

DAVID STUBBS

SONIDOS DE MARTE

UNA HISTORIA DE LA
MÚSICA ELECTRÓNICA



Stubbs, David

Sonidos de Marte: una historia de la música electrónica

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

480 p.; 20 x 14 cm. - (Synesthesia)

Traducción de Tadeo Lima

ISBN 978-987-1622-80-1

1. Música Electrónica. 2. Historia de la Música. I. Lima, Tadeo, trad. II. Título

CDD 780.9

Título original: *Mars by 1980. The Story of Electronic Music*

(Faber & Faber Limited - Bloomsbury House)

© David Stubbs, 2018

© Caja Negra Editora, 2019

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Producción: Malena Rey

Diseño de colección: Juan Marcos Ventura

Diseño de tapa: Emmanuel Prado

Maquetación: Tomás Fadel

Corrección: Cecilia Espósito

ÍNDICE

- 9 **Prefacio I**
- 13 **Prefacio II: Un verano**
- 19 **Introducción**

PARTE 1

- 55 1. Electrónica: Una prehistoria
- 65 2. El futurismo y el nacimiento del ruido
- 85 3. *Poème électronique*: La larga espera de Edgar Varèse
- 105 4. *Un homme seul*: Pierre Schaeffer y el arte de las tijeras
- 115 5. Stockhausen: Más allá del cosmos
- 141 6. 4'33" de todo: John Cage y otras soluciones concretas

PARTE 2

- 167 7. Galaxias distantes, océanos profundos:
Sun Ra y Miles Davis
- 197 8. *Deux femmes seules*: Derbyshire y Oram
- 213 9. Stevie Wonder y la electrificación del soul

PARTE 3

- 239 10. De Suicide a Pet Shop Boys: El arte del dúo
- 265 11. Los robots eran ellos: Kraftwerk y los autómatas pop
- 295 12. Substance: De Joy Division a New Order,
de The Human League a The Human League,
de Depeche Mode a Depeche Mode

PARTE 4

- 331 13. Brian Eno, Aphex Twin y el arribo tardío del ambient
 - 363 14. El mundo en un cut-up: De Cabaret Voltaire a J Dilla
 - 395 15. Reverberación y desintegración
 - 419 16. Legitimidad: De Castlemorton a Skrillex
 - 455 17. Conclusión
-
- 465 **Cronología. Tecnología musical de los siglos XIX y XX**
 - 473 **Playlist para *Sonidos de Marte***

INTRODUCCIÓN

En enero de 2017, con la intención de poner a prueba la idea de que la música electrónica es la tela de la que está cortado el postpop del siglo XXI, decidí escuchar el Top 20 para el Reino Unido de los que solían llamarse *singles*. A mediados de los años noventa, cuando todavía existía *Top of the Pops*, los charts eran como el clima: sabías quién estaba en lo alto, qué sonidos dominaban el aire, y cuando Wet Wet Wet se mantuvo durante varias semanas en la primera posición con “Love Is All Around” no había forma de no sentirlo, de no estar al tanto, como pasa con los prolongados períodos de lloviznas.

En 2017, enterarse de quién o qué figura en los charts se parece más a una tarea de periodismo de investigación, o a meterse a escondidas en la habitación de un adolescente y prender la computadora para intentar averiguar qué pasa por sus jóvenes mentes. Pero este extrañamiento del pop no está confinado a personas de una cierta edad: el pop mismo se encuentra en vías de ser suplantado por YouTubers, veinteañeros burbujeantes e inquietos que han esquivado las molestas exigencias del negocio de la música para convertirse en estrellas exclusivamente sobre

la base de su efervescente audiencia y que desde el borde de sus camas se la pasan hablando con adolescentes y preadolescentes infatuados. Sin embargo, y a pesar de que las “ventas” son un verdadero problema cuando hay pocas cosas más sencillas que bajar música ilegalmente, rípear videos de YouTube a mp3 o simplemente arreglárselas con Spotify, siguen confeccionándose charts que reflejan las tendencias predominantes, el estado de las cosas.

No todo en este Top 20 tiene un componente electrónico. “I Don’t Wanna Live Forever” de ZAYN y Taylor Swift es un ejercicio virtuosístico de pureza acústica; aún subsiste un dejo del reproche de los músicos “de verdad” hacia un entorno pop sobreprocesado. Swift parece claramente destinada a resaltar en esta década, como si tuviera un corazón más grande e intenciones más puras que sus pares. Mientras tanto, después de una intro que por un momento suena como si fuese a desembocar en “Safe From Harm” de Massive Attack, “Human” de Rag’n’Bone Man estremece con significantes de una autenticidad de carne y hueso: desde la súplica que entona con lirismo el corpulento cantante, hasta su alias y el título de la canción. Pero la nota de naturalismo más convincente tal vez sea la que aporta Little Mix, uno de los cuatro grupos o artistas que tienen dos hits en este Top 20 —un chart que, comparado con épocas pasadas, se siente como un desfile de hits bastante anquilosado—. No obstante su lustre de producto manufacturado, Little Mix contagia una actitud desafiante, abrasiva, de chicas de parranda, reminiscente de las Spice Girls o de Shampoo.

En conjunto, sin embargo, la experiencia es de una homogeneidad horrorosa y sofocante, interrumpida por ocasionales flashes de hechicería electrónica que recuerdan, en tiempos en que lo analógico se ha vuelto el recurso de una vanguardia concienzuda, la potencia de la tecnología digital de última generación y su capacidad para producir permutaciones y microsonidos inauditos. Las máquinas siguen vivas y coleando. Los problemas empiezan cuando se introduce el factor humano. Así, “Now and Later” de Sage the Gemini tiene un bajo zumbante minimalista por el que muchos hubieran matado hace treinta

años pero que hoy es apenas una gota en el océano del pop, acompañado por algo que suena como astillas de un sample de acordeón. El rap, en cambio, está recubierto de un glaseado pesado, tediosamente procesado con el Auto-Tune de rigor; es el sonido de alguien dispuesto a decir o hacer lo que sea necesario para estar en la fiesta.

Ocupando las dos primeras posiciones figura Ed Sheeran. Otro que parece deberle algo a esa cierta cualidad de lo común y corriente que se percibe en él: tiene un aspecto físico medio rústico y campestre, el tipo de muchacho que cuando no está componiendo canciones pop se lleva sándwiches al trabajo metidos dentro del balde. “Shape of You”, sin embargo, se enciende a un ritmo de dancehall, claramente el sabor pop *du moment*, un cóctel de marimbas y house tropical. Las voces de Sheeran, por otro lado, siguen casi calcadamente la misma cadencia de “No Scrubs” de TLC, pero dado que Sheeran tenía ocho años cuando salió ese sencillo, allá por el siglo XX, uno se pregunta cuán consciente puede haber sido el plagio.

El contenido de los charts de 2017 está tan poco diseñado para dirigirse a mí en tanto hombre de mediana edad como lo son los You-Tubers que adora mi hija de doce años. Así y todo, como alguien que comenzó a seguir los charts a fines de la década del sesenta, cuando el pop prácticamente era la única fuente de color y electricidad en una infancia cuyo mobiliario, ambiente y paisaje de medios seguían siendo en gran medida los de los años cincuenta o incluso antes, estoy al menos en condiciones de hacer comparaciones. Lo más acentuado —más acentuado aún que en las grandes épocas del pop del siglo XX: las décadas del sesenta, setenta y ochenta— es la sensación de una brecha generacional. En aquel entonces, el pop se trataba mucho más de un asunto familiar, incluyente, donde cada generación era satisfecha con algo, desde los más chicos hasta los abuelitos. La programación de época de los años sesenta suele ir directo a Jimi Hendrix y Cream, pero artistas como Engelbert Humperdinck eran más representativos: los singles con mayor éxito de ventas en el Reino Unido durante esa década eran los del cantante y comediante Ken Dodd. En los charts

de hoy no hay lugar para un Mr Blobby o una Lena Martells y los veteranos cada vez más rancios, desde Zeppelin hasta Elton John y Paul McCartney, se mantienen a una distancia prudente. No hay lugar para el ridículo, tampoco para lo sublime, solo una eficiente e impecable transmisión continua de temas meticulosamente diseñados en el estudio para converger en lo predecible.

En 2011, David Barrow escribió en *The Quietus* sobre lo que bautizó el “pico”, al que describió en estos términos:

Un movimiento que se ha vuelto subrepticamente ubicuo en la canción pop, ese ascenso desde una estrofa dinámicamente estática sobre un compás de 4/4 en tempo medio hacia un acorde mayor redoblado y, en el caso de cantantes femeninas, coronado por una emanación melismática; el momento en que el productor introduce el riff, el borbotón de sintetizador, el gancho vocal gritado del que el resto de la canción es un mero apéndice, un prólogo y un epílogo validados solo por el estribillo. Si lo has oído —y estate seguro de que lo has oído— es porque se ha desarrollado como tropo en algunas de las canciones más insoslayables de los últimos años: “I Gotta Feeling”, “Empire State of Mind” (en la versión solista y la realizada por Jay-Z), “Tik Tok”, “Club Can’t Even Handle Me Yet” de Flo Rida, “California Gurls”.

22

Pero 2011 fue hace bastante, y en este Top 20 hay una única instancia del “pico” y es más bien leve. Por un lado, conforme la primera generación marcada por el rock and roll, Alan Freed y el *Six-Five Special* se va acercando a los setenta, hay una enorme industria de la nostalgia que mantiene en actividad a las estrellas de ayer y, en algunos casos, las hace facturar millones al año. Los charts, sin embargo, están compuestos por un casi espeluznante monoverso sin historia en el que lo único que cuenta son las tendencias y los tempos que se impusieron en el último año y pico, donde todos se cuidan de estar a la par de los otros y están

constantemente intercambiando información. Dicho esto, esa ha sido la situación general del pop durante la mayor parte de este siglo.

Lo que también llama mucho la atención, y resulta en igual medida deprimente, es que el pop no era tan poco *queer* desde los días de Rosemary Clooney, a comienzos de los años cincuenta. La cultura gay ha sido siempre uno de los principales motores ocultos del rock y el pop, desde Little Richard hasta el Hi-NRG. A menudo esto tuvo que ser cifrado en un mundo donde la homofobia estaba institucionalizada. Hoy, en cambio, cuando los derechos LGTBI están más establecidos que nunca antes en el mundo occidental —aunque todavía lejos de una aceptación universal—, el pop *queer* ha desaparecido. Los charts de 2017 son en buena parte un idilio de amor heterosexual joven y fotogénico, preferentemente experimentado en un ambiente playero.

Lo que brilla también por su ausencia es ese sentido de la ironía y el artificio que hizo de *The Lexicon of Love* de ABC, por ejemplo, uno de los más grandes álbumes pop de todos los tiempos, y que da cuenta de los altos grados de inteligencia detrás del postpunk y del nuevo pop de comienzos de la década del ochenta. Hoy, prácticamente, todas las canciones tratan encarecidamente de parecer sinceras y persuadirnos por todos los medios de que sus intenciones son genuinas; en parte, para causar una fuerte impresión como pretendientes, pero también como forma de demostrar cierta humanidad y autenticidad de cara a las fuertes sospechas de que el pop moderno es en realidad un producto procesado y fabricado en el estudio gracias al Auto-Tune. Pero protestan demasiado: cuanto más altas las cumbres emocionales a las que se pretende escalar, mayor es la necesidad de recurrir al arnés del Auto-Tune.

Hay una sensación de culpa y recriminación por el hecho de que la maquinaria y la tecnología de estudio, con sus realces artificiales, estarían sofocando el verdadero talento y la auténtica expresividad. Pero el problema no es la tecnología en sí misma, que sigue arrojando capacidades y detalles fascinantes —aunque muchas veces de manera incidental y a producciones de una banalidad sofocante—; el problema

es el conservadurismo, la timidez y el pragmatismo de las personas que la usan. Los tres pecados de la política moderna son también los tres pecados del pop moderno.

Otra cosa que me llamó también la atención, al mirar las publicidades que precedían a algunos de estos tracks en YouTube, fue cuánto más electrizantes e innovadores eran los soundtracks de esas propagandas, cuánto más audaces y atmosféricos que el pop agarrotado que venía a continuación.

La excepción a todo esto es Daft Punk, quienes aparecen junto a The Weekend en dos de los hits que alcanzaron el Top 20 esta semana: “I Feel It Coming” y “Starboy”. Es verdad que no son lo más fino del dúo francés, pero “Starboy” arranca al menos con un breve momento de su característico kitsch tonificante: una fanfarria electrónica que parece salida de un festival de luces y sonidos de la década del setenta, seguida de una serie de explosiones de sintetizador que introducen la atracción principal, el propio The Weekend, que termina decepcionando un poco con las cadencias de manual de sus voces.

24

Daft Punk ha sido longevo. Los entrevisté en Los Ángeles en 1997 luego del lanzamiento de su álbum debut, *Homework*. El disco me había encantado, aunque lo vi como una magnífica pieza de kitsch, toda una proeza viniendo de dos muchachos de un país que hasta hacía algunos años carecía de cualquier pedigrí pop. Jamás imaginé que para el año 2017 serían superestrellas globales. Dificilmente le haya dedicado algún pensamiento al año 2017. Desde hacía años daba por sentado, y seguiría haciéndolo otros tantos, que el reloj del apocalipsis del pop marcaba cinco minutos para la medianoche. En 1986, en una de mis primeras reseñas de discos para *Melody Maker*, me referí ya a “esta hora tardía”. Siempre estuvo allí la sensación de que era tarde. Daft Punk sonaba *muy* 1997, un concepto impecable, que se remontaba a los tiempos de Chic, Telex, el italo disco, los ritmos 4/4 llenos de groove, los *vocoders* con wah-wah y la moda pasajera de las bandas robóticas, como sus compatriotas Space, que tuvieron un hit en los setenta con “Magic Fly”. Así y todo, debería haber podido discernir los signos:

en las disquerías de Sunset Strip el grunge blanco anémico había sido suplantado en las bateas por una ola británica de música electrónica, que incluía a The Prodigy, Underworld y The Chemical Brothers, a la que ahora se sumaba Daft Punk. Una nueva era electrónica estaba naciendo.

La aparente modestia y falta de pretensiones de Daft Punk resultaba también engañosa. Thomas Bangalter, uno de los integrantes del dúo, renegaba del lujo *art déco* de los alrededores del hotel Argyll. “Si hubiese sido por nosotros, nos habríamos quedado en algún hotelucho, en una zona más alejada”, dijo. “Algún lugar con atmósfera. Hubiese sido más nuestro estilo”. Se me hacía también difícil tomar noción de su magnitud sabiendo que debían su nombre a una frase de un colega, el difunto Dave Jennings. Jennings había reseñado para *Melody Maker* a Darlín’, la encarnación previa del grupo, que tenía un sonido lo-fi de guitarras: “daft punk” [punk bobo], había sido su veredicto. El dúo mantenía la industria discográfica a una distancia prudente. En vez de un *manager*, tenían un “amigo” que actuaba de intermediario. Cada vez que Virgin France necesitaba ponerse en contacto con ellos, en esos días relativamente primitivos de las telecomunicaciones, se veían obligados a recorrer los cafés parisinos que frecuentaba dicho amigo. Ambos integrantes parecían no tener ningún apetito de estrellato y optaban por ocultar sus rostros para las producciones fotográficas. A pocas semanas de haberlos entrevistado, asistí a un evento de la compañía discográfica. Aunque venía de pasar una hora con ellos, cuando Bangalter me hizo señas para saludarme, transcurrió un segundo mortificante hasta que me acordé de quiénes eran él y su compañero, Guy-Manuel de Homem-Christo.

Daft Punk, sin embargo, tenía claro su futuro inmediato.

“Hoy uno puede hacer un disco en su habitación con muy poco dinero”, sostenía Bangalter. “Nuestro álbum *Homework* salió mucho más barato que cualquier álbum de rock. No hubo que alquilar un estudio, ni hizo falta pagarles a un productor y a un ingeniero de sonido. No estamos diciendo que haya una forma correcta y otra incorrecta de

hacer las cosas, simplemente que existe esta forma. Cuando empezamos a hacer música, tratamos de armar la típica banda adolescente de la que todos quieren formar parte”.

Balbuocé algo sobre la inminente llegada de Internet. En ese momento, la conexión todavía era por *dial-up* y la Web parecía ser un reducto para nerds suscriptos a la revista *Wired* que pasaban demasiado tiempo frente a la pantalla interactuando con desconocidos en foros de discusión. Daft Punk, sin embargo, vio el efecto transformativo que estaba por tener Internet, con que el futuro finalmente había descendido sobre nosotros.

“Internet también hace todo más accesible”, comentaba entusiasmado Bangalter. “Con un sitio pequeño puedes tener la misma llegada que un sitio grande. Puedes vender discos desde tu habitación, y no necesitas grandes productores. No necesitas andar tocando las puertas de las discográficas, ni dependes de A&R o periodistas especializados que tienen pilas de cassettes acumulados que nunca escuchan”.

26

“Suenan como si estuviera por quedarme sin trabajo”, acoté entre dientes. Dieciocho meses más tarde fui despedido.

Mientras tanto, a pesar de su protesta constante contra todo el bombo que los rodeaba y los privilegios con los que la industria los halagaba –tanta era su desconfianza hacia ella–, Daft Punk fue teniendo un éxito tras otro en el siglo XXI. A diferencia de otros grupos electrónicos contemporáneos a ellos, su música es fuertemente retrospectiva: George Duke, Barry Manilow, guitarras sintéticas, Buggles, Zapp, todos desfilan por los implacables ritmos 4/4 de sus producciones para la pista de baile. Tienen una conciencia del pasado del pop que, unida a su sensibilidad de DJ, los ha mantenido vigentes hasta entrados en los cuarenta. Pero a diferencia de las producciones retrógradas análogas de sus pares del rock en esta era postrock, sus reconstrucciones y réplicas del pasado tienen algo inquietante. Desde “Digital Love” hasta “Lose Yourself to Dance”, han creado un continuo, un mecanismo utópico que con la perfección rutinizada de un autómatas filtra todo el relleno y la grasa superflua del pop de los años setenta y ochenta, logrando

de ese modo hacer hallazgos improbables en sus regiones más oscuras y preservar destellos vitales de su genialidad. El sample de la guitarra funk entrecortada de “Fate” de Chaka Kahn, aislado y realzado en “Music Sounds Better with You” de Stardust, un proyecto paralelo de Bangalter, es un ejemplo perfecto. El track original, producido por Arif Mardin, suena fantástico, pero aun así palidece en comparación con el track que lo samplea. El mérito que pueda caberle a la originalidad se encoge hasta la irrelevancia ante lo inspirado del robo y el uso que se le da, a medida que el sample se abre paso por “Music Sounds Better with You” como una implacable cuchilla funk recién afilada.

Por otro lado, en una época en la que el abuso en el procesamiento de la voz es objeto de gran preocupación e indignación, Daft Punk hace un uso desvergonzado del *vocoder*. No lo usan, como otros, a modo de maquillaje vocal para enmascarar imperfecciones, sino que se regodean en su artificialidad. De hecho, tienen mucho más empuje emocional las *vocoderizaciones* de Daft Punk que las voces con Auto-Tune comunes y silvestres del pop. Transmiten una sensación de vulnerabilidad, de alienación, como si anhelaran ser completamente humanas.

Aunque son bandas muy diferentes, solo Kraftwerk iguala a Daft Punk en su equilibrio perfecto entre lo retro y lo futurista, en esa fe incondicional en las propias destrezas operativas donde se apuntala la confianza necesaria para ponerse en ridículo frente al público. Daft Punk usa máscaras, o más tarde cascos, por la misma razón por la que Kraftwerk proyectaba sobre el escenario versiones robóticas de sus integrantes: para preservar su privacidad, apostar todo al producto y no perder energía en el culebrón autobiográfico que exige la celebridad. Y ha funcionado. Mientras que sus contemporáneos de carne y hueso se han marchitado, ellos, al igual que Kraftwerk, supieron conservarse a través del tiempo del pop.

Daft Punk nos permite imaginar, desde nuestra triste posición en la era posespacial, que es por siempre 1980. Imaginen si dejáramos atrás el conflicto en la Tierra, llegáramos a Marte y construyéramos

discotecas allí para pasar las noches bailando en un estado de plenitud de dibujos animados.

Aunque sus inicios se remontan al siglo XIX, y tuvo precursores en épocas incluso anteriores, la historia de la música electrónica es en gran medida la historia del siglo XX. Para cuando llegó el cambio de milenio, ya estábamos, a todos los efectos, en la misma situación en la que nos hallamos hoy, en 2018. La música electrónica, cuya historia está tan hecha de desconfianza, olvido, miedo y aversión, como de futurismo, utopías y especulación a escala cósmica, se ha vuelto ubicua. Vivimos en una era postrock desde mediados de la década del noventa. La música bailable electrónica (EDM) fue imponiéndose como nueva música de estadios conforme la música popular de guitarras alcanzaba un límite creativo, agotando sus capacidades intrínsecas de expansión. Hubo extremistas –grupos como Wolf Eyes y Sightings o intérpretes como Fred Firth y Derek Bailey, entre otros– que investigaron las posibilidades limítrofes del instrumento, pero no lograron trascender la periferia del interés del público; el apetito del público por el extremismo abstracto en la música no va a la par del apetito por su equivalente en las artes visuales.

28

La música electrónica es naturalmente una música del ahora, pero también dentro del género existe un malestar con la naturaleza invisible de la producción digital. La música se emparenta allí con los smartphones y laptops, cuyo insípido señorío nos mantiene a todos cautivos en nuestros espacios individuales, interactuando solo virtualmente, y con los millones de opciones y conexiones de Internet, que dejan a demasiadas personas sintiéndose enervadas, desconectadas y desamparadas. Algunos vuelven a lo analógico y a todo un equipamiento que fue apresuradamente descartado y que provee medios de producción más visibles, ya sea a modo de protesta contra la obsolescencia programada o por la liberación que implica trabajar con un kit ostensiblemente “limitado”. Como me comentó en 2003 Sean Booth de Autechre, “todos adhieren a esta idea de que tienes

que deshacerte de la tecnología vieja cuando llega algo nuevo que la reemplaza. ¿Por qué debería hacerlo? ¿Cómo se decide que algo es obsoleto?”.

Paradójicamente, son practicantes de la electrónica quienes están encabezando el ataque más pertinente contra la supuesta hegemonía de la electrónica en la era moderna. En cierto modo, el subtexto reza: “Devuélvannos el siglo XX”. Un buen ejemplo es el grupo Metamono de Jono Podmore, que contó entre sus colaboradores con Irmin Schmidt y el recientemente fallecido Jaki Liebezit de Can. Podmore me invitó a su departamento a probar algunos de los equipos vintage que conforman el “instrumentario” de Metamono e incluyen un antiguo sintetizador de válvulas sin teclado, un théremin, un Mu-Tron III y otras piezas de museo. Su compañero de grupo, Mark Hill (Paul Conboy completa el trío), adquirió recientemente un Korg MS-20. Sobre el escenario y tocados en tiempo real, estos instrumentos recrean cierto romance y sensación de combate contra el equipo electrónico, que se ha perdido en esta era en la cual un concierto de música electrónica puede consistir solamente de una única persona, iluminada por el brillo mortecino de su laptop, y su logo proyectándose en dirección al público como un triste rayo.

Podmore sostiene que los equipos viejos tienen una durabilidad ausente en la era post-Steve Jobs: “La tecnología, en algunos casos, data de los años veinte, pero ha seguido desarrollándose desde entonces y conserva una cualidad de audio mucho más avanzada que el chorro de datos normalizados que brota de la salida para auriculares de esas laptops genéricas que hoy en día pasan por instrumentos musicales en los escenarios de todas las ciudades del mundo”.

La música de Metamono sigue los dictados de un manifiesto escrito por ellos en el que expresan su intención de revitalizar una música que se ha vuelto “una sombra flácida del poder que alguna vez fue”. A la manera de corolario al más célebre manifiesto de Matthew Herbert sobre el uso de samples, Metamono promete que:

Metamono nunca

- hará uso de micrófonos
- hará uso de sonidos generados digitalmente o sampleados
- hará uso de sonidos generados mecánicamente
- hará uso del procesamiento digital de sonido
- hará sobregrabaciones
- hará remixes
- le tendrá miedo al mono

Metamono solo

- hará uso de la generación electrónica analógica del sonido
- hará uso del procesamiento electrónico analógico del sonido
- hará uso de herramientas digitales básicas de grabación y edición cuando no haya alternativa
- compondrá y mezclará simultáneamente
- creará sus propios instrumentos o tocará con instrumentos usados

30

Para futuristas como Luigi Russolo y compositores visionarios como Busoni, Varèse y, más tarde, Stockhausen, los nuevos medios electrónicos de creación musical no eran meras curiosidades, comodidades, dispositivos para reducir costos u objetos de fascinación para obsesos de los aparatos. Eran los medios que le permitirían a la música sobrepasar los límites de la notación escrita, explorar posibilidades infinitas en tándem con un mundo cuyos saltos tecnológicos parecían no tener límites. En sus sueños más descabellados, realmente creían que la música electrónica podría ser la banda de sonido, e incluso la fuente, a través de algún medio misterioso, de una expansión de las capacidades de la especie humana. Podríamos conquistar el aire, la Luna y las estrellas. Los avances paralelos en la ciencia exigían una banda de sonido que hiciera más que modificar el equivalente orquestal de los

imperios decimonónicos, cuyo colapso se había acelerado por la era de la máquina.

Otros, sin embargo, temieron —y siguen temiendo, de hecho— que la mecanización simplemente condenara a la humanidad al desempleo; e incluso más, que las máquinas, en forma de autómatas inquietantes, adquiriesen en un hipotético futuro inmediato características humanas, incluyendo el deseo de dominar y esclavizar, tal como las máquinas fueron puestas a trabajar como sirvientes no remunerados. Este miedo, como veremos, tuvo un componente racial, que acaso dé cuenta de los diferentes grados de resistencia entre personas negras y blancas a aceptar la innovación tecnológica en la música.

La música fue ciertamente un área de disputa. Tecnologías de todo tipo estaban desarrollándose en las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, estaban las tecnologías de diseminación. El micrófono radicalizaría el fraseo vocal, suplantando el megáfono de mano y convirtiendo en estrella a Bing Crosby, quien había entendido ya en los años veinte cómo sacar ventaja del aparato para desarrollar un estilo vocal matizado e íntimo, capaz de reducir de kilómetros a centímetros la distancia entre el intérprete y el público.

Luego estaba el gramófono. En 1926, en una de sus primeras ediciones, *Melody Maker* publicó un editorial expresando el miedo de que con el ascenso de este nuevo aparato popular, que alentaba a escuchar en vez de tocar, se agotara el suministro de músicos. Bajo el título “What Will Music Be Like in 1935?” [¿Cómo será la música en 1935?], el editor Edgar Jackson escribió:

Estos son los días de la música mecánica.

El piano del hogar se desafina y se agarrota por falta de uso. La familia se reúne ahora alrededor de la radio o el gramófono y la biblioteca queda desactualizada.

¿Cómo serán nuestros hijos en 1935? ¿No hay acaso un peligro tangible de que en este breve decenio se produzca un aluvión de críticos y una escasez de intérpretes?

Los Mozarts de 1926 bailan jazz al son del gramófono en vez de arrimarse al órgano con esperanza.

En 1935, a menos que despierten, en vez de ganar salarios respetables, serán meros autómatas [...] y seguirán dependiendo, para su entretenimiento, de los músicos de hoy.

En un punto, tenía razón. Por un lado, en la actualidad hay más gente que intenta y logra hacer una música digna de atención que lo que el mercado puede absorber. Ningún editor de la sección de críticas de una revista de música, con el escritorio crujiendo bajo una pila de lanzamientos de la que solo una pequeña fracción podría atraer la atención de sus lectores, disputaría esto. Pero, por otro lado, las primeras ediciones de *Melody Maker* estaban dedicadas principalmente a música publicada en forma de partituras y dirigida a un público de músicos que en su gran mayoría tocaba como forma de entretenimiento hogareño más que por un afán de estrellato. Con la llegada del tocadiscos, claramente se produjo un desplazamiento hacia el consumismo.

32

Los miedos se exacerbaron en la década del treinta, durante la llamada “histeria de los robots”. En 1930, el *Bakersfield Californian* publicó una solicitada firmada por la Federación Estadounidense de Músicos en protesta contra el uso de rollos de música mecanizada en los teatros. La solicitada iba acompañada de una ilustración en la que una atractiva arpista en un diáfano vestido blanco se quitaba una máscara, revelando ser un robot. “¿Estás siendo engañado por un robot?”, rezaba la leyenda, que instaba a los lectores a sumarse a los miles que ya se habían asociado a la “Liga para la defensa de la música” con solo firmar, cortar y enviar por correo un cupón impreso al pie del artículo.

No es difícil ver por qué la embriaguez de los primeros manifiestos futuristas, cuyos autores nos instaban a despojarnos por completo de las formas del siglo XIX y abrazarnos al dinamismo del siglo XX y la era industrial, reculó un poco después de la guerra, guerra que el movimiento artístico italiano había saludado con un deleite, visto en retrospectiva, macabro. Se hizo más difícil entusiasmarse con las ben-

diciones de la tecnología cuando millones acababan de ser masacrados en la Gran Guerra por medios mecánicos de reciente introducción. Por otro lado, el desempleo masivo que produjo la Gran Depresión no propiciaba un interés por el ahorro de trabajo.

La cuestión del trabajo, del esfuerzo percibido como necesario, ha sido otro motivo de discordia a lo largo de la historia de la música electrónica. ¿Alguien derrama sudor al producirla? ¿Producirla induce al tipo de contorsiones faciales que denotan un acto de creatividad apasionado? Durante la era postpunk, hubo un contraste entre el esfuerzo físico tangible de intérpretes como Stephen Morris de New Order, a quien no le alcanzaba la destreza para hacer parecer fácil lo que tocaba y necesitaba empeñar toda su concentración para generar manualmente sus riffs de batería, y los músicos electropop, seguramente incapaces de hacer cinco flexiones de brazos seguidas, que lo único que hacían era presionar los botones de una caja de ritmos. La ausencia de un esfuerzo físico los invalidaba a ojos de muchos y confirmaba su amañamiento de niños mimados. Durante la era rave, esto se volvió un problema para *Top of the Pops*, ya que echó por tierra hasta la pretensión de que los músicos estaban haciendo algo durante el *playback*. La inmovilidad del artista de house tuvo que ser compensada con una enérgica *troupe* de bailarines que brindaran cierta garantía visual de que había algún gasto de energía asociado a esta música. The Orb ni siquiera se molestaron cuando aparecieron en el programa en 1992 para “tocar” su hit “The Blue Room”. Subvirtieron la expectativa de trabajo duro sentándose a jugar ajedrez durante lo que duró el tema, después de haber presionado un botón para iniciar su transmisión.

Las objeciones del Sindicato de Músicos a la música sintetizada eran entendibles. En 1977, salía “I Feel Love” de Donna Summer y sus efectos supersónicos de secuenciador sugerían que los suntuosos arreglos orquestales tocados por varios instrumentistas tenían los días contados en el disco. ¿Cómo no simpatizar con la preocupación del sindicato cuando peligraba la fuente de trabajo de sus afiliados? Y, sin embargo, es imposible no reírse al ver hoy imágenes en línea de

Summer cantando el sencillo ese mismo año acompañada, en vez de por los sintetizadores de Moroder, por una orquesta de músicos vestidos de gala que serruchan frenéticamente sus instrumentos de cuerda en un intento desesperado por simular los efectos del secuenciador de aquel.

Técnicamente, podría haber habido electropop ya en los años treinta. En 1932, Evgeny Sholpo y Nikolai Voinov desarrollaron en la Unión Soviética el variófono, un sintetizador fotoeléctrico que utilizaba un sistema de discos rotatorios y permitía crear versiones artificiales de melodías clásicas y populares en sintonía con la nueva era electrificada e iluminada por vapor de sodio. El invento, sin embargo, no tuvo gran repercusión. Lo mismo sucedió con los entonadores de ruido de Luigi Russolo, que no fueron adoptados por ningún compositor posterior, ni siquiera por Varèse. Compositores como Paul Hindemith hicieron algunos esfuerzos tentativos por idear una música “motorik” (como se verá más adelante) y John Cage empezó a explorar las posibilidades del vinilo como instrumento musical ya en 1939, pero, con la excepción de estos casos, el de mediados del siglo XX fue un período de barbecho para la música electrónica. Las décadas del treinta y el cuarenta estuvieron dominadas por los fenómenos de masas participativos del swing y la música de big bands, con su rotación de estilos bailables.

34

Los años de posguerra trajeron consigo una conciencia alerta sobre las capacidades de la ciencia atómica y un profundo cuestionamiento existencial retrospectivo provocado no solo por el trauma de la guerra, sino por las profundidades aterradoras a las que había sido capaz de descender la humanidad con la ayuda del ferrocarril y la maquinaria industrial: el Holocausto. Estaba lleno de nuevos artefactos que permitían ahorrar trabajo, pero cundía también la sensación de que gracias a unos cerebritos temerarios, incapaces de dejar las cosas tranquilas, la ciencia podía terminar borrando a la humanidad de la faz de la Tierra. Los años cincuenta fueron una edad de oro para la *musique concrète*, una música hecha de sonidos encontrados, ensamblada a partir de grabaciones en cintas magnéticas cortadas y manipuladas en el estudio; pero no buscó ni logró una aceptación popular y permaneció tan

alejada de la imaginación pública como los oscuros descubrimientos de un laboratorio. El único impacto que tuvo la música electrónica en esta década fue a través del uso de instrumentos como el théremín y las ondas Martenot para denotar la rotación ominosa de platos voladores o la actividad de antenas alienígenas en series televisivas o películas clase B que funcionaron como proyecciones de la paranoia estadounidense.

La década del sesenta fue inaugurada en el pop por Joe Meek, un productor británico que se halló entre los primeros en comprender algo que más tarde se volvería una obviedad: el potencial del estudio como instrumento musical. Meek fue un ingeniero de sonido devenido en autor que, en hits como “Johnny Remember Me” de John Leyton, trajo al single de pop la sensación de amplitud y profundidad del *cinemascope*: la voz femenina que grita el título de la canción parece resonar a lo largo y ancho de los llanos a medida que el héroe se aleja a su pesar galopando hacia el poniente. Meek se deleitaba en las resonancias del rock and roll, en su bullicio y las ondas sonoras que generaba. Desde pequeño, había sentido fascinación por los componentes electrónicos y las válvulas de radio, elementos fundamentales de una tecnología naciente. Durante el servicio militar, trabajó como operador de radar. Estaba obsesionado con el espacio del estudio, pero también con el espacio exterior: “Telstar”, de 1962, celebró los inicios del programa espacial. Cuando la Tierra completó su traslación y 1959 se convirtió en 1960, editó *I Hear a New World*, un EP (más tarde expandido a álbum) grabado con The Blue Men, un grupo de skiffle al que había traído para que proveyera el material acústico sobre el que aplicar sus tratamientos de estudio. Hoy sabemos que los efectos que usaba eran obtenidos empleando objetos cotidianos, como botellas de leche, sorbetes, cucharas y lavaplatos, y no mediante equipos electrónicos que aún no estaban disponibles o estaban todavía por inventarse. A pesar de ello, al igual que en el caso del Radiophonic Workshop de la BBC, que hacía un uso similar de objetos cotidianos prosaicos, los efectos logrados siguen sonando de otro planeta, y evocan esperanzas perdidas y una economía de recursos que desaparecería en cuanto se

generalizaran tecnologías como el sintetizador Moog. En temas como el que da título al disco, Meek pintaba cuadros de un espacio exterior cuyas órbitas distantes los seres humanos parecían encaminados a conquistar a la brevedad. En retrospectiva, lo que retrata es la credulidad encandilada de una generación nerviosa y entusiasmada, que se sentía en el umbral de un nuevo amanecer pero que no tenía la menor idea de lo que depararía la década del sesenta –desde una guerra termonuclear hasta el primer contacto con alienígenas–, ante la cual el futuro se elevaba como un sol gigante.

Lo que Meek no previó, desafortunadamente, fue a The Beatles. Cuando Brian Epstein le hizo escuchar una cinta demo de los *Fab Four*, le aconsejó que no perdiera el tiempo con ellos. Tal vez creyese que las bandas de guitarras estaban a punto de ser suplantadas por algo sónicamente más expansivo. En lo esencial, sin embargo, no obstante algunas invenciones clave en la música electrónica, los sesenta serían la década de The Beatles y las guitarras.

36

Conforme avanzó la década, Meek entró en un declive. Su final trágico tiene ecos de Joe Orton y Alan Turing. Mucho de ello tuvo que ver con su personalidad: atormentado por la paranoia, descarriado por la creencia de que podía comunicarse con los muertos –Buddy Holly, entre ellos– al punto de montar equipos de grabación portátiles en cementerios, fue arrestado por “comportamiento indecente” en un baño público y multado por quince libras. Más tarde fue involucrado en un caso renombrado como “el asesinato del maletín” a causa de su conocida homosexualidad. Con su reputación dañada y acorralado por infortunios comerciales, incluido el congelamiento de sus regalías por “Telstar” a raíz de una disputa legal, asesinó a su casera con una escopeta en un acceso de desesperación y luego se quitó la vida.

Aunque, como oriundo de la escena de rock and roll de fines de los cincuenta se vio superado por las tendencias ulteriores, uno tiene también la sensación de que Meek estaba demasiado adelantado a su tiempo, de que el nuevo mundo que había imaginado en sus innovaciones en el estudio se demoró demasiado en llegar, como sucedió con

la sentencia final del juico sobre las regalías de “Telstar”, que se resolvió a su favor después de muerto.

The Beatles no solo fue el grupo más importante de la década del sesenta, también supo mantenerse a la vanguardia de su tiempo. John Lennon, Paul McCartney y George Harrison se interesaron todos por las técnicas de manipulación de cintas inauguradas por Pierre Schaeffer y adoptadas por compositores como Karlheinz Stockhausen, cuya épica *Hymnen* de 1967 fue recibida con admiración por un sector del público de rock radicalizado y psicodelizado, además de por músicos como Frank Zappa, Pete Townshend y Grateful Dead, cuando finalmente se pusieron al día con las propiedades ensanchadoras de la mente de la *musique concrète*. The Beatles hicieron uso profuso de la manipulación de cintas en tracks como “Tomorrow Never Knows”, “Strawberry Fields Forever” y “I Am the Walrus”. Una de las últimas acciones de Brian Epstein como *manager* de la banda fue enviarle un exaltado telegrama a Stockhausen para pedirle autorización —que les fue otorgada justo a tiempo— para incluir su foto en el *collage* panteón de la tapa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Contrariamente a su fama como el Beatle de las abuelas, McCartney afirma que fue él quien introdujo a Stockhausen a Lennon y cita *Gesang der Jünglinge* como su pieza favorita del compositor alemán. Aunque Lennon había afirmado que “*avant-garde* quiere decir ‘farsa’ en francés”, conocer a Yoko Ono lo ayudó a abrir la mente y terminó componiendo la que, sin lugar a dudas, constituye la pieza de *musique concrète* más escuchada de todos los tiempos: “Revolution 9”, incluida en el álbum blanco. La pieza es un montaje bastante respetable, aunque con claros signos de amateurismo en su composición. La primera vez que la escuché me aterrorizó, porque la interpreté en conjunción con el libro de Vincent Bugliosi *Helter Skelter*, que narra la historia de cómo Charles Manson rastreó el álbum blanco en busca de mensajes en clave instándolos a él y a sus seguidores a acometer la ola de asesinatos con los que esperaba desatar una guerra racial. “Revolution 9” había sido la inspiración para un acto de locura racista homicida.

El entusiasmo de The Beatles por la música electrónica no se expandió más allá de este punto, ni durante los años restantes del grupo ni durante sus carreras solistas, en las que se asentaron sobre ritmos y estructuras compositivas más convencionales: los experimentos electrónicos quedaron atrás como un flirteo de juventud. Otra reculada.

En retrospectiva, la música electrónica a fines de los sesenta debería haber tenido un mayor florecimiento del que tuvo. Los historiadores dan mucha importancia a los álbumes que hicieron durante este período grupos como Silver Apples, The United States of America y otros. También White Noise, un grupo formado en 1968 e integrado por un joven contrabajista clásico formado en ciencias llamado David Vorhaus y los integrantes del Radiophonic Workshop de la BBC, Delia Derbyshire y Brian Hodgson.

El departamento de Vorhaus en Camden es un verdadero museo de aparatos electrónicos vintage, pero habiendo experimentado las privaciones de los primeros sintetizadores, no quiere tener nada que ver con la nueva moda analógica. “Conozco a mucha gente que tiene esa obsesión, quieren comprarse un VCS3 con todas las perillas. ¡Con qué necesidad! Durante diez años no tuve otra cosa que eso, instrumentos que se desafinaban en cuanto tocabas más de una nota a la vez. Doy gracias a Dios por programas como Reactor, una herramienta con la que puedes construir tus propios equipos en una computadora. El potencial allí es astronómico. Llevo trabajando más de diez años en la mía. Migré todos mis antiguos equipos a la computadora. En los viejos tiempos íbamos a lugares como Ámsterdam en un coche lleno de equipos. Una vez nos pasó que llegamos y nos faltaba un módulo sin el cual no podíamos hacer nada. No nos quedó otra opción que hacer playback con mi álbum. A la mierda con esto, pesé. Ahora tengo todo en esta laptop”.

A lo largo de su vida, Vorhaus ha presenciado todo el arco de la música electrónica. Pero cuando conoció a Derbyshire y a Hodgson, luego de un encuentro fortuito en The Roundhouse, no sabía, a pesar de ser un músico con vastos conocimientos de electrónica, que ambas

podían combinarse. “La cima de una carrera como contrabajista hubiera sido tocar en la London Symphony Orchestra. Pero se suponía que la música era un hobby. Mi carrera iba a ser como físico. Fue pura casualidad haberlos conocido esa noche”.

An Electric Storm fue grabado en 1968 y editado en junio del año siguiente. Su empleo de técnicas de empalme, trasposiciones y alteraciones de alturas, al igual que el uso pionero del EMS Synthi VCS3, producían una experiencia en la que todo aficionado al ácido de la época podría y debería haber visto realizadas sus vivencias interiores. Objetos y voces se alzan y descubren en la mezcla como naves romulanas, colores entran en erupción, formas mutan, atacan, provocan y retroceden, todo en el contexto de canciones pop. En especial, “Love Without Sound” –tema que debe mucho a Derbyshire, cuya contribución al grupo no fue del todo reconocida en ese entonces– está eones adelantada y es mucho más *freak* que cualquier cosa que hayan hecho los artistas del rock psicodélico mainstream de la época.

White Noise cobró un generoso adelanto del sello de Chris Blackwell Island Records, pero el álbum no rindió y solo vendió un par de cientos de copias. Con los años, muy lentamente fue encaminándose al estatus de culto.

Dadas las grandes transiciones ensanchadoras de la mente de la década del sesenta –el cambio del blanco y negro al color en la televisión y en la cultura, el asombro que generó el Programa Apolo y el eventual alunizaje, el espíritu utópico e insurrecto de la época–, podría haberse esperado que la llegada del sintetizador modular de Robert Moog, introducido al mundo en 1967, inaugurara un gran salto para la humanidad musical. ¿Lo hizo?

En 2018, en la Universidad de Surrey, se celebró el primer simposio dedicado al sintetizador Moog, y contó con actuaciones de Chris Carter de Throbbing Gristle y Chris Watson de Cabaret Voltaire. Allí, Thom Holmes, quien quizás sea el principal especialista mundial de Moog, discursó sobre su obsesión con el instrumento, una obsesión que lo ha llevado a reunir una impresionante colección que

busca compilar todos los discos que se hayan hecho que incluyan un sintetizador Moog. El Moog, afirmó, fue el instrumento que “sacó a la música electrónica de los laboratorios y la llevó a los escritorios de los músicos y las compañías discográficas”.

Al final de su conferencia, pasó un extenso montaje del maremágnum de discos en los que aparece el Moog del período entre 1967 y 1970, antes de que fuese reemplazado por el Minimoog. El instrumento logró introducirse en todas partes, aunque a veces pasa desapercibido: desde la música del cine y la publicidad hasta el rock progresivo bizantino de Emerson, Lake and Palmer, pasando por discos de soul como *Still Waters Run Deep* de Four Tops. Fue una selección exquisita, que abarcó desde sonidos con aspiraciones comerciales hasta otros ferozmente anticomerciales y despertó una amplia gama de respuestas, del asombro a la risa. Hubo excursiones por lo experimental, como el álbum *Entropical Paradise* de Douglas Leedy y el free jazz de Burton Greene y Sun Ra. Hubo intervenciones sobre canciones populares, como “Save the Life of My Child” de Simon and Garfunkel (de su álbum de 1968, *Bookends*), en la que el propio Robert Moog toca el instrumento. Sin embargo, gran parte de la música parecía simular estilos e instrumentos existentes, en vez de suplantarlos. *Switched-On Bach* de Wendy Carlos, por ejemplo, meramente reemplaza la madera de la que están labradas las obras originales de Bach por plástico luminoso. El disco disparó otros que le siguieron, como *Switched-On Rock* e incluso *Switched-On Country*, en los que el Moog sirvió para aplicar una capa borrosa fosforescente a viejas canciones del repertorio tradicional. Hubo también algunos covers, como “What’s New Pussycat” de Christopher Scott (del álbum *Switched-On Bacharach*), en la que el Moog imita maullidos. Artistas para el gran público como el director de orquesta estadounidense Hugo Montenero, en su álbum *Moog Power*, de 1969, también se abrazaron al instrumento. Pero lejos de abrir nuevas brechas, esta erupción de música hecha con el Moog solo creó un baño de kitsch. Los tonos del instrumento han quedado atados a la época, como las fiestas de Tupperware, las *hot pants* y el Mini

Moke. Sin duda hay tesoros escondidos entre toda esta profusión de música de Moog de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta que recompensan la exploración, pero demasiado a menudo el sonido del Moog se oye menos como un heraldo de la inminente demolición del rock y más como una curiosidad, un accesorio de moda que denota un futuro al estilo de Robby el robot, que permanece igual de alejado.

Sin embargo, esto no se debió a una falta de iniciativa por parte de Bernie Krause y su colaborador musical Paul Beaver, los “representantes” de Moog en la Costa Oeste, que a fines de los sesenta ofrecieron sus servicios a alrededor de doscientos cincuenta músicos. Entre ellos estuvieron The Monkees, cuyo tema “Daily, Nightly” es considerado el primer disco en el que aparece el instrumento. El Festival de Pop de Monterrey de 1967, en el que se presentó el instrumento, contribuyó a incrementar el número de músicos dispuestos a explorar, al menos hasta cierto punto, las posibilidades de los sonidos sintetizados. Uno de ellos fue George Harrison, que grabó el álbum *Electronic Sound* para el sello Zapple, filial experimental de Apple Records. Si por momentos el álbum suena como una demostración de la tecnología Moog es porque es exactamente eso. Krause le había ofrecido a Harrison hacerle una demostración del sintetizador, Harrison la grabó y la uso como lado B del álbum, limitándose a consignar en los créditos “con la asistencia de Bernie Krause”. Enfurecido, Krause no dudó en iniciar acciones legales.

Aunque el Moog hace una aparición en *Abbey Road* –en “Maxwell Silver Hammer” y “Here Comes the Sun”–, esta es más bien periférica, como lo fue también su impacto en la producción posterior de The Beatles y en el rock de la era en general. The Rolling Stones no mostraron ningún interés por el nuevo instrumento. Existe una cómica filmación, que puede verse en línea, de un Keith Richards visiblemente fumado jugueteando sin mucha idea con los cables y perillas de un sintetizador modular; es como ver a un niño jugar con Legos por primera vez. Mick Jagger tuvo, de hecho, un sintetizador Moog, pero lo vendió y el instrumento eventualmente caería en manos de Tangerine Dream. Pete Townshend logró unos efectos arpegiados admirables en “Baba

O' Riley", de 1971, pero terminó exasperándose con la incomodidad y volatilidad del instrumento. Los primeros álbumes de Frank Zappa con The Mothers of Invention incluyeron incursiones ocasionales en la *musique concrète*, homenajes conscientes de parte de un artista de rock inusualmente atento a los desarrollos de la música clásica del siglo XX. Pero, a medida que su carrera fue avanzando, Zappa se mostró más interesado por el jazz rock y los solos de guitarra.

La resistencia era también cultural. No obstante toda su apertura mental e inocente futurismo, la cultura rock de los sesenta tenía una poderosa veta romántica y agreste. La verdad estaba en el campo, entre las margaritas y los árboles. Los sintetizadores no encajaban con esos sueños. Por otra parte, el expresionismo individual de la época tuvo su tierra más fértil en la proeza guitarrística rockera. Los dioses de la época eran héroes que blandían sus hachas: fabulosos intérpretes, casi exclusivamente hombres, que aún tenían por delante experimentar los cuestionamientos rigurosos de la deconstrucción feminista y cuya forma de tocar todavía no se había dejado inhibir por acusaciones de simbolismo fálico. Page, Clapton, Beck y, por supuesto, Hendrix eran juzgados por su destreza y virtuosismo. Si bien tocaban la guitarra eléctrica, de haberse expresado por medio de perillas, diales, *loops* de cinta y teclados, habrían perdido parte de su prestigio. Entonces, como hoy, los sintetizadores tenían poco que ver con el virtuosismo en su acepción tradicional. Requerían un conjunto de habilidades diferente, que a ojos de los rockeros acérrimos resultaba sospechosamente desapasionado y esquemático. Los héroes de la guitarra, hombres que para validar su estatus de estrellas necesitaban hacer poses de una pasión vigorosa, les rehuían. Pink Floyd compuso "On the Run" para *Dark Side of the Moon*, una pieza escurridiza que consistía de una secuencia de ocho notas reproducida en *loop* por un sintetizador AMS, pero pareció más una breve demostración de modernidad estereofónica que una exploración seria de una nueva dimensión instrumental que desafiara la hegemonía de las guitarras. Queen se tomaría la molestia de aclarar en las cubiertas de todos sus álbumes que no usaban sintetizadores. Al

igual que muchos otros músicos de rock “de verdad” de la época, los veían como una forma de trampa.

(Dicho esto, *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix es probablemente lo más cercano que tenemos a un álbum que combine el virtuosismo de la guitarra eléctrica con la inventiva electrónica, lo que, en mi opinión, lo convierte en uno de los mejores álbumes de rock de todos los tiempos. “1983... (A Merman I Should Turn to Be)” es una hazaña tanto de la guitarra como de la consola mezcladora, producto de un proceso creativo conjunto con el ingeniero de sonido Eddie Kramer, que fue ajustando y modificando en tiempo real los sonidos generados por Hendrix. El resultado es una pieza de electrónica no reconocida, que transmite como no podría hacerlo ninguna guitarra en vivo la sensación del descenso inmersivo, fantástico y oceánico que describe la letra de la canción).

La década del setenta asistió a la invasión gradual de los sintetizadores y la electrónica. El movimiento krautrock de Alemania Occidental, del que fueron parte Kraftwerk, Faust y Tangerine Dream, abrazó la electrónica en respuesta a la necesidad profunda de forjar una nueva identidad cultural nacional y dejar de subsistir a base de la dieta de rock and roll y música beat angloamericana inculcada por el Plan Marshall. En otra parte, fuera del radar de la mayoría de los críticos musicales, artistas mujeres como Annette Peacock y Suzanne Ciani estaban sondeando las posibilidades expresivas de los sintetizadores; ser ignoradas les permitió al menos desarrollar su obra con una libertad exploratoria, sin trabas ni compromisos. Por los mismos años, Brian Eno estaba haciendo sus primeras incursiones en el ambient, incorporando a la creación musical una sensibilidad propia de las artes visuales.

En los últimos años de la década, la producción en masa de sintetizadores baratos, especialmente en Japón, generó un pronunciado pico de actividad y la súbita proliferación de un protoelectropop seco y cortante, que se ubicó en las antípodas de la majestuosidad ostentosa y catedralicia del rock progresivo de teclados. Esta vez no hubo reculada, ya no había vuelta atrás a la tierra hippie. Kraftwerk, Robert Rental,

Cabaret Voltaire, Giorgio Moroder y otros representaron en conjunto el lanzamiento de lo permaelectrónico.

La influencia determinante de Japón sobre el curso tecnológico de lo que quedaba del siglo XX se vio personificada en Yellow Magic Orchestra. Ryuichi Sakamoto declaró que ellos “inventaron el electropop”. Claramente no fue así, pero en álbumes como *Technodelic*, de 1981, introdujeron un abanico de nuevos timbres y técnicas electrónicas que daba cuenta de su exposición de primera mano a los desarrollos en tecnología de sintetizadores de su país. Al igual que hiciera Kraftwerk en relación con Alemania, YMO jugó con las percepciones occidentales escorzadas de Japón. Tenían raíces en el kitsch y rendían homenaje a los soundtracks exóticos de Martin Denny y otros compositores similares. Su uso experto de los nuevos sintetizadores añadía un lustre reluciente y modernista a su otredad oriental jocosa y caricaturesca, sugiriendo que la nueva era electrónica se bañaba en la luz de un sol que se elevaba en el este.

44 Uno de los primeros grupos que en mi temprana adolescencia me recordó con un sacudón que 1980 estaba a la vuelta de la esquina fueron los estadounidenses Devo. Con sencillos como “Jocko Homo” irrumpieron por igual en la conciencia de punks, metaleros y fanáticos de Genesis como comediantes alienígenas de mameluco salidos de un agujero espaciotemporal. Pero su mensaje había nacido de la pérdida de fe en las esperanzas de la humanidad y, en ese sentido, era antitético al de Kraftwerk. Como me señaló Jerry Casale, uno de los miembros fundadores, los orígenes del grupo no fueron sueños especulativos sobre la vida en el año 1983, sino eventos reales que tuvieron lugar en 1973: la masacre de estudiantes durante una protesta en la Universidad Estatal de Kent, de la que Casale y su colega integrante del grupo Mark Mothersbaugh habían sido testigos.

“Eso aclaró todo con la más absoluta seriedad”, afirmó Casale. “Estuve allí cuando la Guardia Nacional empezó a disparar contra las personas. Los estudiantes a los que les dispararon tendrían dieciocho o diecinueve años, eran chicos de clase media que se oponían a la política

de Nixon de extender la guerra a Camboya. Y tiraron contra la muchedumbre con cartuchos calibre .30-06 de munición real”.

“Salimos todos corriendo y llegué a ver la herida de salida de bala en un estudiante que yacía muerto en el suelo, un agujero del tamaño de un platillo de café. Fue un cachetazo que me despertó, me hizo dar cuenta de que la fuerza bruta y el poder controlan el planeta, controlan la información, manipulan”.

“Cachetazo” es la palabra clave. Devo tenía un aire de urgencia punitiva, especialmente evidenciado en “Whip It” [¡Dale con el látigo!], de 1980, que al igual que “(We Don’t Need No) Fascist Groove Thang” de Heaven 17, parodiaba el acelerado tono marcial que acompañó el pronunciado giro a la derecha de comienzos de la década. (No era una canción sobre el sadomasoquismo). “Nos gusta la energía primitiva del rock and roll, pero sentíamos rechazo por el artificio y las convenciones del rock de estadios de mediados de los setenta. Queríamos recuperar esa energía y reducirla a algo así como un comando paramilitar”.

“Intentábamos mostrar el trabajo en equipo y la precisión, en vez de rendir culto a la individualidad. Había otros grupos que usaban sintetizadores de una manera demasiado pulcra, edulcorada. Nosotros queríamos usarlos de una forma más sucia, mezclarlos con rock de guitarras”.

“¿Creías que Devo eran raros? Es hora de que conozcas a The Residents”, rezaba un titular de *Melody Maker* en 1978. Lástima que “conocer” a The Residents era algo virtualmente imposible. El grupo llevó la despersonalización de la música electrónica al extremo. Se negaban a difundir sus identidades y para las fotos de prensa solo se mostraban en poses escenificadas y con enormes globos oculares sobre sus cabezas —una inversión de la mirada del pop—. Su obra maestra fue el álbum *Eskimo*, de 1979, grabado con la asistencia en sintetizadores de Don Preston, exintegrante de The Mothers of Invention. Cada track iba acompañado de un breve texto con presuntas leyendas o historias de la vida cotidiana del pueblo inuit del Ártico. Los tracks mismos, hechos

con instrumentos de fabricación casera, cánticos y efectos electrónicos, venían a representar una transcripción sónica exacta de estos relatos. En “Arctic Hysteria”, por ejemplo, las mujeres inuit enloquecen temporariamente por efecto de su entorno físico. Con tonos encanecidos que dan vueltas y se intensifican, los sintetizadores pintan vívidamente la inclemencia sobrecogedora de las condiciones ambientales. Como en las colaboraciones radiofónicas de los años sesenta de Delia Derbyshire y Barry Bermange, asomaba allí una forma verdaderamente novedosa de expresión electrónica, cuyas posibilidades nunca serían del todo exploradas.

46

El electropop postpunk hecho con sintetizadores baratos, el súbito desplome de la supuesta superioridad del rock blanco angloamericano, Donna Summer, el ascenso de la tecnología de microprocesadores, *The Man-Machine (Die Mensch-Maschine)* de Kraftwerk, todo ello representó un momento álgido de la música electrónica del siglo XX, en el que parecía al mismo tiempo ubicua y extraña. En mi caso, el impacto se sintió más fuerte allí donde se intersecaba en diagonal con el rock, en intervenciones angulares y abstractas. Faust fue especialista en eso: por poner un ejemplo, el chillido analógico de torno de dentista que hace una irrupción en la, hasta ese momento, pastoral “It’s a Bit of a Pain”, de su álbum de 1973 *Faust IV*. Otros los siguieron. Por ejemplo PiL, que ya estaba perfeccionando su sensibilidad postpunk en 1978, mientras Joy Division todavía se estaba gestando bajo el nombre Warsaw. Frecuentemente, adoptaron una actitud hostil hacia su público, entre los que había un gran número de punks lúmpenes que esperaban del cantante John Lydon que continuara en la veta de *Never Mind the Bollocks*. Pero el grupo tenía otras ideas en mente, como erigir torres gigantes de pantallas de video en los locales donde tocaban, ideas que buscaban provocar y confundir, deconstruir/reconstruir, (pos)modernizar, en vez de “destruir” toscamente.

Un aspecto clave en ello era el uso de Keith Levene del sintetizador Prophet 5. En ningún lugar suena más crudo que en el álbum en vivo *Paris au Printemps*, editado en 1980 y grabado en enero de ese año en

Le Palace de París. Aparece revoloteando ruidosamente en los tramos finales de “Theme”, aterriza con un impacto taladrante, rechina hasta detenerse y se ahoga en una detonación analógica cuyas olas reverberantes resuenan por toda la sala. O en la versión de “Careering”, donde tritura asfalto e intercala enormes sirenas zigzagueantes. Estas intervenciones del sintetizador suenan como exabruptos deliberados y agresivos, diseñados para galvanizar y desafiar al público, con el que PiL parecía estar siempre trabado en un duelo, al borde de la hostilidad. Un tratamiento de electrochoques.

Allen Ravenstine tuvo un rol similar en Pere Ubu, como evidencian los tres grandes álbumes de fines de los setenta de la banda, *The Modern Dance* (1978), *Dub Housing* (1978) y *New Picnic Time* (1979). Ravenstine venía experimentando con el ruido desde 1971, cuando, bajo los efectos de la marihuana, se sentaba con un amigo artista en el departamento que compartían en Lakewood, Ohio, a escuchar sonidos generados por osciladores adaptados de pedales de efectos y conectados a un estéreo. De allí progresó a una grabadora de cuatro pistas y, más tarde, gracias a una generosa herencia de sus padres, que habían muerto cuando era adolescente, a un sintetizador EMS.

Fue este instrumento, inaccesible para la mayoría de las bandas garage/punk que daban sus primeros pasos en esa época, el que usó en Pere Ubu. Siguiendo de cerca las emociones titubeantes e inconexas del cantante David Thomas, los contornos deslizantes de las guitarras de Tom Herman y la percusión retumbante y ahuecada de la sección rítmica, el rol de Ravenstine era desplegar su colección de parches para suplementar estas canciones en una variedad de formas: como válvula de escape para su combustión interna, como en “Non-Alignment Pact”; para esbozar su funcionamiento neurológico; para replicarlas en lo abstracto; para traducirlas en patrones de ondas. Todo esto lo lograba mediante una serie de chillidos, trinos, burbujeos, sonajeros, pitidos y subidas de voltaje que suenan como lo que Russolo hubiera soñado con generar al girar las manivelas de sus primitivos *intonarumori* [entonarruidos] allá por 1913.

Pero dejando a un lado a grupos como PiL y Pere Ubu, la electrónica tomó por asalto el pop y el rock en los años ochenta mediante lo que fue en gran medida un golpe sereno e incruento, como evidencia la depurada eficiencia pop de la que hizo gala *Orchestral Manoeuvres in the Dark*, liderados por el fanático de Kraftwerk Andy McCluskey. Lejos de sonar extraños o estrafalarios, él y OMD mostraron que la electrónica era el lenguaje natural del nuevo pop. Como si hubiera querido demostrar ese punto, más tarde cosechó éxitos componiendo para el *girl group* Atomic Kitten.

El recableado estaba completo para mediados de la década. Hasta Bruce Springsteen y Leonard Cohen se sintieron obligados a adornar sus álbumes con sintetizadores para no sonar anacrónicos. Devo, irónicamente, padeció esta ubicuidad y, en 1985, el sello Warner Bros. decidió prescindir del grupo.

48 “Éramos artistas visuales que se expresaban a través de la música”, afirmó Casale. “Solo recurrimos a la electrónica porque encajaba bien con esas ideas. No estábamos intentando hacer lo que terminarían haciendo grupos como A Flock of Seagulls, ese electropop empalagoso. Llegó un punto en el que no sabíamos en qué dirección ir. Se pone feo, raro. La industria te desgasta. Yo quería hacer temas con un sonido grande, primitivo, intimidante, al estilo de Led Zeppelin, pero manteniendo el contenido lírico del grupo. No fue esa, sin embargo, la dirección en la que fuimos. Otros integrantes no se sentían cómodos con eso y los de la discográfica nos decían: ¡Queremos otro ‘Whip It!’”.

La ubicuidad de la electrónica también afectó a Kraftwerk, quienes, después de completado su trabajo fundacional, se abstuvieron de grabar nuevos álbumes. Desde entonces, continuaron como una propuesta en vivo cada vez más exitosa. Con la llegada de la cultura rave, el énfasis se desplazó desde las bandas electropop hacia un torrente de vinilos, desde lo urbano hacia lo periférico. Fue un retorno a los campos hippies, ya que las raves tenían lugar más allá de la autopista de circunvalación y los *clubbers* colocados redescubrieron la alegría

intoxicante de congregarse en masa, que durante algunos años había caído en desuso.

Los años noventa asistieron al ascenso del techno y el drum'n'bass. Ello tomó por asalto la imaginación de un grupo de académicos con base en la Universidad de Warwick, liderados por Sadie Plant y Nick Land, que se autodenominaron cyberpunks. Con un fervor casi místico, vislumbraron en los nuevos movimientos de baile electrónicamente propulsados la posibilidad de un “aceleracionismo”, la banda de sonido para un capitalismo lanzado a toda velocidad hacia su ruina. Olvídense de esos rancios marxistas universitarios de barba que se sientan a esperar que el capitalismo muera por sus propias contradicciones. Hagamos que se estrelle y se queme como consecuencia de su propio impulso turbo-propulsado. Los ritmos entrecortados e hiperacelerados del drum'n'bass eran aceleracionismo hecho cuerpo. Las voces volvieron a procesarse a lo Joe Meek hasta que sonaban como falsetes de dibujos animados, como sugiriendo el ritmo acelerado de las cosas.

Pero el cyberpunk erró el diagnóstico. Sus líderes estaban tan empecinados en desafiar a la ortodoxia de izquierda que algunos de ellos, como Plant, celebraron aspectos de la ideología thatcherista, como la oposición al Estado de bienestar, el cual a juicio de Plant mantenía la inercia de las clases subalternas. A comienzos de los noventa, el cyberpunk debió parecer un vector teórico hacia delante, un agujero espaciotemporal hacia un idilio poscapitalista. El futuro, sin embargo, no fue en la dirección proyectada. Lejos de abrir un nuevo horizonte de opciones tecno-rítmicas, el drum'n'bass fue rápidamente codificado y sus tropos resultaron sorprendentemente fáciles de asimilar. Antes de que transcurriera mucho tiempo, hasta los programas de televisión de jardinería estaban inyectándoles fragmentos de drum'n'bass a sus cortinas musicales como una manera sencilla de estar a la última moda. El cyberpunk tampoco anticipó el efecto amortiguador generalizado de Internet, que se ha convertido en una fuerza cultural dominante a partir del cambio de la conexión por *dial-up* a la banda ancha, que en muchos hogares ocurrió alrededor del pasaje de milenio.

El siglo actual –el siglo postrock y postpop– resulta más difícil de leer. Ha habido un incremento incontrolado de actividad, un efecto rizomático de interconexiones subterráneas, una proliferación a la que solo se puede hacer justicia por medio de metáforas mixtas. Microsonidos y desintegración, cincuenta millones de matices del ambiente, retrofuturismo, minimalismo, maximalismo; y, como contracara, una elite de DJ superestrellas y artistas de la EDM como Skrillex, que partiendo de la música electrónica han creado un lenguaje ampuloso, análogo al heavy metal, subiendo los decibeles al máximo, ennegreciendo cada píxel y acentuando la inmediatez y la simplicidad para llenar estadios. Pero incluso la EDM, con el volumen siempre a tope, podría estar en retirada, al haberse privado de la posibilidad de avanzar en otras direcciones.

¿Hacia dónde, entonces? Un millón de senderos hacia el futuro. O quizás no hay futuro. Una supersaturación, o acaso la impresión de que no pasa nada, de que ya no puede pasar nada. Esta sensación paradójica de malestar cultural no es nada nuevo, quizás sea una condición permanente. Pero ha habido pocos momentos como este 2017, tan impredecible que da miedo y, sin embargo, tan lleno de posibilidades. La extrema derecha parece estar en ascenso. “This Is Fascism” [Esto es fascismo], el himno machacante de 1992 de los polémicos hip-hoperos canadienses Consolidated, de repente parece menos una hipérbole distópica que un resumen espeluznantemente preciso del estado de las cosas al momento de escribir estas páginas.

Lo que es seguro, sin embargo, es que el largo eco del siglo XX sigue resonando. La electrónica ha construido un legado, el cual es incluso anterior al rock y al jazz; un legado musical cuyas implicancias y cuya existencia misma solo se han vuelto más claras recientemente. Es una historia de miedos tontos y esperanzas perdidas, de callejones sin salida y grandes vistas, de tabúes y trascendencia. Es el medio definitivo a través del cual la música logra su cometido, se supera en formas previamente inimaginables, y quienes la tocan se superan a sí mismos. Pierre Boulez, el compositor y director francés de posguerra y fundador del

IRCAM (Instituto de investigación y coordinación acústico-musical), describió el mundo clásico de la música y el pensamiento tonal como un reflejo de la ciencia anterior al siglo XX, en la que las fuerzas de gravedad y de atracción jugaban un rol fundamental. Y describió la música serialista del siglo XX como un universo “en perpetua expansión”. Lo mismo podría decirse de la música electrónica, que usó la música serialista como una plataforma de lanzamiento.

La música electrónica se ha visto acosada por sus supuestas connotaciones fascistas. Luigi Russolo, autor del manifiesto fundacional de la música electrónica, ruidista y futurista, era, efectivamente, un fascista. La acusación volvió a asomar en la era de la músicaailable industrial, cuando numerosos artistas y oyentes se dejaron seducir peligrosamente por la tiranía del beat. Y, sin embargo, la música electrónica, en su faceta más abierta, experimental, conceptualmente ambiciosa y paradigmática, es la banda de sonido ideal para una mentalidad liberadora antifascista, una fuerza capaz de liberar al género y la raza de los dogmas de la tierra sombría, que ofrece alternativas imaginarias a cualquier tipo de anquilosamiento, ortodoxia o prejuicio opresivo, que demodula las señales y los imperativos con que somos bombardeados a diario y que buscan influenciar sutilmente nuestro comportamiento en la guerra en curso entre nosotros y los poderes existentes, cada vez más elusivos, casi abstractos. Una música de colores infinitos y libertad de elección. Una música del siglo XX que podría, a pesar de ello, proveer la arquitectura para la imaginación del siglo XXI. Una música cuyo largo pasado habla sobre un futuro que acaso no esté tan perdido como hace creer la desesperanza posmoderna.