadro 1), que permite observar cómo la mayor parte de las conversaciones en el foro eran debates sobre punk y la escena, promoción o búsqueda de música sobre determinados grupos y promoción de conciertos. Los debates sobre punk y la escena podían girar alrededor de sus supuestos significados o de la importancia de la estética, por ejemplo. Estas discusiones recuerdan a aquellas que se sucedían en el seno de los fanzines, con la diferencia principal de que en

estos foros la conversación era más accesible a cualquiera que quisiera dar su opinión, además de contar con la rapidez que Internet aporta para el intercambio de mensajes. Quizás, en este sentido, este nuevo entorno digital sustituyó a la correspondencia postal entre fan-editores y aficionados, facilitando una conversación más fluida, horizontal e inmediata.

**Tabla 1.** Clasificación de los temas en el foro de Punk

Tipo de tema	Nº	Porcentaje
Anuncio	12	3,40%
Bromas	1	0,28%
Búsqueda de concierto	18	5,10%
Búsqueda de música	61	17,28%
Búsqueda de vídeo musical	1	0,28%
Búsqueda de página web	3	0,85%
Debate	115	32,58%
Cuestiones sobre la escena	5	1,42%
Búsqueda de miembro para grupo	5	1,42%
Pregunta sobre partituras	2	0,57%
Promoción de concierto	44	12,46%
Promoción de fanzine	1	0,28%
Promoción de música	60	17,00%
Promoción de emisora de radio	1	0,28%
Promoción de página web	11	3,12%
Promoción de página web para descargar música	6	1,70%
Reseña de un concierto	1	0,28%
Sociabilidad	6	1,70%
<b>Total general</b>	<b>353</b>	<b>100,00%</b>

Fuente: <https://www.manerasdevivir.com/foro/viewforum.php?f=60&topicdays=0&start=13800> [Consultado el 8 de agosto de 2023].

Por otro lado, el foro de punk de *Maneras de vivir* se convirtió en un espacio de encuentro para usuarios habituales donde se intercambiaban páginas webs de grupos de música<sup>54</sup>, enlaces para descargar música, lugares y tiendas donde

<sup>51</sup> Los foros son espacios de discusión online en los que se generan hilos de mensajes alrededor de temas concretos. La interacción en estos espacios no se produce en formato conversación a tiempo real, sino que los mensajes se van publicando y respondiendo a ritmo variable, lo que permite el análisis, la reflexión y la discusión.

<sup>52</sup> [www.manerasdevivir.com](http://www.manerasdevivir.com) [Consultado el 8 de agosto de 2023].

<sup>53</sup> Foro de *Maneras de Vivir* (1996-2015): <https://www.manerasdevivir.com/foro/?sid=d7384eaa-c78ee2a42bfcc64415caf65d> [Consultado el 8 de agosto de 2023].

<sup>54</sup> Esta cuestión de las páginas webs durante los años 2000, tanto especializadas como de grupos de música, requiere un análisis aparte y una reflexión historiográfica y sociológica más profunda sobre cómo acercarse a estos recursos digitales que, pese a su relevancia para las distintas escenas musicales del momento, en muchos de los casos se han perdido y sus contenidos son irrecuperables en Internet.

comprar nuevos álbumes, e incluso conciertos, festivales y eventos próximos. De este modo, se establece una línea de continuidad con el fanzine, quizás con una naturaleza más abierta y autorregulada, en la que, por ejemplo, los miembros de la escena punk de una ciudad promocionan los próximos conciertos de su zona, dándolos a conocer entre sus miembros. Un ejemplo de esto lo encontramos en la promoción por parte de Miki\_bbb, usuario habitual e integrante de la escena punk barcelonesa, de un concierto el 17 de julio de 2004 en el Centro Social Okupado La Opera<sup>55</sup>, en Hospitalet de Llobregat, en el que actuaron Chicharrica, Eskupe, BB BINO e Inem Killers<sup>56</sup>. Este tipo de publicaciones superaban las barreras geográficas y extendían las redes de la escena de forma local, regional y estatal, ya que entre los distintos participantes del foro encontramos personas del País Vasco, Barcelona, Valencia, Madrid, Andalucía, etc. Además, este espacio común favorecía el establecimiento de contactos, que en ocasiones se desvirtualizaban en encuentros en conciertos y que podían derivar en sinergias entre las diferentes escenas locales del Estado. Por último, la web de *Maneras de Vivir* incluye reportajes, entrevistas y artículos especializados, que también permiten rastrear un hilo de continuidad con el contenido de los fanzines. Con frecuencia se mencionan en el foro otras páginas web de referencia en la escena punk, entre las que se podían encontrar desde páginas de los propios grupos de música como ostiaputa.net del grupo Ostia Puta, hasta otras similares a *Maneras de Vivir* como imbecil.com. También funcionaba como un espacio de intercambio de música. Gracias a la extensión de páginas de descargas como emule y soulseek<sup>57</sup>, era

<sup>55</sup> Los Centros Sociales Okupados (CSO) son espacios autogestionados (en sus orígenes mayoritariamente urbanos), que se ubicaban en lugares okupados, y que tienen la función de crear un lugar comunitario e independiente, donde se puedan cobijar actividades culturales, reuniones políticas y todo tipo de iniciativas alternativas. En el caso de la escena musical punk y hardcore, desde los años ochenta hasta comienzos del siglo XXI, los CSO fueron lugares clave para su desarrollo, como espacio para conciertos, pero también como puntos de encuentro con otros movimientos sociales. Uno de los casos más representativos para el caso madrileño fue el CSO Minuesa, entre 1988 y 1994.

<sup>56</sup> *Manerasdevivir.com*, disponible en: <https://www.manerasdevivir.com/foro/viewtopic.php?t=23953> [Consultado el 8 de agosto de 2023].

<sup>57</sup> Ambos son sistemas peer-to-peer (P2P), es decir, redes de interconexión de ordenadores que permiten

habitual utilizar los foros para acceder de forma directa y gratuita a la música, aunque esto no estaba exento de debates éticos sobre la necesidad de comprar los discos de punk para contribuir al mantenimiento de la escena.

### 3. DE LAS RADIOS LIBRES A OVEJAS NEGRAX: ESCENAS MUSICALES Y RADIODIFUSIÓN ALTERNATIVA

Tal y como apuntábamos para los fanzines, en los últimos años han crecido notablemente el número de estudios dedicados a la radiodifusión alternativa en España. Unas publicaciones que se han acercado a un fenómeno complejo y heterogéneo desde diversas coordenadas y perspectivas. Así, entre otros, podemos encontrar algunos trabajos que ya han comenzado a indagar sobre la relación entre estas emisoras y la música, con especial atención a las escenas musicales *underground*<sup>58</sup>.

La radiodifusión alternativa apareció en España a finales de la década de 1970, influenciada por el ejemplo de Italia y Francia y bajo la denominación de radios libres. Durante el decenio siguiente se expandió por todo el país, pudiéndose considerar los años ochenta su *edad de oro*. La llegada de los noventa vio cómo muchas de estas emisoras abrazaban una nueva denominación: la de radios comunitarias. Ambos modelos conviven en España desde entonces, aunque con algunas diferencias en lo que respecta a la financiación y a la contratación de personal.

A lo largo de sus cuatro décadas de existencia, estas radios han ido evolucionando de un primer momento más reivindicativo, muy influenciado por la efervescencia social de la década de 1980, hacia un modelo más abierto e inclusivo, en el que prima la preocupación por romper el estigma e incorporar a la sociedad la voz de colectivos tradicionalmente excluidos, como podrían ser

---

el intercambio directo de información entre terminales. Al poderse intercambiar información en cualquier formato, se han utilizado, tradicionalmente, para intercambiar música, películas, etc. También han sido objeto de encendidos debates pues este uso, que es el más común entre el gran público, viola la legislación que protege los derechos de autor.

<sup>58</sup> Costa Gálvez, Lola, "Invisible Revolutions: Free Radio Music Programming in Barcelona", *Westminster Papers in Communication and Culture*, 12/2 (2017), pp. 37-51.

las personas mayores o aquellas provenientes del ámbito de la salud mental<sup>59</sup>.

Pese a estos cambios, los contenidos musicales han sido una constante en las parrillas de estas emisoras. Su carácter abierto y participativo ha permitido, desde sus orígenes, que personas con inquietudes musicales se hayan acercado a sus estudios para producir programas que las reflejen. Esta libertad ha dado lugar a una importante variedad de espacios que, en su inmensa mayoría, han puesto en antena estilos musicales excluidos de los medios generalistas. Muchos de ellos, además, nacieron con la vocación de ser, o se convirtieron en, actantes clave en distintas escenas musicales *underground* de sus ciudades.

Si ponemos el foco sobre Madrid podemos encontrar diversos ejemplos a lo largo de los años. Por ejemplo, en la segunda mitad de los años ochenta, el programa *Penetración*, en Onda Verde Vallekana, dio lugar, junto al fanzine homónimo del que hablamos anteriormente, a un entramado *transmedia* que se convirtió en uno de los referentes de la escena anarcopunk de la ciudad. El espacio tuvo tal repercusión que fue uno de los acicates que llevaron a Fernando Márquez, fundador del sello y tienda especializados Potencial Hardcore<sup>60</sup>, a colaborar en *Contra la pared* de Radio Cero<sup>61</sup> y a poner en marcha, en 1986,

<sup>59</sup> García García, Javier, “Transformaciones y aprendizajes de las radios comunitarias en España, hacia un modelo de radio inclusiva”, *Disertaciones*, 10/1 (2017), pp. 30-41.

<sup>60</sup> Sello discográfico que, como el propio Fernando recordaba, empezó como un fanzine: “Al principio hicimos uno que se llamaba *Baldomero y su gente*. Era muy cutre y sólo sacamos un número. Más tarde nos curramos otro que se llamó *Potencial Hardcore*, hicimos una tirada de 500 ejemplares, por aquella época eran muchas copias pero las acabamos moviendo todas, sobre todo en Madrid... estamos hablando del 87”, ver s.a., “Entrevista escaneada a Fernando Potencial HC (Rock Sound)”, 9 de abril de 2018, disponible en: <http://adios-lili.blogspot.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].

<sup>61</sup> El programa lo dirigían Santi Ochoa y Macu Vicente, reconocidos activistas sociales y muralistas, que definían así su experiencia en el mismo: “Nosotros todo eso lo aprovechamos haciendo entre 1985 y 1987 *Contra la pared*, un programa semanal anti-represivo de punk, hardcore y ska en Radio Cero, la radio anti-OTAN de Madrid, que la llevaban los trotskistas y maoístas de entonces. Nuestro programa punk suponía una novedad y un desafío en la radio y tuvimos con ellos nuestros más y menos, pero ese último año llegó la Ley de Ordenación de la Telecomunicaciones y

*Un día llegará* en Radio Vallekas y posteriormente en Onda Latina.

Similar es el caso de Toni Face, fundador de Liquidator (1997), discográfica de música jamaicana, que se define a sí mismo como “un personaje que empezó haciendo fanzines y programas de radio a principios de los 90”<sup>62</sup>. Durante más de una década presentó *La ley de la calle* (que emitió desde Onda Nada, Onda Latina y Radio Vallekas) y lo combinó con la edición de fanzines como *Liquidator*, publicación gratuita que integraba en este entramado comunicativo la actividad del sello. En paralelo, ha ejercido como pinchadiscos y promotor de conciertos. En la actualidad complementa esta actividad con Liquidator Music, tienda de discos y complementos especializada.

En la segunda mitad de la década de 1990 apareció el fanzine *Enlace Funk*, un proyecto planteado como extensión de los programas que su creador, Miguel Ángel Sutil, tenía en Radio Enlace: *Caja de ritmos*, primero, y *Funkología*, después<sup>63</sup>. De nuevo encontramos un planteamiento *transmedia* que, con el tiempo, terminó convirtiendo el fanzine en una revista especializada en música de raíces afroamericanas (soul, funk, jazz, hip-hop...) <sup>64</sup>. A esta la han acompañado una intensa

desapareció todo ese movimiento”, en Bravo, Eduardo, “Santi Ochoa y Macu Vicente: cuatro décadas pintando murales políticos sin pedir permiso”, 24 de julio de 2020, disponible en: <http://www.agenteprovocador.es/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].

<sup>62</sup> Pérez Sánchez, Florián Manuel, “Liquidator: superados los diez años de actividad”, 16 de abril de 2009, disponible en: <https://www.lafactoriadeleritmo.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].

<sup>63</sup> Así lo recordaba el propio Sutil: “El origen del fanzine primero fue por un programa de radio. Yo hacía un programa de radio en una emisora en Madrid [...] que se llamaba Radio Enlace. Primero hacía un programa que se llamaba *Caja de Ritmos*, estuve con ese programa un par de años, y luego hice un programa que se llamaba *Funkología*. Al principio, el fanzine, los dos o tres números primeros eran como la extensión del programa de radio. El fanzine eran tres DIN-A4 fotocopios y doblados por la mitad. Era para hacer algo además del programa de radio. El nombre surgió así, como estaba en Radio Enlace, *Enlace Funk* fue lo más sencillo de pensar. Poco a poco, fue creciendo”, en Laguna, Ray, “Entrevista a Miguel Sutil”, sin fecha, disponible en: <https://unplanetadesonidos.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].

<sup>64</sup> Es interesante señalar la importancia que tuvo a finales de la década de 1980 *Píntalo de negro* —programa del dj Pedro García en la emisora libre Radio Luna, primero, y en Radio Iris, después—, en el nacimiento



actividad radiofónica, la organización de festivales, como Madrid es negro, pinchar discos en clubes y eventos especializados e, incluso, editar discos.

Siguiendo esta línea, en 2002 nació *Bass Culture Reggae Radio Show*, un programa dedicado al *roots reggae* y al *dub* en Radio Almenara. Puesto en marcha por Santi Mijarra, también conocido como Puppa Shan, la iniciativa surgió de las cenizas del fanzine *Brentford Road*, editado entre 1996 y 2002. La decisión se debió a que

“después de mucho tiempo pensando en cerrar esa etapa debido al coste y el esfuerzo del proyecto, decidimos cambiar de medio para seguir expresando las mismas inquietudes por otras vías”<sup>65</sup>.

En paralelo al programa, Puppa Shan ha tocado en grupos como Hot Drop, ha producido discos en su propio sello, Bass Culture Players, y ha ejercido de dj en eventos de la escena. De hecho, estas actividades y el *sound-system* Echo Chamber Roots Hi-Fi vinieron a sustituir al programa tras su cierre en 2015.

Como hemos podido comprobar, los programas en emisoras libres y los fanzines han sido siempre complementarios. Los contenidos puestos en antena (reseñas de discos y conciertos, entrevistas a artistas, artículos monográficos sobre grupos, sellos o locales tanto nacionales e internacionales, promoción de los eventos locales, etc.) han incidido en el carácter glocal de sus escenas musicales de referencia, en el mismo sentido que los fanzines. Y, al igual que ha sucedido con estos, la llegada de Internet ha permitido ampliar su alcance, gracias al podcast y al *streaming*. Así, a continuación, queremos centrar nuestra atención en *Ovejas Negrax*, como un claro ejemplo del impacto de las nuevas tecnologías digitales en la relación entre la radio alternativa y las escenas musicales *underground*.

El proyecto nació en 2016 como un programa especializado en música de raíces afroamericanas y jamaicanas en Radio Xata, emisora comunitaria de Pinto (Madrid). Su creador, Julio, tuvo una primera experiencia radiofónica en 2010, en Radio ELA (Madrid), con *El ritmo dominicano*, progra-

ma que realizó junto a Santi Escribano, quien le animó a introducirse en el mundo de la comunicación alternativa. Tras unos años apartado de los micrófonos, retomó la actividad, animado, principalmente, por la intención de compartir la música que le gustaba y por su amor por la radio, de la que se declara aficionado incorregible<sup>66</sup>.

Ahondando en las lógicas DIY y participativas de este tipo de medios, Julio comenzó a familiarizarse con la faceta técnica del medio y pasó a gestionar el *streaming* de la emisora. Este conocimiento le permitió, en un momento en el que dejó de poder compatibilizar su vida laboral con la emisión de su programa desde el estudio de Radio Xata, crear su propia emisora online especializada: Ovejas Negrax Sound System.

Este proyecto se ha convertido en un claro ejemplo de las posibilidades de interacción entre escenas translocales que ofrece Internet. En su parrilla se pueden encontrar distintos tipos de espacios<sup>67</sup>. Hay, en primer lugar, redifusiones de programas de emisoras libres, comunitarias u online tanto nacionales como internacionales: *100 Fuegos* de Santi Escribano en Radio Xata, *Fat Sounds* de Radio QK (Oviedo), *Borinot Borinot* de Radio Gavá (Barcelona) o *Burning Reggae* de la digital Red Mosquito Radio (Buenos Aires, Argentina), entre otros. En segundo lugar, se emiten podcasts producidos en distintos países como por ejemplo *The Bucket*, del televisivo Pepe Colubi, *Escúchate esto* (Argentina) o *La brigada del ruido* (Los Ángeles, Estados Unidos). Finalmente, en tercer lugar, podemos encontrar espacios que se emiten en directo, como el propio *Ovejas Negrax*. Esta diversidad de programas, sumada a la emisión del informativo *Democracy now!*<sup>68</sup>, dota al proyecto de un evidente carácter glocal pues conecta actantes de distintas escenas locales dedicadas a la música jamaicana, a la vez que los pone a disposición, recopilados y ordenados, de un nuevo público de alcance mundial gracias al *streaming*. Cabe reflexionar aquí sobre el impacto que la escucha de esta emisora puede tener, a la hora de construir significados e identidades, sobre una *comunidad imaginada*

<sup>66</sup> Entrevista personal a Julio Ovejas Negrax, Madrid, 31 de mayo de 2023.

<sup>67</sup> *Ovejasnegrax.com*, disponible en: <https://ovejasnegrax.com/parrilla/>

<sup>68</sup> *Democracy now!* Es un noticiero alternativo producido en Estados Unidos desde 1996, que cuenta con una versión en español, distribuido gratuitamente para que pueda ser replicado por todos aquellos medios que lo deseen.

de la primigenia escena rap en Madrid, pues fue pionero en dedicar monográficos al rap y al hip-hop.

<sup>65</sup> Bass Culture, “¿Quiénes somos?”, disponible en: <https://bassculture.wordpress.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].

de carácter transnacional gracias a Internet. La recepción de contenidos producidos en distintos lugares del globo refuerza y amplía el sentido de experiencia colectiva del consumo mediático, de forma que la potencial audiencia puede sentirse parte de un heterogéneo grupo social con gustos, principios y valores comunes. La emisora es, así, un engranaje más del sistema comunicativo de reproducción simbólica que acompaña a la escena<sup>69</sup>.

A la emisora y al programa les acompaña una página web que, a modo de webzine, complementa sus contenidos, incidiendo en ese quehacer *transmedia* que apuntábamos más arriba. Así, podemos encontrar: reseñas en profundidad de las novedades discográficas que se pinchan en el programa –con enlaces e hipervínculos que permiten su escucha y compra–, de libros, de películas y de fanzines, todos ellos relacionados con aspectos de la escena de la música jamaicana o de raíces afroamericanas; estrenos de videoclips de grupos nacionales e internacionales; artículos en profundidad sobre artistas consolidados o emergentes, sobre sellos discográficos o sobre cuestiones accesorias a la escena –como moda o política–; anuncios de búsqueda de músicos para bandas locales y entrevistas, entre otros contenidos. Si bien es cierto que esta página no facilita la interacción y participación del mismo modo que lo hacen tanto la web como el foro de *Maneras de Vivir*, es posible reconocer, entre las firmas de estos artículos, a reconocidos agitadores de escenas musicales de distintos puntos del Estado: Miguel Ángel Conejos, periodista zaragozano, realizador del programa *Colmenas Tapizadas*, de Radio Topo, los editores del fanzine madrileño *45Revolutions*, el dj y presentador radiofónico Oriol Borinot de Cataluña o la diseñadora Anna Jaune, también catalana, entre otros.

Debemos señalar, también, que dentro de la web de *Ovejas Negras* existen tanto una tienda/distribuidora de material especializado como un calendario que, a modo de agenda cultural, promociona los próximos eventos a nivel estatal: conciertos, festivales, fiestas especializadas, etc. Estos dos elementos terminan de convertir este espacio digital en un nodo de información y difusión clave a nivel glocal.

<sup>69</sup> Castelló, Enric, “Anderson y los medios. La fuerza de las ‘comunidades imaginadas’”, *Debats*, 130/1 (2016), pp. 75-80.

Otro de los aspectos destacables de este proyecto son los Radio Days. Estos eventos consisten en emisiones cara al público y en directo desde la anteriormente mentada Liquidator Music. En ellos se realizan, durante todo un día, conciertos acústicos, entrevistas y sesiones de dj. De este modo, *Ovejas Negras* es capaz de poner en marcha una actividad que encarna temporalmente la definición de escena musical que dábamos anteriormente: produce en un contexto espacio-temporal significativo –una de las tiendas referentes de la capital– y glocal –gracias al *streaming*– una experiencia musical colectiva en la que se reúnen múltiples actantes relacionados con la música jamaicana (músicos, aficionados, comunicadores, pinchadiscos, dueños de sellos discográficos, etc.).

Finalmente, la implicación de *Ovejas Negras* con la difusión y divulgación les ha llevado a crear el proyecto editorial autogestionado homónimo. Hasta la fecha han publicado cinco volúmenes: *Grabando emociones. La revolución de Stax Records* del periodista y cineasta argentino Tony Vardé<sup>70</sup>, en la que se recoge la historia del mítico sello discográfico de soul estadounidense, la novela subcultural *Al salir del barrio* de Miguel Ángel Conejos<sup>71</sup>, la recopilación de los cuatro números del fanzine vasco *Xaymaca* de Jorge Xaymaca<sup>72</sup>, *Skinzines* de Alex Kidd<sup>73</sup>, volumen dedicado a los fanzines relacionados con la música jamaicana y la subcultura skinhead y, finalmente, *La Mecha* de Santi Escribano<sup>74</sup>. En la selección de autores y títulos detectamos una continuidad con respecto a las mecánicas señaladas anteriormente: aparición de actantes en la escena y un reconocimiento de la importancia del fanzine como medio de expresión. Con respecto a esto último, merece la pena resaltar el esfuerzo realizado para recuperar y difundir estas publicaciones. *Xaymaca*, por ejemplo, se editó en la década de 1990, y debido al propio carácter del fanzine, la recopilación editada por *Ovejas Negras* se ha convertido en prácticamente la única forma de acceder a este patrimonio documental de la escena de la música jamaicana estatal.

<sup>70</sup> Vardé, Tony, *Grabando emociones. La revolución de Stax Records*, Madrid, Ovejas Negras, 2023.

<sup>71</sup> Conejos, Miguel Ángel, *Al salir del barrio*, Madrid, Ovejas Negras, 2022.

<sup>72</sup> Xaymaca, Jorge, *Xaymaca. Jamaican Musica Fan Club*, Madrid, Ovejas Negras, 2021.

<sup>73</sup> Kidd, Alex, *Skinzines. Skinhead fanzines collection*, Madrid, Ovejas Negras, 2021.

<sup>74</sup> Escribano, Santi, *La mecha. Historia de política y rock*, Madrid, Ovejas Negras, 2021.

## CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto en estas páginas, y de acuerdo con las hipótesis de partida, creemos poder confirmar, en primer lugar, que las experiencias de comunicación alternativa aquí recogidas –los fanzines, los radios libres y su evolución digital– se han erigido, históricamente, en pilares fundamentales de las escenas musicales *underground*. Más allá de ser herramientas de promoción y divulgación de eventos, actividades y artistas, hemos podido observar cómo han ejercido de medios de construcción de identidades y como iniciativas desde las que animar las propias escenas, pues han sido un trampolín desde el que sus animadores han profundizado en su implicación, diversificando su actividad. En este sentido, hay que señalar que la constatación de experiencias *transmedia* entre los medios de comunicación alternativos escritos y radiofónicos no sólo reflejan hasta qué punto estos medios han conformado entramados complejos, sino el enorme grado de implicación de los propios sujetos que participaban en ellos a la hora de comprender la importancia estructural del tejido comunicativo para la escena. Se ha podido observar cómo los fan-editores de fanzines podían pasar a tener programas propios en las emisoras libres, como *Penetración* en Onda Verde Vallekana, así como las radios libres podían llevar sus iniciativas a las calles de la ciudad convirtiéndose en distribuidoras o promotoras de puntos de encuentro y actividades, como se mostraba en el caso de *Ovejas Negras*. Así, estos sujetos no sólo han sido claves en la constitución de sus escenas, sino que también han construido trayectorias propias con las que abrir nuevas oportunidades para las mismas, bien por medio de la celebración de conciertos y la participación en movimientos autogestionados y Centros Sociales Okupados, bien gracias a su intervención en otras esferas como la producción y la distribución de la música a través de sellos independientes y tiendas especializadas.

Por otro lado, creemos que lo expuesto en estas páginas muestra la importancia de la ética DIY en las diferentes experiencias de comunicación alternativa que se han construido de forma independiente, autogestionada y con el objetivo de crear medios propios y accesibles para el público. Es posible señalar, también, que la llegada de Internet ha permitido amplificar el marco de alcance y de participación de estos medios. Si bien es cierto que, en esencia, sus prácticas comunicativas no se han visto radicalmente transforma-

das, manteniendo un evidente continuo desde la década de 1980, los beneficios de la digitalización, con sus contrapartidas, son evidentes.

En el caso de los fanzines, que por sus propias características muchas veces han visto su continuidad dificultada por cuestiones de financiación y producción, la facilidad de crear contenidos en páginas web especializadas y la inmediatez en el intercambio que proporcionan los foros son algunas de las mejoras introducidas por Internet. No obstante, también podemos discutir hasta qué punto los medios digitales han supuesto un freno a la producción creativa que tenían los fanzines, sobre todo en términos estéticos (cómic, dibujos, etc.), debido a las limitaciones que en este campo imponía Internet a comienzos del siglo y que en la actualidad parece que han conseguido mitigarse.

Por lo que respecta a las radios libres, su digitalización ha abaratado su puesta en marcha y ha permitido un incremento considerable de su alcance. Gracias al *streaming* los programas musicales ayudan a ampliar el carácter glocal de sus escenas y pueden llegar, incluso, a transformarse en emisoras especializadas. Esta revolución tecnológica ha ampliado las posibilidades de participación de la ciudadanía en procesos comunicativos DIY. Sin embargo, la aparición de fenómenos como el podcasting, basado, en ocasiones, en un uso doméstico de la tecnología, ha abierto la puerta a la extensión de dinámicas comunicativas individualistas que pueden llegar a quebrar la idea de lo colectivo, aunque sea digital, que subyace tanto a la propia idea de comunicación alternativa como a lo que debe ser un medio propio de una escena musical *underground*.

Por último, con este artículo se pretende abrir la puerta a futuras investigaciones que continúen profundizando en la comprensión de estas prácticas comunicativas como elementos clave en la construcción de escenas musicales. Su rol dentro de éstas no se limita a la difusión musical, tal y como ha quedado demostrado. Es por esto que resulta necesario entender cómo estos medios se articulan dentro de cada una de las escenas, de cara a comprender mejor sus estructuras, pero también para profundizar en nuestro conocimiento sobre las formas que producen y reproducen significados e identidades dentro de las mismas. La investigación de estas experiencias comunicativas resulta un desafío para la historiografía, ya que su carácter independiente y, en muchas ocasiones, efímero impone dificultades

de acceso a las fuentes, que no se han conservado en archivos tradicionales. Esto también revela hasta qué punto rescatar el pasado de experiencias y sujetos al margen de las instituciones y de las lógicas de mercado generalistas es, todavía, una empresa compleja, principalmente, por la desaparición de este patrimonio *underground*. Es necesario, por tanto, reivindicar su conservación de cara a poder comprender en su complejidad los procesos históricos culturales, sociales y políticos clave en los que fenómenos como las escenas musicales se insertan.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Bustamante, María, “Rastrexando o punk feminista en Galiza: cal é o legado xeracional das mulleres punkis?”, *Grial: revista galega de cultura*, 235 (2022), pp. 149-153.
- Almirón, Nuria y Jarque, Josep Manuel, *El mito digital. Discursos hegemónicos sobre Internet y periodismo*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Álvarez García, David, “Influencias subterráneas de los movimientos Punk y Hardcore en la ciudad de Madrid: la escena en torno al fanzine Penetración y Delincuencia Sonora”, en *Las otras protagonistas de la transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales*, Madrid, Bru-maria, 2018, pp. 503-512.
- *Lo que hicimos fue secreto. Influencia del punk y el hardcore en la ciudad de Madrid (1977-2011)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- Babas, Kike y Turrón, Kike, *De espaldas al kiosko: Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid, El Europeo & La Tribulación, 1995.
- Baker, Paul M. A. y Ward, Andrew C., “Bridging Temporal and Spatial ‘Gaps’: The role of information and communication technologies in defining communities”, *Information, Communication & Society*, 5/2 (2002), pp. 207-224.
- Barranquero, Alejandro y Treré, Emiliano, “Comunicación alternativa y comunitaria. La conformación del campo en Europa y el diálogo con América Latina”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 146 (2021), pp. 159-182.
- Bass Culture: “¿Quiénes somos?”, disponible en: <https://bassculture.wordpress.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].
- Bennett, Andy, “The Global and the Local”, *The SAGE Handbook of Popular Music*. Londres SAGE Publications, 2014, pp. 223-225.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard A., *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Bravo, Eduardo, “Santi Ochoa y Macu Vicente: cuatro décadas pintando murales políticos sin pedir permiso”, 24 de julio de 2020, disponible en: <http://www.agenteprovocador.es/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].
- Castelló, Enric, “Anderson y los medios. La fuerza de las ‘comunidades imaginadas’”, *Debats*, 130/1 (2016), pp. 75-80.
- Cogan, Brian, “‘Do They Owe Us a Living? Of Course They Do!’ Crass, Throbbing Gristle, and Anarchy and Radicalism in Early English Punk Rock”, *Journal for the Study of Radicalism*, 1/2 (2007), pp. 77-90.
- Conejos, Miguel Ángel, *Al salir del barrio*, Madrid, Ovejas Negras, 2022.
- Costa Gálvez, Lola, “Invisible Revolutions: Free Radio Music Programming in Barcelona”, *Westminster Papers in Communication and Culture*, 12/2 (2017), pp. 37-51.
- Del Val Ripollés, Fernán, “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 3/1 (2015), pp. 33-48.
- *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición, 1975-1985*, Madrid, Fundación SGAE, 2017.
- Deuze, Mark, “Ethnic Media, Community Media and Participatory Culture”, *Journalism*, 7/3 (2006), pp. 271-273.

- Dunn, Kevin, *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Ensminger, David, *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2011.
- Escribano, Santi, *La mecha. Historia de política y rock*, Madrid, Ovejas Negrax, 2021.
- Gallego Pérez, Juan Ignacio, “Do It Yourself. Cultura y tecnología”, *Icono 14*, 13 (2009), pp. 278-291.
- García García, Javier, “Transformaciones y aprendizajes de las radios comunitarias en España, hacia un modelo de radio inclusiva”, *Disertaciones*, 10/1 (2017), pp. 30-41.
- Giménez Devís, Alba e Izquierdo Castillo, Jessica, “El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine”, *Icono 14*, 2 (2016), pp. 367-368.
- Hernández Bejarano, Esther, *La independencia imaginada. Una sociología del indie en España*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020.
- Homobono Martínez, José Ignacio, “Glocalización: síntesis de lo global y de lo local”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 37 (2019), pp. 22-23.
- Hormigos Ruiz, Jaime, “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”, *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14 (2012), pp. 75-84.
- Iglesias, Iván, “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”, *El oído pensante*, 9/1 (2021), pp. 233-265.
- Kidd, Alex, *Skinzines. Skinhead fanzines collection*, Madrid, Ovejas Negrax, 2021.
- Kibby, M. D., “Home on the page: A virtual place of music community”, *Popular Music*, 19/1 (2000), pp. 91-100
- Kozorog, Miha y Stanojevic, Dragan, “Towards a definition of the concept of scene: communicating on the basis of things that matter”, *Sociologija*, LV/3 (2015), pp. 353-374.
- Laguna, Ray, “Entrevista a Miguel Sutil”, sin fecha, disponible en: <https://unplanetadesonidos.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].
- López, Zósimo; Nunes, Pedro y Del Val, Fernán, “Una introducción a los estudios sobre periodismo musical”, *Cuadernos de Etnomusicología*, 10 (2017), pp. 99-118.
- Martín-Juan, Celeste, “El mensaje crítico y el rap español. Crítica mal recibida en el siglo XXI”, *Historia Actual Online*, 3/59 (2022), pp. 43-56.
- Molina Agudo, Inés, “Mil mundos en un mundo: imagen e imaginación política en la prensa marginal madrileña, 1968-1978”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29-30 (2017-2018), pp. 93-120.
- Motos Vallverdú, Natàlia, *El tractament de la mitologia en el heavy metal i els orígens de la performance a l'escenari*, Tesis doctoral, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2021.
- Pascual, Jakue, *Movimiento de resistencia I. Años ochenta en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*, Tafalla, Txalaparta, 2015.
- *Movimiento de resistencia II. Años ochenta en Euskal Herria. Radios libres, fanzines y okupaciones*, Tafalla, Txalaparta, 2019.
- Pedro, José; Piquer, Ruth y Del Val, Fernán, “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas”, *Cuadernos de etnomusicología*, 12 (2018), pp. 63-88.

- Pérez Sánchez, Florián Manuel, “Liquidator: superados los diez años de actividad”, 16 de abril de 2009, disponible en: <https://www.lafactoriadelritmo.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].
- Perkins, Stephen, *Approaching the '80s Zine Scene: A Background Survey & Selected Annotated Bibliography*, 1992.
- Piñeiro Blanca, Joaquín, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, *Historia Actual Online*, 5 (2004), p. 155-59.
- Quintela, Pedro y Guerra, Paula, “Punk fanzines in Portugal (1978-2013): a mapping exercise” en *Keep it simple, make it fast!: an approach to underground music scenes*, Oporto, Universidade do Porto, 2016, pp. 59-67.
- s.a., “Entrevista escaneada a Fernando Potencial HC (Rock Sound)”, 9 de abril de 2018, disponible en: <http://adios-lili.blogspot.com/> [Consultado el 30 de mayo de 2023].
- Sáez Baeza, Chiara, “Invisibilización de la comunicación alternativa: propuestas de entrada y salida”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 64 (2009), pp. 416-423.
- Theodosiadou, Sophia, “Pirate radio in the 1980s: a case study of Thessaloniki’s pirate radio”, *The Radio Journal*, 8/1 (2010), pp. 37-48.
- Treré, Emiliano y Barranquero, Alejandro, “De mitos y sublimes digitales: movimientos sociales y tecnologías de la comunicación desde una perspectiva histórica”, *Redes.com*, 8 (2013), pp. 27-47.
- Vardé, Tony, *Grabando emociones. La revolución de Stax Records*, Madrid, Ovejas Negrax, 2023.
- Vatikiotis, Pantelis, “Communication Theory and Alternative Media”, *Westminster Papers in Communication and Culture*, 2/1 (2005), pp. 4-29.
- Villa-Montoya, María Isabel y Montoya-Bermúdez, Diego, “¿Transmedia o cross-media? Un análisis multidisciplinar de su uso terminológico en la literatura académica”, *Co-herencia*, 17/33 (2020), pp. 249-275.
- Waltz, Mitzi, *Alternative and activist media*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2005.
- Williams, J. P., & Copes, H., “‘How Edge Are You?’ Constructing Authentic Identities and Sub-cultural Boundaries in a Straightedge Internet Forum”, *Symbolic Interaction*, 28/1 (2005), pp. 67-89.
- Worley, Matthew et al, “Adventures in reality: why (punk) fanzines matter” en *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
- Xaymaca, Jorge, *Xaymaca. Jamaican Musica Fan Club*, Madrid, Ovejas Negrax, 2021.

