

Intersecciones
La música en la cultura electro-digital

Julián Ruesga Bono (edición) - Joan Elies Adell Pitarch - Francisco Aix
Gracia - Norberto Cambiasso - Sebastián Dyjament - Pedro G. Romero -
Francisco Ramos - Daniel Varela

Edita:
arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea
Area de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla

Apdo. Correos 4011
41080 Sevilla

parabolica@telefonica.net

www.parabolica.org

Coordinación: Julián RuesgaBono

Diseño y Maquetación: Krates

© de los textos los autores

Depósito legal: 3769-05
ISBN:

Este libro ha sido editado gracias a una subvención de la Convocatoria pública de subvenciones a proyectos e iniciativas culturales del Area de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla de 2004.

"el propósito de esto no es entretener"
LaMonte Young

"Lo que estamos viendo no es otro trazado del mapa cultural -el desplazamiento de unas cuantas fronteras en disputa, el dibujo de algunos pintorescos paisajes- sino la alteración de los principios mismos del mapeado. Algo le está sucediendo al modo en que pensamos sobre el modo en que pensamos (...)."
Clifford Geertz

"Lo estético describe la calidad de una experiencia (no la de un objeto); significa experimentarnos a nosotros mismos (no solo el mundo) de una manera diferente."
Simon Frith

"si ya no se escribe ni se lee como antes es porque tampoco se puede ver ni representar como antes."
Jesús Martín Barbero

Intersecciones, híbridos y deriva(dos) *La música en la cultura electro-digital*

Julián Ruesga Bono

A lo largo del siglo XX la música ha sido el campo artístico que ha conocido las transformaciones más radicales. Con el desarrollo tecnológico operado en los últimos cien años, la llegada de los medios de comunicación de masas y a la vez cierto grado de democratización de la cultura, facilitado por la aparición de las industrias culturales y la generalización de la educación, la música ha alcanzado aspectos y dimensiones inéditas en épocas pasadas. Como consecuencia, se ha producido un espectacular aumento de sus "usuarios" y una transformación radical en la forma en que nos relacionamos con ella.

La vinculación de música y tecnología siempre ha sido muy estrecha en el ámbito de la fabricación de los instrumentos productores de sonido. Sin embargo, desde finales del siglo XIX y la posterior aparición de la electrónica, ésta vinculación ha ido creciendo de una forma cada vez más estrecha, a través de la confluencia de dos desarrollos que se determinan constantemente el uno al otro. Uno es el ya referido al mundo de los instrumentos productores de sonidos, el otro hace referencia a las tecnologías de grabación, distribución y reproducción de la música, a su reproductibilidad técnica. A un ritmo creciente, ambos han cambiado radicalmente el sentido del uso y percepción de la música y sus consecuencias han sido muchas.

La transformación de los modos de transmisión de la música a lo largo de la historia está marcada por una serie de hitos históricos. La invención de la notación musical en el siglo IX, que fue vital para el desarrollo de la polifonía en Occidente. La posibilidad de escribir la música hizo que fuera posible conservarla y a la vez posibilitó la

creación de formas musicales de larga duración, basadas no ya en un principio de repetición sino en una tensión sonora sostenida armónicamente a través de temporalidades relativamente largas. Posteriormente, la imprenta musical al comienzo del siglo XVI jugó un papel crucial en la estructuración de un mercado amplio para la música impresa en partituras sentando las bases de la música burguesa y del papel del artista en el espacio público en los siglos XVIII y XIX. La aparición del fonógrafo y el gramófono a fines del siglo XIX, conjuntamente al desarrollo de la electrónica a lo largo del siglo XX, hicieron posible el registro del sonido como tal y sentaron las bases tecnológicas de la industria musical que ha sido clave en el desarrollo de la música a lo largo del siglo XX. Estas invenciones han sido determinantes en el desarrollo y perfeccionamiento de las tecnologías de producción, almacenamiento-distribución y recepción-consumo de la música. Lo que a su vez ha jugado un papel fundamental en la transformación de las estéticas musicales; se puede afirmar que todos los cambios en los modos de comunicación de las formas artísticas han conllevado transformaciones en el orden formal de lo estético y su construcción de sentido.

Michel Chion comienza su libro "El Arte de los Sonidos Fijados" (2002:7-8) proponiendo al lector imaginarse que escucha, "confortablemente instalado en su sillón", la versión de 1954, de Miles Davis en disco compacto de "It never entered my mind". A continuación subraya la particularidad del jazz como una música basada en la improvisación y el hecho de que, al grabar la pieza, el músico toca sabiéndose grabado, sabiendo que "trazaba el sonido sobre un soporte, como un dibujante puede hacer un trazo sobre un papel".

"Ignoramos si los historiadores y los críticos, y los jazzman mismos conceden importancia al hecho de que el nacimiento del jazz es contemporáneo de la llegada del sonido fijado. Pero estamos convencidos de que si maestros como Miles Davis han podido crear un sonido tal, es porque hubo el advenimiento de lo que se puede denominar, con preferencia a grabación, la sono-fijación. La cual comporta para el músico una doble consecuencia: primeramente le permite, no ya volver a escucharse, sino simplemente escucharse, oírse desde el exterior, de una manera disociada de su propio gesto emisor de sonido, lo que hasta el momento le estaba prohibido. Y por otra parte fija su creación en un soporte. Dos datos que revolucionan el trabajo y la técnica del intérprete, tal como el cinematógrafo ha cambiado la naturaleza del trabajo del actor.

/.../

Sin contar que la sono-fijación le permite oír a sus colegas de todos los países. Globalmente, la grabación de sonidos ha tenido entonces consecuencias positivas, y no solamente los efectos industrializantes que es corriente ver denunciar acerca de ella". (Michel Chion.2002:8).

La grabación aporta una forma diferente de experiencia musical. Ha cambiado la forma en que escuchamos música y el modo en que ésta se realiza. Las grabaciones abren nuevos campos para la formulación de cuestiones importantes acerca de la interpretación musical y la naturaleza de la experiencia musical. Los medios electrónicos han cambiado percepciones y valores a través de la interacción con los receptores, debido a su propia dinámica reproductora, "nos guste o no y para bien o para mal, es la noción misma de cultura, su significación social la que está siendo modificada por lo que se produce en y en el modo de reproducir de la televisión" (Martín Barbero,1987:231). Lo que Martín Barbero refiere a la televisión puede ser aplicado a los medios de grabación y reproducción de sonido. Todo esto nos habla de un nuevo tipo de "oyente" formado en la circulación de la música a través de los medios electrónicos de comunicación de masas y las industrias culturales y de una nueva forma de "estar" de la música. Naturalmente incluimos a los propios músicos dentro de la categoría de "oyentes" y espectadores. Parafraseando a Martín Barbero se puede decir que si ya no se hace música como antes es fundamentalmente porque tampoco se escucha música como antes. El que pueda grabarse y después reproducirse música con medios electrónicos ha influido además en la producción de la misma música. Ha estimulado la producción de música pensada precisamente para el aparato reproductor. La experimentación con los medios electrónicos provocó nuevos e insospechados empleos de los instrumentos tradicionales de los que extraer nuevas posibilidades a los sonidos y con los nuevos instrumentos electrónicos los músicos se encontraron frente a un universo sonoro inexplorado, frente a una material desconocido y provocador.

Para Humberto Eco, "los aparatos electrónicos han permitido producir sonidos nuevos, timbres nunca conocidos anteriormente, series de sonidos diferenciados por matices mínimos, `fabricando´ directamente las frecuencias de las que se compone el sonido y, por consiguiente, actuando en el interior del sonido, de sus elementos constitutivos; de igual modo han permitido filtrar sonidos ya existentes y reducirlos a sus componentes esenciales". (Humberto Eco, 1968:295) En 1945 y 1950 aparecieron dos modos de creación sonora, conocidos bajo los nombres de "Música Concreta" y "Música Electrónica". La música concreta se de-

sarrolla con sonidos grabados de cualquier origen y ensamblados después mediante técnicas electroacústicas de montaje y la mezcla de las grabaciones. La música electroacústica opera mediante la síntesis de cualquier sonido producido gracias a la electrónica; se afirmaba la idea de que todo sonido era reductible a tres parámetros físicos: frecuencia, intensidad y tiempo, cuya síntesis era posible gracias al ordenador sin otro recurso instrumental. Tanto en un caso como en otro, los trabajos a partir de los nuevos medios electrónicos, quedaban marcados por una estética particular. Estos dos tipos de música presentaban dos diferencias importantes: una no se escribía y la otra se cifraba. Ambas escapaban a la transcripción mediante la notación tradicional a partituras.

El pianista canadiense Glenn Gould insistía en que la grabación no debía ser la reproducción de la ejecución de una pieza, algo artificial, sino un objeto creado en sí mismo. Gould al grabar su arreglo para piano de las tres piezas líricas de Sibelius, llamadas *Kyllikki*, utilizó un micrófono dentro del piano, otro más alejado, a una distancia convencional, y un tercero en el equivalente de una butaca de platea alta. Después editó las cintas para dar a cada pasaje su perspectiva acústica ideal, "como una cámara de cine que se desplaza desde las tomas largas hasta los primeros planos: 'orquestración acústica' como lo describió el productor". (Timothy Day 2002:41) Desde la década de los 60's se desarrollaron diferentes tipos de música y distintas formas de creación musical, con músicos que trabajaban con el productor directamente en el estudio de grabación, uniendo pequeños trozos de cintas de seis pistas, con fragmentos de música grabada que en algunos casos eran aceleradas, en otros ralentizadas, se distorsionaba lo grabado por los músicos o se le añadían sonidos. Uno de los primeros ejemplos más reputados de esto es el álbum *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles. Este álbum fue publicado una vez que el grupo anunció que no daría más conciertos y fue concebido sólo como una grabación de estudio. Algo inconcebible para la conceptualización de la música popular en la época. Después de *Sergeant Pepper*, la creación de sonidos en el estudio, no en la sala de concierto o el auditorio, provocó una de las innovaciones más importantes en la música del siglo XX. *Sergeant Pepper* se concibió sólo como registro, sólo como grabación, no para ser ejecutado en directo por los músicos. El hecho de estar concebido como un producto sólo del estudio, hace que éste, el estudio, medie de un modo esencial entre los músicos y la audiencia. La historia posterior de la música no tiene ningún sentido sin un entendimiento del papel del estudio de grabación como un agente activo en la creación de la música.

En los mismos años, Jimi Hendrix marcó un nuevo paradigma explorando la amplificación, como fuente de sonido y de nuevos efectos sonoros, interactuando con los monitores y bafles mientras tocaba. Extrayendo nuevos sonidos de ellos, los convirtió en una extensión de su guitarra. El Free Jazz, en la década de los 60's, marca otro paradigma. En la música *free* los instrumentos son tratados como fuente de sonidos, no sólo como fabricantes de notas musicales, abriéndose a toda la extensión y complejidad de las posibilidades sonoras. Los sonidos corporales son transmitidos a través de los instrumentos musicales a la música, expresando la corporeidad de la relación músico-instrumento.

Por el otro lado, el de la recepción y circulación pública de la música, los cambios también han sido radicales. Las relaciones existentes entre la música y su recepción -los lugares y los medios donde, y a través de los cuales, se escucha y se "hace presente"- se han transformado de manera sustancial. Hasta la llegada del gramófono, y después el disco y la radio, la música se desarrollaba en espacios físicos y sociales definidos. El espacio de la música estaba limitado al espacio de su ejecución. La única forma de escuchar música era en directo, en presencia de los músicos. Era una experiencia espacio/temporal sincrónica. La música sólo podía disfrutarse participando del hecho social del que formaba parte, cara a cara con el intérprete. En el siglo XIX la música clásica, estaba hecha para "ser escuchada" en las salas de concierto, donde tenían acceso todos aquellos que podían pagar la entrada, o en audiciones privadas en casas de aficionados. La música popular se tocaba, cantaba y bailaba en los espacios, públicos o privados, durante rituales y celebraciones religiosas o civiles. Hoy la "escucha", la experiencia de oír música es muy diferente. Podemos oír música donde queramos, en las salas de concierto, en televisión, en discotecas, grandes almacenes, en el coche camino del trabajo o en el reproductor de mp3, si vamos caminando, integrando la música al paisaje urbano en el acto cotidiano de recorrer la ciudad -si los ruidos de la ciudad lo permite.

La música está en todas partes, se percibe junto a otros sonidos, se ha convertido en ruido. Como muy bien plantea Simon Frith "la distinción entre música y ruido define la diferente atención que se le presta a un sonido, en vez de la calidad del sonido en sí misma." (Simon Frith, 1999:23) Podemos escuchar el mismo concierto de Mozart mientras esperamos que nuestro interlocutor se ponga al teléfono, de compras en unos grandes almacenes, en la sala de espera del dentista y en una sala de conciertos.

“En los últimos años del siglo XX el silencio pasó a ser más un referente teórico que una realidad verificable. Bares, estaciones, aeropuertos, restaurantes y hasta balnearios funcionan en la actualidad con música permanente. Se usa música para cocinar, para conversar con amigos, para seducir, para hacer gimnasia, para manejar y para casi cualquier actividad urbana. El usuario común, podría decirse, está educado por el cine y la televisión y, de acuerdo con los preceptos aprendidos, ambienta musicalmente -o se deja ambientar- cada acto de su vida.” (Diego Fischerman, 1998:134)

El impacto de las industrias culturales de masas y de los medios electrónicos transformó los valores, las representaciones y las sensibilidades colectivas. La sociedad occidental entró en una nueva dimensión antes inexistente: la comunicación. Una nueva época en la cual los medios de comunicación redefinen el propio sistema social. Muchas de sus consecuencias -como la masificación del consumo, la pérdida de las prerrogativas de la alta cultura y los procesos de cruce intercultural y de transnacionalización del campo simbólico- nos permiten, sin caer en posturas ingenuas, apreciar procesos democratizadores antes inimaginables. Las industrias culturales han hecho visibles experiencias culturales que no se rigen por los cánones excluyentes de lo que las élites culturales consideraban cultura y ha hecho accesible la música a una gran mayoría de oyentes. Aunque mejor habría que decir “asequible”, sólo hay que reparar cuando pasamos frente al kiosco de prensa.

Walter Benjamin fue pionero en apreciar la relación entre las transformaciones de las condiciones de producción cultural, que las industrias culturales aportaban, y los cambios en los modos de percepción y la experiencia social. Su análisis de las tecnologías apunta en una dirección diferente a la de sus detractores: la de la abolición de las separaciones, los privilegios y las exclusiones. “Eso fue lo que resintió”, escribe Martín Barbero, “la gente que conformaba el mundo de la pintura ante el surgimiento de la fotografía, y frente a lo que reaccionó con una *teología del arte*’. Sin percatarse que el problema no era si la fotografía podía ser o no considerada entre las artes, sino que el arte, sus modos de producción, la concepción misma de su alcance y su función social estaban siendo transformados por la fotografía. Pero no en cuanto mera *técnica*’, y su magia, sino en cuanto expresión material de una nueva percepción”. (Martín Barbero, 1987:59) Añade más adelante, “se necesitaba sin duda una sensibilidad bien desplazada del etnocentrismo de clase para afirmar a la masa como matriz de un nuevo modo *positivo*’ de percepción cuyos dispositivos estarían en la disper-

sión, la imagen múltiple y el montaje". (Martín Barbero,1987:62) Este proceso había comenzado a consolidarse cuando, en torno a los inicios de la década de los treinta, la radio se vuelve definitivamente "masiva" y comercial en los Estados Unidos y aparece el cine hablado y con él se estructura la industria cinematográfica en Hollywood. Pero será después de la segunda guerra mundial cuando se crearán redes de comunicación de acción masiva que reordenarán la vida comunitaria subordinándola a la lógica de las industrias culturales. La radio puso a disposición de millones de oyentes un repertorio musical que hasta ese momento le era de difícil acceso. De aquí la ampliación de la cultura musical en las clases medias y populares que la radio posibilitó en su momento. (Humberto Eco,1995:300) Con la radio también aparece otro tipo de sociabilidad, en la cual los individuos entramos a formar parte de un universo cultural más amplio que el abarcado por las sociedades que integramos o el territorio que habitamos. La cultura pierde el lazo orgánico con el territorio. Se podría decir que la comunicación profundiza las condiciones de deslocalización cultural de los sujetos.

Es importante subrayar las transformaciones que han introducido los medios electrónicos, en nuestra percepción del espacio y del tiempo, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano, lo actual y lo pretérito, haciendo próximo aquello que cruza nuestro espacio físico cotidiano independientemente de su lugar de origen. En el ámbito doméstico se crea una espacialidad transcultural donde "todo llega sin tener que salir a buscarlo". El oyente puede escuchar jazz "confortablemente instalado en su sillón" como Michel Chion nos propone -o Canto Gregoriano o barroco peruano. Primero fue la radio, el cine y los discos de pizarra, después la televisión y los discos de vinilo. Ahora, internet y el mp3 nos acercan cotidianamente la música allí donde estemos y queramos oírla. Músicas de todo el mundo, de lugares y culturas que jamás pensábamos conocer. ¿Quién puede negar que el tango o los Beatles forman parte de mis señas de identidad sin ser argentino o inglés? ¿O la música de Scelci o Coltrane tanto como la de Veneno o Lola Flores? Y así como ocurre con las músicas que nos identifican sucede con las colecciones. Cada usuario hace su propia colección, compone en casa su repertorio de discos, cassetes y cedes combinando lo lejano con lo próximo, lo tradicional con lo moderno, lo propio con lo que se propone como ajeno al lugar que habita.

Otro efecto de los medios de comunicación electrónicos sobre la música es su multiplicación; la cantidad y variedad de músicas que circula por los medios y la velocidad y fluidez de su circulación. Prácticamente toda la música escrita del pasado está grabada y a nuestro alcance. También músicas de todos los puntos del planeta.

A medida que la industria discográfica fue creciendo fue necesitando cada vez más música para renovar el mercado. Con la masividad como destino, hay más músicas que en cualquier otra época. Nunca antes habíamos tenido la posibilidad de acceder y disfrutar de tantas músicas y de orígenes tan diferentes. Clásica, medieval, orientales, africanas, aborígenes australianas, caribeñas y otras "exóticas", que no hacen sino aumentar el repertorio y las fuentes de referencias disponible. Su circulación transnacional constante hace que mucha de la música que hoy se hace sea políglota, multiétnica, migrante, hecha de elementos cruzados de diferentes culturas y temporalidades. Productos híbridos engendrados en la interacción de las diferentes músicas que circulan por todo el mundo a través de los medios masivos: la música clásica, la salsa, los ritmos africanos, el flamenco, músicas orientales que dialogan entre ellas o con el jazz, el rock y otros géneros de origen anglosajón.

Plantea Nicholas Cook que si la música es un modo de crear significado, y no sólo de representarlo, podemos ver la música como un modo de conocer al otro, de obtener un tipo de comprensión del otro cultural. Y si utilizamos la música como un modo de comprender otras culturas, entonces podemos verla como un medio de negociar la identidad cultural, de mover nuestra propia posición, construyendo y reconstruyendo nuestra propia identidad en el curso del proceso. (Nicholas Cook, 2001:161) No se trata de que la música pueda abolir las diferencias culturales pero si que puede establecer puentes de comunicación entre culturas, crear campos de intersecciones y entendimiento.

"en un mundo en el que luchamos por entender no podemos permitirnos pasar por alto lo que la música tiene que ofrecer, y esto significa una relación activa con ella, no un apartamiento exigente y melancólico. Pero al mismo tiempo necesitamos saber, y seguir diciéndonos mientras la escuchamos, que la música *no* es un fenómeno del mundo natural sino una construcción humana. Es, por excelencia, el artificio que se disfraza en forma de naturaleza. Eso es lo que la convierte no sólo en una fuente de placer sensorial y en un objeto de especulación intelectual, sino también en la suprema persuasora oculta." (Nicholas Cook, 2001:162-163)

Los intercambios musicales como consecuencia de los procesos de intercambio cultural están en el origen de muchas músicas y no son patrimonio exclusivo de las sociedades actuales. El jazz, el rock, el tango o el flamenco son producto de intersecciones culturales. Es necesario prestar atención a estos espacios interculturales, porque

el fácil acceso actual a músicas de diversos continentes ayuda a compositores, intérpretes y audiencias a conocer hallazgos de otras culturas y fusionarlos con el patrimonio musical propio forjado a su vez en la interacción de otras muchas músicas. En este sentido el concepto de hibridación resulta muy útil para abarcar contactos y procesos interculturales que suelen ser nombrados de maneras muy diferentes por la crítica musical. El énfasis en los procesos de hibridación es importante ya que su enunciación cuestiona la pretensión de establecer identidades puras e incontaminadas. Cuando se define la "autenticidad" de tal o cual música, mediante un proceso de abstracción de rasgos, se tiende sospechosamente a olvidar las historias de mezclas en que se formaron. Se absolutiza un modo de entender la cultura, el arte y la música y se rechazan maneras heterodoxas de utilizar una lengua, entender y hacer arte o vivir las propias tradiciones.

La intensificación de la interculturalidad, que el desarrollo tecnológico favorece y los movimientos migratorios afirman, facilita intercambios y mezclas más diversificadas que en otros tiempos. Las nuevas tecnologías están provocando procesos de hibridación menos inocentes. Las hibridaciones ya no forman parte sólo de procesos intuitivos como condición socio-cultural inherente a las relaciones humanas. La hibridación se ha convertido en un recurso creativo, en un registro de trabajo y en una estrategia comercial que las grandes empresas de comunicación propician, mediante su expansión mundial. Esta situación no surge en un plano de equidad entre culturas en contacto, sino de un complejo campo de narrativas que no sólo sirven para identificar lo propio y lo otro, sino sobre todo para reforzar un *status quo* jerárquico de acuerdo con aquellos que dictan las reglas del juego.

Stuart Nicholson señala que a menudo músicos de pop "globales", como Madonna, Michael Jackson o Eminem, han sido investidos con significados diferentes en diversos países o "mal interpretados" de modos creativos e ideosincráticos. Por su parte, Pierre Bourdieu ha descrito el modo en que textos culturales, prácticas y valores pueden ser acogidos en diferentes contextos de forma desigual, adoptando valores distintos entre varios grupos sociales, constituyendo así diferentes formas de capital cultural. (Pierre Bourdieu, 2000:81) Este proceso de hibridación y transculturación -la nueva reinscripción de la música global con la significación local- muy frecuentemente produce rasgos distintivos musicales.

Así, la transculturación de la música popular resulta tan fluida como "inexacta", debido a la inevitable tensión que se da en las relaciones entre la promoción y el consumo del pop global y como su sig-

nificación es interpretada en mercados locales. Mientras que la homogenización o "macdonalización" son inevitables, en un mundo cada vez más reducido e interconectado -en donde fuerzas dominantes económicas y culturales actúan recíprocamente con distintas culturas musicales, los resultados son difícilmente predecibles. Aparecen dos escenarios en el desarrollo de la música en el escenario global: el de la interacción de prácticas musicales globales y locales, común a un número creciente de culturas musicales, y la consiguiente homogeneización -por el predominio en el mercado del pop global; y el de la interacción de culturas musicales globales y locales y la aparición de una gran variedad de diferentes tipos de músicas en diferentes localizaciones, adaptando formas musicales tradicionales a los nuevos contextos socio-culturales -el llamado efecto de glocalización. (Stuart Nicholson, 2005:167)

Un ejemplo de sobras conocido, ya histórico, podía ser el de los Beatles vendiendo a Estados Unidos una versión británica del *rhythm and blues* negro y llegando al número uno de las listas norteamericanas el 1 de febrero de 1964. Esto fue un hito que marco un período significativo en la historia de la música popular y que transformaría la industria de la música. Este período que comenzó con lo que se conoció como la "invasión británica," cuando una ola de grupos británicos de beat inundó Estados Unidos y el mundo Occidental en 1964. Los Beatles habían absorbido los estilos de Elvis Presley, Eddie Cochran, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly y especialmente Chuck Berry. Se apropiaron del *rhythm and blues* negro, que primero oyeron como jóvenes en Liverpool y después desarrollaron como músicos. "La música de los Beatles, representa una muestra ejemplar de transculturación del rock y fue el disparo que incitó un período de notable creatividad en la música rock que prácticamente abarcó todo el mundo occidental." (Nicholson, Stuart, 2005:192) Podríamos citar muchos ejemplos, y más actuales, quizás el más significativo sea el hip hop. De Chicago a Singapur, pasando por Cádiz, Dakar o Buenos Aires, el hip hop reinscribe y adapta su significación localmente, produciendo rasgos musicales específicos en cada lugar.

Cabe aclarar que los desarrollos tecnológicos no son el único factor determinante de los cambios producidos en nuestra forma de percibir, utilizar, pensar y construir la música. Es fundamental considerar los elementos sociales y políticos que determinan las diferentes formas de comprender y utilizar las tecnologías y que nos llevan a la historia intelectual, a los recursos económicos, a la creación de mercados y a la estética y la historia del gusto. Pero ese sería un espacio de reflexión para otro libro.

Todo el entorno repasado hasta aquí ha sido transformado durante las dos últimas décadas por la aparición de dos inventos revolucionarios: la tecnología digital, en los años 80; y el formato de comprensión Motion Picture Experts Group Layer 3, más conocido como MP3, que lanzó al mercado la empresa alemana Fraunhofer Gesellschaft a principios de los 90 y que permite reducir entre diez y veinte veces las necesidades de almacenamiento de un archivo musical. La combinación de estos dos inventos con Internet está transformando la industria de la música y las condiciones sociales de la audición. Se han ido creando circuitos paralelos a las redes de distribución de los grandes sellos discográficos, que permiten que los músicos independientes puedan mantener una relativa autonomía frente a las redes de distribución y comercialización hegemónicas a través de redes alternativas de producción y distribución. Estas nuevas metodologías corresponden a las nuevas condiciones de trabajo inmaterial que las tecnologías digitales potencian, en la cual los aspectos ligados a la comunicación y la socialización prevalecen sobre los aspectos puramente mercantiles, propios de la actividad artística de carácter objetual.

Este espacio someramente descrito es la superficie que este libro se propone sondear, pensar y referir. Joan Elies Adell aborda en sus dos escritos la relación de la música popular con las nuevas tecnologías y su construcción de sentido en la cultura de masas. Francisco Ramos rastrea los cambios operados por la electrónica en la música de sala de conciertos. Daniel Varela, en un capítulo trata sobre la música experimental en la actualidad y en otro texto sobre las últimas relaciones entre música y tecnologías digitales. Norberto Cambiasso entra en el mundo de la música improvisada. Sebastián Dyjament reflexiona sobre el estado actual de la música electrónica o generada por instrumentos digitales, los cambios que ha producido la masificación de la electrónica en la música y las nuevas formas de usar y entender la música que esto implica. Francisco Aix aborda el flamenco como campo de producción cultural, sus dinámicas de creación artística y las mediaciones de que es objeto por parte de sus diferentes públicos y propone una interpretación desde los usos sociales del patrimonio cultural flamenco. Por último Pedro G. Romero aborda los derechos de autor en la música popular desde diversas paradojas dadas en el flamenco.

Bibliografía

- Adel, Joan-Elies. 1998. *La música en la era digital*. Lleida, Editorial Milenio.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Chion, Michel. 2002. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca, Centro de Creación Experimental.
- Cook, Nicholas. 2001. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid, Alianza Editorial.
- Day, Timothy. 2002. *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza.
- Eco, Humberto. 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets.
- Fischerman, Diego. 1998. *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Paidós.
 - 2004. *Efecto Beethoven*. Buenos Aires, Paidós .
- Frith, Simon. 1999. *La constitución de la música rock como industria transnacional*. En Puig, Luis y Talens, Genaro eds. *Las culturas del rock*. Valencia, Pre-Textos.
 - 2001. *Hacia una estética de la música popular*. En Cruces, Francisco y otros (eds.) "Las culturas musicales". *Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Editorial Trotta.
 - 2003. *Música e identidad*. En Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.) "Cuestiones de identidad cultural". Buenos Aires, Amorrurtu editores.
- García Canclini, Nestor. 2007. *Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?*. Revista Parabólica nº 4, pgs. 3-13. Conferencia en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.
- Martín Barbero, Jesús. 1987, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, G. Gili.
- Nicholson, Stuart. 2005, *Is Jazz Dead?*. New York, Routledge.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Grupo Norma.
- Steingress, Gerhard. 2001. *La cultura como dimensión de la globalización: un nuevo reto para la sociología*, VII Congreso de la Federación española de Sociología.

Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías

Joan Elies Adell Pitarch

Introducción: el vínculo entre música y tecnología

Una de las preocupaciones centrales de la reflexión académica acerca de la música popular contemporánea ha sido la de abordar el papel que han ocupado las nuevas tecnologías en los cambios discursivos que se han ido produciendo en aquel terreno, tanto por lo relacionado con la producción y la difusión, como por lo que afecta a la recepción. Así lo apunta, entre muchos otros autores, Paul Thérberge en la introducción de 'Technology' en el reciente *Key Terms in Popular Music and Culture* publicado por la editorial Blackwell. La principal razón de esta preocupación procede de la constatación de que las relaciones entre la música y sus productores y receptores han sido modificadas a lo largo de estos últimos años de una manera evidente, desde la aparición de la electrónica, a una velocidad cada vez más vertiginosa. Se trata de cambios que han modificado las condiciones de circulación y de recepción de todo tipo de música. Si de manera más específica hablamos además de la música popular contemporánea y si tenemos en cuenta que la teoría y la práctica musical se encuentran en íntima relación, vinculadas por fuertes lazos de proximidad histórica, este impacto es aún más importante, ya que se trata de un ámbito musical en el que se advierte una dependencia casi total y mediatizada a partes iguales por lo tecnológico y lo económico.

Con todo, sin embargo, este vínculo básico entre música y tecnología no ha impedido que el propio concepto de tecnología quedara afectado por todos aquellos prejuicios que ven en lo tec-

nológico una especie de fuerza que a la larga conduce a una amenaza constante de la autenticidad de las formas musicales. Por lo que respecta a la música popular contemporánea, la amenaza que representa la tecnología pone en juego el debate entorno a la autenticidad o la verdad de la música. Ello implica en cierta medida que la tecnología termine siendo acusada de falsa, adulterante, contaminante y perturbadora. Resulta cuanto menos sorprendente en el caso que tratamos si se considera que a lo largo de su historia las invenciones de la industria de la música de mayor aceptación y aparición más exitosa en el mercado son aquéllas que conducen, al menos a corto plazo, dado que repercuten tanto en la producción como en la recepción, en la descentralización de la composición, la interpretación y la escucha de la música. Este hecho lo ha estudiado de manera ejemplar Simon Frith en el artículo "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular" del año 1986 donde argumenta que la tecnología, en tanto que posibilidad alternativa a la reproducción mecánica, indudablemente ha sido condición necesaria para la expansión del negocio del ocio a manos de las multinacionales y para alcanzar técnicas más sofisticadas de manipulación ideológica, pero también ha hecho pensables nuevas posibilidades de democracia cultural así como nuevas formas de expresión individuales y colectivas. La cinta magnetofónica es un ejemplo histórico de estas posibilidades emancipadoras de las nuevas tecnologías, como actualmente lo es el libre intercambio de música de ordenador a ordenador a través de Internet.

Tecnologías de producción y tecnologías de grabación y difusión: de la innovación a la revolución

Han existido dos ámbitos en los que cualquier tipo de innovación tecnológica ha influido. Por un lado existen nuevas máquinas que permiten nuevas posibilidades en el terreno de la producción de sonidos. Por otro, tenemos todas aquellas nuevas tecnologías que se aplican a la grabación, a la reproductibilidad técnica. Evidentemente estos dos ámbitos no están absolutamente determinados ni separados y se entrecruzan en todas aquellas prácticas que podríamos llamar de montaje. Se trata del uso de grabaciones alteradas, retocadas, el mix, la remezcla realizada por los DJ's desde la producción, los arreglos, etc. Podría parecer, no obstante, que en un primer momento siempre se encuentra la producción, la creatividad sonora, y que sólo en un segundo momento se realizaría la fijación, la grabación, pero en la actualidad, gracias a las posibilidades que permiten las tecnologías digitales, este segundo momento está superando en importancia e interés al primero.

Este segundo ámbito al que hacía referencia es, sin duda, el que más ha interesado a los estudiosos de la música popular contemporánea, como decía al principio. Han sido diversos los críticos que se han apresurado a señalar que la música es uno de los discursos que más intensamente y en más ocasiones ha sufrido el impacto de la tecnología. Así el musicólogo Jürg Stenzl (1988:165) apunta que si bien la entrada en lo que Walter Benjamin llamó *la época y la reproductibilidad técnica* tuvo unas consecuencias muy importantes para todas las expresiones artísticas, para la música, en cambio, la invención de la grabación produjo una revolución cuyas repercusiones aún no han sido valoradas ni analizadas en toda su complejidad.

¿Cuál es el alcance de esta revolución? No sólo el tener la posibilidad de reproducir una ejecución musical, que es algo bien diferente a tocar la misma pieza, ni que esa reproducción pueda realizarse en el momento y en el lugar deseados, sino que también el hecho de que la música del pasado, en sus diversas interpretaciones, forme parte de un repertorio al que se puede acceder de una forma más o menos inmediata. No nos debe extrañar, por tanto, que esta 'revolución' afectara de una forma mucho más radical el panorama del siglo XX que cualquier otra transformación del lenguaje musical. Así, los cambios musicales como por ejemplo la atonalidad de Schönberg o la obra abierta de Stockhausen, representan fenómenos secundarios. De la misma opinión es el compositor, músico, técnico de sonido y profesor universitario Michel Chion, cuando se pregunta:

"Desde la aparición de los nuevos medios de grabación, de retransmisión y de síntesis, ningún arte tradicional ha sido tan transformado en su naturaleza y en los medios de aplicación y comunicación como lo ha sido la música. ¿Cuáles son las consecuencias de estas modificaciones? ¿Es esta evolución positiva o destructiva? ¿Profana la música, relegándola al papel de acompañamiento de la vida cotidiana o, contrariamente, le restituye funciones perdidas?" (Chion, 1994); para concluir: "Entre las máquinas musicales de origen antiguo y las máquinas parlantes (como eran llamados los fonógrafos cuando aparecieron), el salto ha sido natural. Pero sus consecuencias sobre la música y sobre la cultura han sido imprevisibles" (Chion, 1994).

De cómo la nuevas tecnologías hacen que la música popular tenga otras propiedades específicas

Ciertamente las consecuencias de este cambio son, aún hoy, imprevisibles. Es necesario tener presente, como señala Iain Chambers en el artículo *A Miniature History of the Walkman*, que todo cambio en el contexto donde se recibe la música no sólo tiene variaciones de tipo discursivo, textual, que afecten a la condición de ser de la música, sino que termina transformándose en un cambio de tipo político, ya que opera inevitablemente en un cambio del horizonte perceptivo, haciendo posible una fragmentación de la percepción del mundo como efecto de la creciente acumulación de signos entrecruzados, sonidos e imágenes de los medios. Chambers lo ejemplifica con lo que sucede en el caso de la escucha a través de un dispositivo tan cotidiano como lo es el walkman al propiciar una percepción diferente del espacio y del tiempo, participa en la reescritura de las condiciones de representación. Representación señala claramente tanto las dimensiones semióticas de lo cotidiano como la participación potencial en una comunidad política (Chambers, 1990).

Parece obvio que Chambers privilegia un uso particular del walkman, pero lo que me interesa resaltar en esta argumentación es cómo un determinado uso de una tecnología que aparentemente sólo sirve para recibir, de manera pasiva, unas determinadas músicas, escogidas o no previamente, puede llegar a afectar. Una tecnología aparentemente neutra, por tanto, puede servir tanto de crítica como de soporte y de participación en un sistema cultural y político determinado. Podríamos aplicar todas estas aportaciones a aquellas cuestiones que afectan a determinados usos de la red, relacionados o no con la música.

Las nuevas tecnologías y los nuevos medios de circulación de la música han contribuido a la modificación de la música tradicional y en la creación de un nuevo tipo de música, pero a su vez, y de forma más importante, es necesario tener en cuenta que no se trata de simples instrumentos técnicos, sino de dispositivos que posibilitan nuevas actividades culturales. Los nuevos medios tecnológicos (de la cinta magnética a la tecnología de compresión de los archivos sonoros del MP3, del sampler a la mesa de mezclas de un DJ) son a un tiempo instrumentos y actividad que contribuyen a acuñar sentido, a representar y reacentuar el mundo contemporáneo. Escribe Chambers (1990) al referirse al walkman como instrumento y actividad que no se trata de un simple instrumento "que revela la perdurable verdad de la tecnología y del ser"¹, sino que también se trata de "una realidad histórica y una práctica

inmediatas". Es en esta línea que debemos interpretar las palabras de Simon Frith, cuando apunta que "[...] el cambio tecnológico ha sido una fuente constante de resistencia al control corporativo de la música popular" (Frith, 1986). Por esta misma razón se hace imprescindible el análisis crítico de cómo, por una parte, las tecnologías fijan las influencias y los límites en la producción, en la difusión y en el consumo, como ya sugiriera Raymond Williams (1980), como por otra, indagar en qué medida posibilitan un uso de esas tecnologías no previsto por la industria. Siguiendo al teórico marxista británico, ha escrito Andrew Goodwin:

"De acuerdo con esto, es ciertamente importante ir más allá de un determinismo tecnológico y ver cómo y cuándo las circunstancias sociales e históricas determinan de hecho de qué manera están hechas las tecnologías y son utilizadas; ello es importante para no perder de vista el hecho de que estos particulares instrumentos musicales y procesos de producción hacen tener propiedades específicas" (Goodwin, 1990a).

Música, tecnologías digitales y simulacros

Es interesante cómo plantea estas cuestiones Mark Poster en su libro *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context* (1990). En este interesante trabajo, y para ilustrar el concepto teórico de modo de producción, Poster observa lo que sucede en la producción musical. Por *mode of information*, Poster entiende una categoría histórica que permite periodizar la Historia según las variaciones estructurales del intercambio simbólico.

De acuerdo con lo escrito anteriormente, Poster apunta que cada época utiliza intercambios simbólicos que contienen estructuras internas y externas, medios y relaciones de significación. Clasifica las diferentes épocas según tres modelos irreductibles entre ellos: "Las etapas del modo de información podrían ser definidas provisionalmente de la forma siguiente: cara a cara, mediatizada por el intercambio oral, la relación escrita, mediatizada por el intercambio impreso y el intercambio mediatizado por la electrónica" (Poster, 1990). El primer estadio sería el del intercambio oral, que se adecuaría a la ejecución musical en directo, donde el receptor, al encontrarse presente, deviene inevitablemente un co-partícipe del evento. El segundo estadio, el caracterizado por la representación escrita, por medio de signos, es comparable a lo que sucede cuando existe la posibilidad de almacenar, grabar, copiar el concierto

real que tuvo lugar en un lugar y en un tiempo determinados. Se trata, pues, de una copia como representación. Y aquí entiendo como representación lo que simultáneamente habla y se erige en nombre de otra cosa. Así, el aficionado a la música podía, desde la soledad de su habitación, imaginar el lugar de cada uno de los instrumentos, percibir las tonos y gozar con los solos previstos en la partitura como si hubiera estado presente en el acto 'real' de la ejecución. Este como si implicaba, de todas formas, la necesidad de seguir considerando el evento concierto en vivo como punto de referencia obligada, esto es, como garantía final de lo que era recibido explícitamente en términos de representación. Con todo, con la mejora progresiva de las técnicas de grabación y de reproducción, se llegó a un momento en que era posible que lo reproducido superara técnicamente la calidad del original. Este hecho, sumado a los cambios en la recepción, esto es, a los cambios que de las normas interiorizadas por el receptor, que dejaron de ser formales, armónicas o de expresión, y pasaron a ser otras bien diferentes, ahora vinculadas a una grabación particular y a una concreta tecnología de reproducción, permitía adivinar una mutación en cómo la música era escuchada y recibida. Con todo, como decía antes, el referente continuaba siendo el mismo: la ejecución en directo, el concierto en vivo.

El tercer estadio descrito por Poster es el que más me interesa. Se trata del intercambio mediatizado por la electrónica. En el campo de la música la introducción de la tecnología electrónica y digital ha hecho posible que cambien muchas cosas y muy rápidamente. Entre otras, que las grabaciones se realizaran fundamentalmente para ser escuchadas a través de los equipos de alta fidelidad que están a nuestra disposición en diversos ámbitos de nuestra vida cotidiana.

Entre otras cuestiones, la llegada de las tecnologías digitales y especialmente el uso que se ha hecho del sampler -recordemos que esta máquina permite la obtención de muestras de sonidos de otros discos y utilizarlas para crear con ellas nuevos textos- ha terminado forzando a la industria musical y a la profesión legal a preguntarse acerca de quién es el propietario de un sonido (si es que existe) y, como extensión lógica de esta pregunta, si es posible adscribir la propiedad intelectual de un sonido (Adell, 1997).

Al margen de todas las cuestiones legales, hay otro aspecto que ha resultado transformado por la llegada de la electrónica. Decía antes que la ideología de la música popular contemporánea ha girado alrededor del concierto en vivo como referente incuestionable, a fin de verificar la autenticidad de cualquier grabación. Con la llegada

de la tecnología digital, lo que se pone en tela de juicio ya no es quién toca qué en un disco (me refiero a aquellas acusaciones de impostura que se han producido en el mundo del rock, donde a menudo se ha dudado de que quién da la cara en un producto musical sea el mismo que ha participado como músico en la grabación) sino las dificultades existentes por saber si un determinado sonido es un producto orgánico o si es más bien sintético, artificial. Y, a menudo, en el ámbito de la música popular contemporánea, donde la ideología de la autenticidad y del original aún es efectiva, la competencia y la capacidad musical sólo puede ser demostrada cuando el músico y el receptor se encuentran cara a cara, cuando el público verifica que no ha sido engañado por una música prefabricada.

Entre la autenticidad y la impostura: música popular y nuevas tecnologías

No deja de sorprender aún hoy la presencia de esta ideología de la autenticidad en la música popular contemporánea. Es éste un tipo de música que siempre ha sido sintético en cierta medida, ya que se trata de un música cuya principal característica es el uso que ha hecho de las tecnologías tanto digital como analógica, con la pretensión de controlar el espacio, el tiempo y la forma de las actuaciones en directo. Aquellos que han utilizado de forma más aventurada estos instrumentos de manipulación con el objetivo de transformar eventos en directo en eventos ideales han sido criticados como no auténticos, con el argumento de que este exceso de tecnología puede alterar el sistema de signos que determina el significado o el valor de un músico y de su producto, una alteración de las reglas del juego que en la práctica imposibilita discernir claramente el significado original o auténtico de un determinado producto musical. En el fondo, lo que permiten las nuevas tecnologías es dar vida a productos que superan los límites de artificialidad que eran admisibles en un momento histórico determinado, mientras que su aculturación permite la articulación de nuevas autenticidades (las tecnológicas de estudio en obras de los Beatles o el uso de la guitarra eléctrica por parte de Dylan). Así, la dialéctica orgánico-sintético (o auténtico-artificial) se reproduce de forma sistemática a lo largo de la historia de la música popular contemporánea, a niveles siempre nuevos, con la llegada de nuevos desarrollos tecnológicos. Tanto es así que muchos grupos que en su día fueron los abanderados de la llamada música techno-pop, como por ejemplo The Human League, decidieron escribir en la portada de sus últimos discos la siguiente inscripción: *No Sequencers!*, eslogan parecido, si no paralelo de aquél que The Queen colocaron en la

portada de un disco en plena década de los ochenta: *No Synthesizers!*

Tampoco es ninguna casualidad que ahora los teclados electrónicos sean fabricados con botones sensibles con la función de inscribir errores programados en lo que, contrariamente, sería una reproducción demasiado perfecta de un sonido, una simulación demasiado perfecta de la realidad (cosa que me recuerda el famoso eslogan publicitario de la Tyrell Corporation de la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, empresa dedicada a la construcción de humanoides perfectos: "Más humanos que los humanos").

El desarrollo de nuevas formas de tecnología ha acelerado este proceso hasta llegar al punto en que la música rock se ha visto desmantelada y reorganizada físicamente en forma de pastiche o de collage de manera más rápida y menos controlada que ningún otro momento histórico. El culto al sampling, el uso de una tecnología para apropiarse y manipular grabaciones y trabajos de otros músicos puede ser el ejemplo más claro de esta presencia del fragmento, del corte, de la circulación incontrolada de sonidos abiertos a diversos usos (Goodwin, 1988). Son muchos los teóricos que ven positiva la naturaleza no oficial de esta tecnología que puede ser utilizada para descentralizar y redistribuir el poder oficial. Para ponerle ruedas, en definitiva. Cabe destacar entre ellos a Simon Frith, ya que el sociólogo escocés consideraba que era necesario incluir especialmente en esta carta de naturaleza tecnológica no oficial a la cinta magnetofónica. Escribió Frith en el año 1987:

"Las ganancias de las multinacionales, mientras tanto, han sido defendidas de la nueva tecnología con los argumentos de una amenaza de la creatividad individual. La grabación en casa, el scratch mi-xing, y las diversas formas de pirateo han roto la ecuación de los artistas poseedores de su trabajo creativo, y las compañías discográficas poseedoras de las mercancías resultantes de ese trabajo son las que han estado verdaderamente defendidas en detrimento de aquellas actividades. El copyright se ha convertido en el arma legal ideológica con la que atacar a la copia ilegal y la batalla se ha librado en nombre de la justicia por el artista" (Frith, 1987).

Este debate, si se fijan, se está repitiendo con todas aquellas discusiones surgidas en torno al fenómeno de la música en internet.

El sampling, el muestreo digital, así como los nuevos formatos di-

gitalizados se encuentran en una situación bastante extraña y problemática en la industria de la música, porque, a pesar de que hace poco, y gracias al reciente éxito del techno y de la música dance (éxito de visibilidad, no tanto de ventas) la música popular se ha vigorizado gracias a la manipulación realizada a través del uso de los bits y de los sampler, es cierto que la industria aún ve con malos ojos su uso más radical y subversivo, que rompe con su lógica comercial y económica.

En cierta medida esta colisión, este enfrentamiento o conflicto, ha producido una revitalización de la música popular como un espacio de libertad, al provocar, en la práctica, la crisis del objeto estético como producto terminado, finito. Ya sabemos, después de Bakhtin, Bartes o de Foucault, que es difícil imaginar que cualquier interacción con un texto no produzca otro nuevo, razón por la cual Foucault considera la categoría de autor como una categoría espúrea. De la misma manera podemos considerar que la fusión física, material y funcional de las propiedades de documentación y reproducción del sampler (que deja al autor/productor en una especie de limbo binario digital) ha puesto en crisis la concepción idealista clásica según la cual se pueden separar los productores de los receptores, los textos de las interpretaciones.

Podemos ejemplificar esta tesis a través de la historia que nos ofrece Ian Chambers en un artículo titulado "Quién crea los hit en la música popular?" (Chambers, 1989), donde trata de explicar cómo las innovaciones tecnológicas y el uso subversivo y contracultural de los ambientes hip-hop, rap y scratch de la década de los ochenta, fueron construyendo formas culturales en el capitalismo triunfante con unas manipulaciones que tienen a la tecnología en su centro pero con el objetivo de ofrecer una réplica a los discursos hegemónicos monológicos.

Los Shadows, un grupo instrumental inglés, publicaron en 1960 una pieza instrumental para guitarra titulada *Apache*. El sonido vibrante de la Fender de Hank B. Marvin, claro precedente de la música que Ennio Morricone realizara para los spaguetti-western de Clint Eastwood y Sergio Leone, alcanzó el primer puesto de la lista Top Ten británica. En 1974, el grupo jamaicano de música disco The Incredible Bongo Band llevó a cabo una versión de esta pieza. Posteriormente se hizo popular en Harlem (Nueva York) gracias a que sus ritmos de tambores retorcidos habitualmente formaban parte de las mezclas que elaboraba el disc-jockey Kool Herc. En 1981 la pieza reapareció como un motivo base de un rap de la Sugarhill Gang. En veintinueve años *Apache* había viajado desde su inicio en un grupo de pop blanco inglés, pasando por el Caribe, y

desde allí se convirtió en un prototipo de la maquinaria sonora que terminaría imponiéndose en Harlem, hasta llegar a los calores veraniegos de Nueva York, donde emerge de los enormes altavoces de los gigantescos equipos estéreo portátiles. Se convirtió así en el ritmo de los eventos musicales surgidos y provocados por la cultura negra a lo largo de la década de los ochenta: el hip-hop, el break-dance y el rap.

Vale la pena reflexionar sobre el carácter omnipresente de este sonido específico. Porque esta música, grabada en un estudio londinense como homenaje a una América imaginaria, termina circulando por los contextos culturales más diversos: la Inglaterra de Cliff Richard, de un Elvis Presley mitificado y de aquellos dandis proletarios con brillantina en el cabellos conocidos como teddy boys; disco music en los trópicos (que también son la patria de Bob Marley y de los ritmos en fermentación del reggae); los graffiti sonoros del *wild style* de Nueva York de los primeros años ochenta.

En la misma línea podemos entender esta otra historia que nos aporta Peter Manuel, en su libro *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India* (citado por Frith, 1999). Manuel nos explica la enorme popularidad en la India, desde 1989, de la canción *Tirchi topi wale*, compuesta para la película *Tridey*. Según Manuel, el éxito de la canción puede deberse al uso que hace de "rupturas evidentes en las que se canta un estribillo muy simple, un poco primitivo y exótico. Estos fragmentos, que son el gancho esencial de la canción, eran un plagio de un éxito de rock latino de Miami Sound Machine que se llama *The Rythm is Gonna Get You*. En la versión original, la frase oé-oé aparece en una frase intermedia que se repite y que busca parecerse a la música de culto afrocubana. En la India, *Tirchi topi wale*, y sobre todo el fraseo oé-oé, se convirtió en un fenómeno nacional ... Durante las elecciones de 1989, tanto el partido del congreso como la oposición BJP lo utilizaron en una canción política que difundieron en cassettes de propaganda [...] cuando los jóvenes del norte de la India empezaron a utilizar el oé-oé para provocar a las mujeres, cosa que provocó diversas peleas y un asesinato en Ahmdabad, la canción fue prohibida en diversas ciudades".

Estas dos historias nos ofrecen nuevos ejemplos de la naturaleza abierta de cualquier formación discursiva, de cualquier música, de cualquier signo, porque, de hecho, tanto 'Apache' como el oé-oé han ido obteniendo sentido a lo largo del tiempo, diferentes sentidos en situaciones históricas y culturales también diferentes. Esto es posible gracias no tan sólo al carácter reproducible, reciclable de

los sonidos, sino, como diría Bakhtin, gracias al carácter abierto de todo texto que necesita de un contexto extratextual donde debe ser comprendido, un contexto que aporte nuevos sentidos nunca previstos enteramente por el acto de producción ni por la industria cultural que quisiera parar todos estos procesos.

Si bien es cierto que fue gracias al soporte material y técnico de los tocadiscos, los juke boxes, de las radios y de los transistores, de los aparatos estéreo portátiles, de los walkmans y de las mesas de mezclas que Apache pudo alcanzar esta presencia flexible y polifónica a lo largo de los tiempos y del espacio, y que todo este trayecto nunca pudo ser proyectado, ni tan sólo previsto, ni casi imaginado por la industria discográfica, tampoco debemos pensar que todo ello sea posible únicamente gracias al actual desarrollo tecnológico. Es más bien gracias a los avances tecnológicos que se nos muestra con una mayor evidencia que cualquier sentido de un texto sonoro va mucho más allá de sus propios límites y que subsiste, a pesar del paso del tiempo, gracias al vínculo con otros textos, y que se enriquece continuamente tras nuevas e impensadas relaciones intertextuales. De la misma forma, el ejemplo indio nos sugiere algo más que aquellos diagnósticos que hablan de un proceso imperialista americano de circulación de los sonidos en nuestro mundo globalizado. Es posible que la industria musical de los Estados Unidos haya difundido globalmente los discos de Miami Sound Machine, pero difícilmente puede haber determinado el uso particular e idiosincrásico de estos sonidos en el contexto específico de la música popular india.

La música a Internet: ¿una nueva topografía sonora?

Las trayectorias de Apache y de Tirchi topi wale se fueron diseñando de forma improvisada gracias a la actuación de operadores locales que, la utilizaron, mientras la modificaban, en su búsqueda por una novedad rítmica, por un sonido diferente. Pero nos enseña también que la industria tiene profundas fisuras que la hacen menos todopoderosa en sus intentos de control de los gustos, de los sonidos y de los imaginarios.

Es por estas razones que pienso que el propio desarrollo de la música popular a lo largo de los últimos años pone en evidencia la debilidad fundamental de buena parte de la industria musical. Los gustos son imprevisibles y la tecnología utilizada es aún difícil de controlar. La propia música popular contemporánea es un producto histórico de esta tecnología: se formó en el movedizo imperio comercial y tecnológico de los estudios discográficos y radiofónicos, y

en los de la cinta magnética. Sus posibilidades históricas se han visto vinculadas de forma inevitable al contexto continuamente mutante de la re-producción: esto implica, por un lado, una gran inversión económica, y, por otro, sonidos mutables y tecnología accesible: dos cosas expuestas a usos imprevistos y en germinación. Los instrumentos de reproducción, los platos de tocadiscos, el micrófono, los aparatos de grabación analógicos, la tecnología digital, con el paso del tiempo se han convertido en herramientas musicales en los ambientes de la copia, del pirateo, de la hibridación, propios de la cultura contemporánea urbana. Mientras, la cassette virgen, la grabadora, el walkman, por no hablar de las infinitas posibilidades que ha abierto la manipulación de archivos sonoros en los ordenadores personales “[...] han proporcionado a los aficionados un nuevo medio de control de sus sonidos; pueden por ellos mismos compilar su propia música con los discos y con la radio, pueden utilizar un walkman para llevar con ellos sus propios paisajes sonoros [...]. No son las cassettes como tales las que sustituyen a los discos, sino otras actividades recreativas que están utilizando la música de una manera diferente, en formas diversas y más flexibles” (Simon Frith, 1987).

No se trata sólo de que el aura de la cultura tradicional haya sido destruida, sino también de que las máquinas que la tecnología produce han sido las armas más eficaces de los músicos y las audiencias en su lucha constante contra el poder cultural del capital. Cada nuevo avance de la tecnología de la grabación digital permite que se oigan nuevas voces y que sean escuchadas de una forma también nueva. Pienso que, siguiendo en esta línea, Internet puede ayudar a provocar una ulterior reconversión de la compleja red de comunicaciones que antes era estratificada y ahora empieza a funcionar de una forma horizontal donde el intercambio discursivo puede implicar simultáneamente a diversas figuras y nuevos y más numerosos sujetos sociales que pueden formar parte activa de un nuevo proceso de intercambio cultural, musical y sonoro. El uso, pues, de un lenguaje cada vez más general donde diversos símbolos (étnicos, sexuales, nacionales, de género) continúan luchando por salir a la luz de los medios y a la superficie iluminada de los signos con la esperanza de ser representados, reconocidos y escuchados en la topografía de un mundo cada vez más global, pero también más plural y polifónico.

La circulación constante e incontrolable de la música a través de Internet, ciertamente, ha vuelto a demostrar, como afirmaba en un informe de la Warner Communication de 1982 (donde se estudiaba el impacto de la cinta magnetofónica sobre la industria musical), que la música tiene con cada innovación tecnológica un uso dife-

rente, con formas siempre diferentes a la vez que más flexibles. Y, como en aquel mismo momento histórico, las multinacionales han demostrado una ignorancia extraordinaria contra las consecuencias de las innovaciones que ellas mismas han propiciado (la digitalización, por ejemplo). No saben (o no quieren) darse cuenta que el control oligopolista de los medios de comunicación musical se encuentra perfectamente enfrentado a la preferencia, por parte de los usuarios y consumidores de música, de aparatos y tecnologías que les permiten, en la medida de lo posible, aumentar el control sobre su propio consumo. El espectacular éxito de Napster a finales de los 90, que llegó a contar con cerca de 60 millones de usuarios, es el ejemplo paradigmático. Como ha escrito Manuel Castells (2001), Internet obliga a repensar todos los modelos de negocio, y también el de la distribución musical, y convertirlo en un litigio legal no es sino un síntoma más que "refleja estrechez de miras" de una batalla que está perdida de antemano.

Bibliografía :

- A.A. D.D. (1999). *Key Terms in Popular Music and Culture*. Londres: Blackwell.
- ADELL, J. E. (1997). *Música i simulacre a l'era digital*. Lleida: Pagès Editors.
- CASTELLS, M. "Música libre más allá de Napster". *El Periódico de Catalunya*. 11-03-2001.
- CHAMBERS, I. (1989). "Chi crea gli hit nella musica?". *Musica/Realtà*. 30.
 - CHAMBERS, I. (1990). "A Miniature History of the Walkman". *New Formations*. 11.
- CHION, M. (1994). *Musiques, médias et technologies*. París: Flammarion.
- FRITH, S. (1986). "Art versus technology: The strange case of pop". *Media, Culture & Society*. 8.
 - FRITH, S. (1990). "The Industrialization of Popular Music" (1986), en James Lull (ed.), *Popular Music and Communication*. Newbury Park: Sage.
 - FRITH, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
 - FRITH, S. (1999). "La constitución de la música rock como industria transnacional". En: L. Puig i J. Talens, *Las culturas del rock*. València: Pre-textos.
- GOODWIN, A. (1990a). "Sample and hold: Pop music in the digital age of reproduction". En: S. Frith & A. Goodwin (eds.). *On record: Rock, pop and the written word*, Londres: Routledge.
 - GOODWIN, A. (1990b.). "Rationalization and

Democratization in the New Technologies of Popular Music”, dins James Lull (ed.), *Popular Music and Communication*, Newbury Park: Sage.

- GOODWIN, A. (1990c). “Pushing the Feel Button”. *New Statesman & Society*. 5.
- POSTER, M. (1990). *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press.

Nota:

1. Chambers se refiere a la concepción de esencia de Heidegger que supone algo que perdura a través del tiempo, que mora en el presente, que proporciona un sentido a la tecnología que no puede reducirse a lo meramente tecnológico.

Enlaces relacionados:

PopCultures.com. Sarah Zupko’s Cultural Studies Center:
<http://www.popcultures.com/articles/music.htm>

Popular Music and Culture New Essays on Key Terms. Drake University.:
<http://www.multimedia.drake.edu/keytermchapters/index.html>

La electrificación en las salas de concierto

Francisco Ramos

A la vez período de invenciones y de industrialización, el siglo XIX conocería una importante mutación en la práctica de la música. Con la fabricación e invención de instrumentos (la *luthería*), el músico del XIX se beneficia de los aportes técnicos y de la acústica y la progresiva industrialización basada en la propia construcción de instrumentos. Si embargo, la figura del *luthier* va a ir dejando paso a las máquinas productoras de instrumentos en serie, como es el caso del piano. Hacia el final del siglo, dos inventos van a tener una importancia determinante: el teléfono y la grabación mecánica. Aunque no jueguen desde un principio un papel importante en la creación musical, estos dos artefactos se convertirán en esenciales en las nuevas prácticas de composición que surgen al comenzar el siglo XX. El teléfono, el invento de Graham Bell, transmite el sonido emitido en directo y permite la comunicación entre dos personas alejadas geográficamente. Por su parte, el registro mecánico, inventado por Charles Cross y Thomas Edison, conjuga tres características: la memorización de un instante, su conservación y su posterior reproducción. La grabación fonográfica surgida a partir de aquí establece una relación simple con el receptor, la de una escucha privada, que se reproduce en la intimidad, siempre idéntica. El disco suplanta, en su reproductibilidad inexorable, la fragilidad de la interpretación en vivo, la carga emocional del concierto. El receptor del siglo XX dispondrá, gracias al fonógrafo, de las voces de los grandes cantantes, de todas las orquestas sinfónicas, sin la necesidad de acudir a la sala de conciertos.

El fonógrafo cumple un papel parecido al del libro: el de una memoria cultural que preserva y disemina las creaciones humanas. El

fenómeno de la difusión de la música grabada tendría un impacto más que notable en la creación musical. Baste citar, a este respecto, que Igor Stravinsky adquiriría en 1915 un fonógrafo con el fin de poder escuchar los discos de música popular que comprase en España aprovechando la gira que hiciera ese año con los Ballets rusos. Huellas de esos ritmos se encuentran en la sección "Pasodoble" de la *Historia del soldado*. De la misma forma, el conocimiento a través de los discos de la música popular americana propició la composición de *Ragtime*.

Las invenciones del sonido mecanizado y electrificado como son el teléfono, el fonógrafo, la radio, el cine sonoro, el magnetófono y, posteriormente, la digitalización, establecen, cada uno a su manera, un nuevo ámbito de lo sonoro. Intervienen en la mutación de nuestra relación con el mundo por el simple hecho de que todos ellos aportan información. En lugar de una producción directa del sonido, las vibraciones acústicas se traducen en señales sólidas y en variaciones de estados eléctricos o magnéticos.

Entre los artistas, los músicos serán más sensibles a este nuevo ámbito de lo sonoro, como prueba el que, con la escritura de la música, hayan logrado crear con el tiempo su propio sistema de representación simbólica. Se sabe cómo la escritura ha engendrado nuevos modos de composición en la música occidental, permitiendo el desarrollo de un lenguaje complejo. Por tanto, no es sorprendente que fuesen los músicos los primeros que, ya en los años 50 del siglo XX, se interesaran por el ordenador. Del nuevo trato entre el compositor y la máquina nacerá un material sonoro renovado.

Al tiempo que proliferan los ingenios electrónicos, los avances en el campo de las matemáticas posibilitan, desde los mismos años 50, una fuente inagotable para el creador. En los pioneros en este campo (Hiller, Xenakis, Philippet), se observan ya claramente signos de composición hechos a partir de las teorías matemáticas. La cibernética y la teoría de la comunicación inspiran a un compositor como Stockhausen, como lo prueba el uso de grapas sonoras estadísticas en su obra para voz y sonidos electrónicos de 1956 *Gesang der Jünglinge*. Por su parte, el lenguaje serial de los años 50, como se sabe, impone el uso de procedimientos formales a partir de la manipulación de las alturas del sonido. Esto se observa claramente en el procedimiento de multiplicación de acordes en las obras de Boulez, que permite a un acorde proliferar y engendrar un conjunto determinado de intervalos de altura. En Estados Unidos, Babbitt va más lejos en la aplicación de métodos seriales complejos. A partir de su "Pitch class set theory" ("Teoría de los conjuntos de alturas"), Babbitt consigue que el material melódico y rítmico

esté representado en la partitura por medio de números. Xenakis, en su obra *Phitoprakta*, para orquesta de cuerdas, se sirve del cálculo de probabilidades como sistema de composición. De esta forma, calcula el reparto de pizzicati y de glisandos que va a acoger cada pasaje de la obra. El modelo exacto que sigue aquí Xenakis es el de la distribución aleatoria de moléculas en un estado gaseoso, según la teoría cinética de gases.

Las nuevas tecnologías que aparecen a lo largo del siglo terminan por integrar a la música de forma absoluta en el paisaje sonoro. El fonógrafo y la radio se constituyen en sustitutivos del concierto, pero no hay que olvidar que son también medios ideales para su retransmisión. De la interpretación única del concierto, gracias a la tecnología, se puede llegar, finalmente, a la multiplicación del evento. Una vez grabado, el concierto puede ser repetido en el espacio y en el tiempo. A partir de estos medios técnicos, la difusión de la música, a través de la comercialización, se convierte en objeto útil, dando por resultado la omnipresencia de los sonidos musicales en la vida cotidiana.

Más allá del mundo abstracto representado por las notas en la partitura, los compositores prestan cada vez más atención a los sonidos de nuestro entorno, los sonidos producidos por el paisaje natural, pero también el industrial y el humano. A este respecto, la obra de Cage *4'33'* aparece, desde la perspectiva actual, como visionaria, al incluir el autor los sonidos del auditorio como material de primera importancia. En la obra, como se sabe, el pianista permanece sentado y silencioso durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la pieza. Lo que el autor propone es la percepción de los sonidos que nos rodean y, finalmente, la toma de conciencia del papel que juega el músico en el entorno sonoro. Nace así lo que Murray Schafer llamará ecología sonora. Schafer se ha esforzado en llamar la atención acerca de los efectos nocivos de los ruidos urbanos y los sonidos tecnológicos en el ser humano.

El minimalismo radical aporta una visión particular de la interpretación del entorno sonoro. La Monte Young crea, en este ámbito, una obra mayor con *The tortoise, his dreams and journeys*, donde los osciladores electrónicos producen un acorde sostenido hasta el infinito y solamente una ínfima variación de entonación, debida a la imperfección de la técnica, viene insensiblemente a perturbar. Esta obra seminal marca el inicio del minimalismo que propone la escucha de variaciones ínfimas de un material sonoro fijado o repetitivo. Algunos han querido ver aquí la sublimación artística de nuestro entorno mecanizado. Al mismo tiempo, la música repetitiva funda un estilo que integrará de forma armoniosa los aportes de

la tecnología, como es el caso de las piezas de cámara de Reich, como *Come out*, donde el autor utiliza las imperfecciones de la propia tecnología para crear un proceso de desfase gradual de dos fuentes sonoras emitidas simultáneamente por dos magnetófonos, y las video-óperas de Ashley y el mismo Reich, en las que el arsenal electrónico se pone al servicio del lenguaje basado en la melodía del habla.

Las tres tecnologías sobre las que se basan las búsquedas artísticas del último siglo (la fonografía, la radio y la ingeniería electrónica) tienen un empleo muy particular en la música. La fonografía supone el medio para grabar, conservar y reproducir un material idéntico; la radio permite la transmisión en directo y preserva el carácter de instantaneidad; la *luthería* de comienzos del siglo XX propone una serie de instrumentos musicales que, como el entonarumori, pertenecen a estéticas de signo rupturista. A su manera, el ordenador concilia la fonografía, la radiofonía y la *luthería* y aporta sus propias prestaciones. Como la fonografía, el ordenador permite igualmente grabar el sonido, pero también transformarlo en el mismo instante, con la simulación de instrumentos que logra el ordenador, el músico crea, ya en las postrimerías del siglo XX, un arsenal de instrumentos virtuales. La interacción y sincronización entre instrumentos convencionales y ordenador hacen posible el concierto con Live Electronic. El medio sonoro ya no está dominado por la secular orquesta sinfónica, sino por los nuevos materiales aportados por la moderna tecnología. La sala de conciertos, con este nuevo arsenal, ha de estar atenta a las exigencias de espacialización del sonido que cada obra nueva conlleva. Con la nueva música, surge la necesidad de la construcción de nuevos auditorios, con escenarios más flexibles, en donde el ensemble y el equipo electrónico se puedan situar en lugares estratégicos de la sala (*Répons*, de Boulez) o incluso en plataformas distantes del público (*Prometeo*, de Nono): la sala central de conciertos de la Cité de la Musique, en París, reúne estas características. El nuevo material pide del receptor una escucha más activa, en donde ha de atenderse a una insólita multitud de fuentes sonoras.

El minimalismo y la música electroacústica, estos nuevos campos estéticos que van indisolublemente unidos a la modernidad, se desvían de la obra compuesta para instrumentos convencionales no sólo en su literalidad, sino también en su forma de presentación. Un aporte radical del minimalismo es la interpretación de la obra por los mismos autores. El compositor defiende su música, en el escenario, con un conjunto instrumental o ensemble propio que funciona como un grupo de improvisación. Por su parte, el com-

positor electroacústico expone su obra en el escenario por medio de altavoces. La obra, en su abstracción, se ofrece al receptor sin ningún tipo de añadidos: es una propuesta acusmática (de "akousme", lo que se oye, pero no se ve): el escenario se encuentra vacío de instrumentos y el altavoz ocupa el lugar del intérprete. El receptor se halla, pues, forzado a escuchar.

Estas dos propuestas provocan la fractura entre el receptor y el compositor, pero también entre éste y el auditorio convencional. La sala de conciertos destinada a la interpretación de obras sinfónicas es refractaria a acoger al ensemble minimalista y al concierto acusmático, que han de ser acogidos por las galerías y museos de arte moderno, especialmente sensibles a estéticas que ofrecen vínculos innegables con la propia experiencia artística, o por espacios específicos, como es el caso del acousmonium, creado en París para la reproducción / proyección de obras elaboradas exclusivamente en soporte de cinta o CD.

Busqueda musical y confrontación ***Sobre la música experimental en los inicios del*** ***nuevo Siglo***

Daniel Varela

El compositor inglés Cornelius Cardew (1936-1981) se propuso pensar entre otras cosas, el papel de los músicos en la sociedad de la que forman parte. Desde un punto de vista político, quizá hoy un tanto reduccionista o con algunas limitaciones producto de su tiempo; Cardew refleja a la distancia ciertos estereotipos propios de muchos intelectuales de su época sobre los que el maoísmo ejerció una extraña fascinación. De todos modos, y pese a lo insostenible de ciertas posiciones a la luz de la historia, Cardew puso el acento en una serie de aspectos útiles a considerar a la hora de elegir un camino creativo dentro de la música experimental o de vanguardia (términos que uso sin temor a las objeciones). Lo desafiante de sus planteos ha sido preguntarse cosas como 1) ¿Por qué y con qué espíritu compone alguien? (¿qué hace que un compositor "componga"?), 2) ¿La música cubre las necesidades del público? (¿hay distintos públicos -léase *clases sociales*- con diferentes estándares, nivel de aspiraciones, etc.?) 3) ¿Los compositores cubren las expectativas de los intérpretes? (¿qué mecanismos se ponen en juego?...) 4) ¿De qué y con qué *está hecha* una obra? (¿"notas"? , ¿"inspiración"? o experiencias y relaciones sociales del compositor. 5) ¿Cómo transforma esas entidades en sonidos y qué espera provocar en su audiencia?) 6) ¿Cómo (y *de qué*) subsiste el compositor?

Mucha agua ha corrido bajo el puente a inicios del siglo XXI, pero más allá de los relativismos propios de nuestro tiempo, si bien parecen obsoletas las discusiones en torno a la razón de ser de las vanguardias en el arte, lo cierto es que se continúan creando todo tipo de propuestas sonoras basadas en el alejamiento de los convencionalismos. Quizá la idea de convencionalismos resulte enmar-

cada en tiempo y en una determinada cultura, pero lo concreto es que continúan gestándose formas de creación sonora reacias a clasificación, comercialización y domesticación al modo de sumarse a las comodidades de nuestra era. Después de todo, tal como ya lo dijera el compositor norteamericano LaMonte Young hace ya más de cuarenta años *"el propósito de esto no es entretener"*.

John Cage (1912-1992) ha sido el ejemplo paradigmático del artista experimental. Sus numerosas innovaciones musicales y cómo percibir los sonidos abrieron caminos que se exploran aún hoy con renovado interés. Para muchos, su radical propuesta llegó al extremo con la pieza silenciosa 4'33" –sin duda alguna un claro ejemplo de arte conceptual- y cerró un capítulo para la idea de experimentación sonora. Otra forma de apreciar el papel de Cage es tomar su obra como punto de partida, no sólo pensando en su incorporación del silencio al discurso musical. Desde Cage, numerosos músicos escuchan y se plantean la creación de un modo diferente aunque no se adhieran del todo a su modo creativo o aunque para otros sólo se trate de una cita frívola. Lo que sucedió con la problemática en torno a la creación musical desde los años sesenta permanece en una nebulosa para gran cantidad de estudiantes, compositores e incluso críticos que ignoran –por diversos motivos- aspectos sustanciales de las corrientes estéticas de las últimas décadas. Conociendo algo de este vasto terreno podría estimularse el intercambio de ideas y una toma de posiciones frente al acontecer musical más reciente, con mayores fundamentos que algún prejuicio basado en antiguas formas de aprendizaje.

En este marco, las "nuevas" (algunas con casi cuarenta años) formas de composición y experimentación tienen ya historia y lenguaje propios. Hablan de una historia paralela –muchas veces opuesta- a los desarrollos de la música pensada para las salas de concierto. Proponen la apreciación de un heterogéneo universo musical que ha permanecido poco visible pese al paso del tiempo. Repasaremos algunos de estos terrenos y paradigmas creativos con el objeto de exponer más claramente distintos modelos de disidencia sonora.

Hechos e Ideas

Minimalismos. Un término que merece tomarse en plural, puesto que el curso de las décadas ha mostrado muchas formas de entender el sonido y la música como una expresión del detalle. A principios de los años sesentas, el minimalismo irrumpió como una extraña forma de música que se constituyó en un nuevo paradigma sobre lo que podía ser música. En los primeros años, éstas

músicas fueron denominadas por términos como *repetitiva, meditativa, hipnótica, sistémica, de pulsos, física, música de trance, o de "estado sólido"*. Otros rótulos de adaptación más difícil han sido *process music* o *drone music*, aunque en rigor de verdad se refieren a modalidades específicas de composición. En artes visuales, el desarrollo del denominado arte serial o de estructuras primarias tuvo un desarrollo paralelo. Durante los sesenta, el trabajo de escultores como Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin, Keith Sonnier, Carl André o Bruce Nauman resultan fundamentales para comprender algunas obras de los primeros minimalistas pero también debe señalarse que en los años cincuenta, la pintura de Ad Reinhardt, Barnett Newman o ciertas obras de Robert Rauschenberg marcaban una tendencia hacia la creación basada en la economía de materiales. Si de antecedentes se trata, Erik Satie fue un minimalista primigenio. Cuando en 1892 compuso *Vexations* indicando las 840 repeticiones de dos pentagramas ignoraba las consecuencias de aquel radical acto compositivo. Los minimalistas se interesaron en explorar la restricción extrema de recursos sonoros. Repetición, rechazo de la narrativa musical al modo de frases de pregunta-respuesta, sentido de la variación enlentecido o "microscópico" fueron algunas de las estrategias de obras que no necesitaban de la idea de composición al modo tradicional. Se utilizaron recursos o actitudes de las músicas orientales o africanas que muestran especial predilección por un concepto del tiempo radicalmente distinto del occidental. Esto hizo que muchas obras minimalistas justamente resultaran máximas en duración, o que usaran limitada variedad de instrumentos (a veces, muchos instrumentos iguales) con el objeto de reducir la variabilidad tímbrica o incluso llegar a usar el silencio como elemento fundante de una pieza de música. Son bien conocidos los llamados "grandes cuatro": LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Los dos últimos llegaron a cosechar buena fama y fortuna, mientras los dos primeros continuaron un camino de mayor exigencia conceptual y radicalidad sonora. El abanico de estilos se ha diversificado de modo notable con el paso de las décadas y puede hablarse de varias generaciones de minimalistas que han incorporado elementos y colores a cada estrategia de composición. Las músicas primales de Meredith Monk, el sonido *ambient* de las obras más extremas de Brian Eno, los procesos audibles del temprano Gavin Bryars y los compositores ingleses posteriores a Cornelius Cardew, las "simetrías irregulares" de Morton Feldman o los maratones de trance pianístico de Charlemagne Palestine son sólo algunas posibilidades que se multiplican hasta el infinito. Nuevas expresiones conviven con formas maduras e incluso, luego de cuarenta años ya puede hablarse de períodos históricos. Sin dudas, los minimalismos incluyen algunas de las experiencias más desafiantes en la historia mu-

sical. Un paradigma digno de mención a la hora de buscar las pistas de una creación musical fuera de convencionalismos.

Ruidismo. Muchas veces escuchamos la palabra *ruido* como algo molesto, desagradable o accidental. Generalmente, las personas califican de ruido a aquella música que les disgusta o que no comprende; sólo que hay un problema: oír es inevitable. Entre 1913 y 1916 Luigi Russolo escribe el "Arte de los Ruidos", una serie de llamamientos en los que se definía al ruido como "aquello que tiene el poder de devolvernos a la vida". Balilla Pratella instaba a la disolución de los parámetros musicales clásicos de la armonía, melodía y ritmo para crear una dimensión "enarmónica" donde todas éstas construcciones quedaran transfiguradas. En medio de un furor que glorificaba las pasiones y el reinado de los impulsos creativos, El manifiesto *técnico* no dudaba en "expresar el alma de las multitudes, los centros industriales, los transatlánticos, los trenes y acorazados, los automóviles y los aeroplanos". La gloria de las máquinas y la electricidad como instancia revolucionaria ante un pasado plagado de música pastoril, programática o sentimental; cualidades todas que el futurismo combatía abiertamente. Creando otras tradiciones, Edgar Varese, Henry Cowell, George Antheil y otros compositores aplicarían sonidos electrónicos, de máquinas o de instrumentos tocados insólitamente para llegar al disolver la diferencia entre ruido y sonido musical. Por supuesto con la inestimable ayuda posterior de John Cage.

A través de mundos tan insólitos y dispares como la música electroacústica o el punk, desde fines de los años setenta comienza a desarrollarse una predilección por el ruido como táctica musical conmocionante con valor en sí misma. La música Noise es algo puntual aunque existan formas híbridas o proyecciones que exceden sus códigos. ¿Qué sucede cuando ya no hay ritmo posible? ¿Qué podemos decir ante el brutalismo sonoro de una pared de *ruido blanco a tope*? ¿Y si la música sólo se basara en texturas primitivas sin más formas que el flujo sonoro lineal ?

Hay ruido blanco cuando nuestro aparato de TV no sintoniza ninguna estación. También el mar es una inmensa entidad sonora de ruido blanco. Quizá el ejemplo del mar sea bastante apropiado como para decir que, según el espesor y rango de frecuencias, escuchamos olas de distinta cualidad (pese a que puedan sonar "siempre igual"). Más explosivas al chocar contra las rocas, más serenas al llegar a una playa, o más constantes al desplazarse si las escuchamos aguas adentro; el juego sonoro de las olas es bastante útil para imaginar cómo suenan muchas músicas noise. En Japón, país que ha desarrollado una obsesiva búsqueda del ruido,

la cantidad de grupos y solistas es casi inabarcable: Merzbow, Incapacitants, K2, MSBR, Dissecting Table, Monde Bruits, Pain Jerk, Roughage, Contagious Orgasm, Government Alpha, Solmania son algunos de los más "estrictos" músicos noise. Sintetizadores baratos, equipamiento casero o fuentes sonoras insólitas son herramientas para conmocionar los sentidos. Entre los norteamericanos hay buenos exponentes del género en Emil Beaulieu, John Hudak, Tom Di Muzio, Gen Ken Montgomery, el sello Alien8 en Canada con sus CDs de Knurl y David Kristian. No debemos olvidarnos de Europa, la etiqueta Jazzasin de Noruega con Lasse Marhaug y los proyectos Origami, las experiencias de arte conceptual de Leif Elggren y CM von Hauswolff. En España, Víctor Nubla, Antón Ignorant, Io Casino y Alain Wergifosse o, en sudamérica, el joven ruidista argentino Pablo Reche y los bien conocidos Reynolds, fieles herederos de la tradición de "No Music" impulsada por Nihilist Spasm Band, Los Angeles Free Music Society o Sun City Girls. Más allá de su aspecto rústico, es una experiencia desafiante en la capacidad de escucha tanto como en el terreno conceptual. Si muchas veces fue pertinente la pregunta sobre *¿qué es arte?*, nada ha actualizado más éste interrogante que la música ruidista.

Rock Porgresivo y Experimental. Se pueden pensar en formas de música vinculadas al rock y que conserven carácter de experimento? Sin dudas es una pregunta compleja. La historia de la contracultura y de los movimientos juveniles ha pasado por sin número de trampas y claudicaciones en pos de ocasionales (o frecuentes) intentos de asimilarse a la industria del entretenimiento. El conjunto de argumentos sonoros en términos de nuevas técnicas, lenguajes y combinaciones instrumentales se nutren de planteos y prácticas sociales tales como las formas de producción, circulación y destino de las "obras" de música. No se trata del tipo de instrumentos usados ni de las técnicas como novedades en sí mismas sino de la forma en que se crea la música, los caminos por los que circulará y qué se pretende con su creación. Los estilos de grupos y músicos pueden ser múltiples, pero más allá de la disparidad puede analizarse la presencia de factores comunes que, justamente, harían posible su definición como progresivos; un término que suele asociarse o confundirse pero que tiene precisas connotaciones. Una advertencia: lo progresivo no es equiparable a un sonido, o estilo musical con cierto color. Sería bastante desafortunado suponer herencias estéticas por aplicación de "asociaciones libres" mezclando aportes provenientes de músicas y tradiciones muy dispares a menos que sean producto de una elección conciente (dirigida) de cada artista o grupo. No se trata de hablar livianamente sobre la influencia de John Cage o Igor Stravinsky en grupos de rock sólo porque algunos de éstos sue-

nen "raro". Un mejor conocimiento del contexto social en que fueron creadas las músicas, así como de las motivaciones y puntos de referencia de los creadores serán de indispensable ayuda para opinar con mayor fundamento. Además de escuchar discos, podemos valernos de esas herramientas para ensayar análisis y lograr valoración más plena de este vasto terreno musical que cuenta con más de treinta años de historia. Los interesados pueden buscar esa ayuda en los catálogos comentados de Wayside Music, Recommended Records, en el libro *File Under Popular* de Chris Cutler, en la discontinua revista *UnFiled* (editada por el mismo Cutler) o -de modo más oscuro- en antiguas publicaciones como *Eurock*, *Face Out* o *Impetus*. El *Krautrock* alemán, el rock cósmico psicodélico de bandas como Gong, los híbridos de jazz y psicodelia al estilo inglés de Canterbury, el *Rock in Opposition* capaz de incluir música contemporánea y tradiciones locales de Europa oriental, la escena checa posterior a Plastic People of the Universe, las nuevas búsquedas con influencia de abstracción punk y free jazz, como los holandeses The Ex, los húngaros Kampec Dolores o la escuela de rock de cámara belga posterior al grupo Univers Zero. La lista se haría interminable, pero hay un común denominador. Podría hablarse de oposición a cánones comerciales, de no responder a nociones de banal entretenimiento, de conservar la capacidad de explorar las músicas instrumentales (de modo virtuoso o innovador en técnicas, un hecho bastante menospreciado por el rock de circulación mercantil) y de cierto grado de choque con la frivolidad común al rock entendido como unificador industrializado de gustos. Nada más ni nada menos que eso.

Arte Sonoro, Instrumentos inventados y otros. Desde los años de apogeo de la estética de John Cage, se ha hablado sobre el cuestionamiento a las formas de narración musical. La idea sobre discurso, forma, composición e instrumentos a utilizar en una obra fue desafiada por el planteo basado en la no distinción entre "ruido" y "sonido". La posibilidad de que una pieza de música tomara sonidos rechazados por la composición tradicional (incluida la de vanguardia académica) fue cobrando desarrollo al punto en que los propios hallazgos de Cage pasarían a formar parte de un interesante pasado.

El Arte Sonoro es una categoría que lleva al menos veinticinco o treinta años de historia. Como con toda denominación estética, hay posibilidad de remontarnos a orígenes más o menos concretos al tiempo que corremos el riesgo de incurrir en afirmaciones opinables; pero el problema planteado por lo que hoy se conoce como Arte Sonoro excede ampliamente el terreno musical.

Se supone que la composición incluye la escritura de notas o instrucciones de acciones sonoras que desembocarán en determinadas expresiones musicales. Del mismo modo, un escultor trabajará con objetos en el espacio o un artista visual debería restringirse al lienzo; pero los *soportes* para concretar la representación de una obra de arte han sido fuertemente modificados en el último cuarto del Siglo XX.

Así como el terreno visual sería cuestionado por conceptos como los artes de Performance, de instalaciones, el *Land Art* y el *Site Specific Art* o bastante más recientemente por el gran capítulo de las artes tecnológicas o electrónicas; el mundo de la creación con los sonidos desarrolló un interés investigativo por aquello que ya no podría representarse en una sala de conciertos.

Muchos artistas han puesto el acento en el carácter físico del sonido o en la posibilidad de una fuente sonora no convencional que tuviera peso en sí misma fuera de toda idea narrativa, esto es, el músico ya no debería atarse a "justificar" cómo componer en base a sistemas de reglas formales. Según los formalismos (incluso los más contemporáneos), una composición musical debería tener una lógica estricta en cuanto a la presentación de materiales, su transformación y su resolución. No por esta idea debe presumirse que el arte sonoro es informal (léase *irracional*), descuidado o falto de planteos. Sólo se trata de enfocar la idea de composición de un modo distinto, después de todo cuando se seleccionan materiales para una instalación plástica se compone de un modo peculiar que involucra conceptos y dimensiones de un modo específico y distinto que en una tela. El Arte Sonoro tiene mucho de cruce de caminos. Trata del sonido y se vale de él, pero no ha sido objeto de estudio o exhibición en teatros, salas de concierto o conservatorios. Más bien ha surgido de la interpenetración de diversos medios o disciplinas al punto en que sus logros son mostrados en galerías de arte, en las *Documenta* de Kassel o en centros de arte contemporáneo como la difunta Xebec Foundation de Kobe (Japón) o el activo Podewil en Berlin.

Muchos artistas sonoros son músicos, pero muchos otros no. Entre éstos pueden contarse escultores, constructores de máquinas, documentalistas sonoros o personas con algún conocimiento en una disciplina técnica (arquitectura, luminotecnia, informática). A partir de tan distintos orígenes, es claro suponer que los resultados serán muy personales y variados. Muchos artistas se sienten cómodos trabajando con el aspecto más puramente físico del sonido, enfocándose en el impacto visceral o perceptivo con los materiales y el sonido que producen. Esto plantea una diferencia pues gran

parte de los compositores trabajan con una abstracción del sonido y con sistemas para su organización. La distinción que plantea el Arte Sonoro tiene raíces en el espacio acústico y el carácter físico de muchas experiencias sonoras. Es arte sonoro una instalación de largas cuerdas resonantes del holandés Paul Panhuysen, como la audición del paisaje costero japonés en la obra de Akio Suzuki o el sonido resultante de gigantescos aceleradores de partículas atómicas en las músicas de Alan Lamb o John Duncan. Son arte sonoro las esculturas de Harry Bertoia, los hermanos Baschet y las construcciones de Jean Tiguely.

La posibilidad de adentrarse en un paisaje acústico natural puede ser tan válida como una experiencia de transformación sonora automática a través de un sistema "generativo" gracias al cual, la entrada de datos a un sistema computacional se somete a una serie de mutaciones finitas y a la vez aleatorias, como en ciertas obras de Brian Eno.

El concepto será un fuerte elemento en el Arte Sonoro. Pero sin duda, la experiencia del que escucha es parte fundamental del proceso. Se trata de una disciplina, o mejor, de un conjunto de expresiones capaces de esculpir sonidos en el espacio y el tiempo reaccionando a un ambiente y a su vez modificándolo. La posibilidad de enfocar nuestra atención a ciertos sonidos o procesos audibles produce nuevos conceptos sobre lo que implica el sonido, el ruido, el espacio y los marcos para definir una experiencia capaz de trascender los límites tanto de la música como de las artes visuales.

Improvisación. Sin dudas, uno de los grandes capítulos de la nueva música en la segunda mitad del siglo XX. Las estrategias de improvisación o aquellas formas de música "instantánea" tienen su punto de partida en la idea de flujo sonoro, de evento irrepetible, de momento que puede albergar un universo. Las músicas improvisadas sin duda tienen diferentes raíces, tal lo notara el británico Derek Bailey. Podríamos remitirnos al jazz afroamericano, a tradiciones no occidentales, a los tiempos del Barroco o al mismo flamenco. De todos modos, la secuencia que nos interesa en este escrito es la que tiene dos grandes orígenes: uno, el relacionado con el free jazz; el otro con las músicas aleatorias e indeterminadas de la música vanguardista posterior a 1950. En cuanto al free jazz, sin dudas que pueden reconocerse dos fuertes tradiciones: la de origen afroamericana, más sujeta a la historia del género. Allí, son indispensables los nombres de John Coltrane, Cecil Taylor, Sun Ra, Anthony Braxton o el Art Ensemble of Chicago y los grupos de la *Association for the Advancement of Creative Musicians*. Algunos con más apego al fraseo jazzístico, otros derivando a niveles cada vez mayores de

abstracción, incluso tomando herramientas de las vanguardias académicas posteriores a los años cincuenta. En Europa, la aparición de diversas escuelas amplió el lenguaje derivado del jazz a partir de los sesenta para irrumpir con mayor identidad en la década siguiente. Las grandes tradiciones en Gran Bretaña (Derek Bailey, Evan Parker, el Spontaneous Music Ensemble y sus sucesores), Alemania (el sello FMP, con Peter Brotzmann, Alex von Schlippenbach, Gerd Dudek, Manfred Schoof y la Globe Unity Orchestra, por sólo nombrar a unos pocos) y Holanda (Misha Mengelberg, Han Bennink, Willem Breuker y su Kollektief y los experimentos del Instant Composers Pool como figuras más salientes).

El otro camino de influencias es el que marca la improvisación surgida de músicos con formación académica y que surgiera luego de los descubrimientos de la aleatoriedad y el teatro instrumental posteriores a John Cage. Valiéndose de la exploración no convencional de instrumentos, de las –por entonces– nuevas fuentes de sonido electrónico en vivo y las estrategias de la improvisación pautada a modo de composición, con grado variable de libertad; numerosos grupos salieron a escena durante los sesentas y setentas mostrando que era posible acercarse al sonido incorporando todo tipo de estrategias capaces de trabajar musicalmente de modo irrepetible. Los grupos hoy nos resultan históricos: el ONCE en Michigan, formado por algunos compositores como Robert Ashley, Gordon Mumma y David Behrman; AMM en Inglaterra cruce entre el mundo conceptual de Cornelius Cardew y músicos provenientes del jazz como Eddie Prevost y Keith Rowe; New Phonic Art capitaneado por el trombonista Vinko Globokar, Musica Elettronica Viva (con Steve Lacy, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum y Alvin Curran), el grupo Nuova Consonanza en Italia y los Taj Mahal Travellers en Japón son parte de un enorme mapa. En cuanto al mundo de improvisación relacionado con la música contemporánea, sufrió algunas mutaciones: muchos compositores lo tomaron como “pecados de juventud”, si bien afortunadamente no es el caso general de las experiencias citadas. La continuidad de AMM y las recientes reuniones de MEV así lo demuestran tanto como el camino creativo seguido por los integrantes de los otros grupos citados.

Además del aspecto histórico, la improvisación del tipo libre (o como bautizara Derek Bailey, “no idiomática”) se ha constituido como lenguaje en sí misma. Así hoy podemos hablar de escuelas o tradiciones, si bien en los casos más interesantes, ha habido aperturas hacia cruces de músicos de diferente procedencia. La joven generación de músicos de Chicago, los países nórdicos, la ex URSS o Japón así lo demuestra con su interés en participar de escenas cercanas al rock (o al menos, como señaláramos más arriba a una

abstracción de él). La incorporación de la electrónica en vivo, hoy asociada a *laptops* y *powerbooks* no ha hecho más que ampliar la base de sustentación de muchas experiencias. En este aspecto, cabe señalar que el carácter fluido e irrepetible de la improvisación tiene problemas inherentes a su carácter. Su peculiar abundancia de experiencias, sus –a veces promiscuas- combinaciones y su urgencia con el consecuente exceso de documentación provocan una verdadera babel de registros que ayudan (o a veces complican) el interrogante sobre el grado de valor o interés de muchas propuestas. Por supuesto, bien vale la pena aclarar la profusión de registros es un panorama mucho más interesante que el existente en los años setenta y ochenta, donde se complicaba terriblemente el acceso a las grabaciones de este tipo.

Composición. Desde hace algunas décadas se ha señalado la limitación de los modelos compositivos adoptados por la música contemporánea. El ejemplo de John Cage (y antes que él, de Cowell o Ives) resultó definitivo para poder concebir la composición musical como un acto capaz de ser creado sin la omnipresencia de la tradición centroeuropea. A Cage se le debe la idea de poder asistir a un evento musical complejo, de estratos independientes y simultáneos a la vez en los que el propio espectador podría elegir a qué cosas prestar atención. Entre otras revoluciones musicales, Cage también promovió una idea de independencia creativa libre de la necesidad de modelos históricos “indispensables” o jerárquicos. Lo que ha sido motivo de rechazo para la música y los compositores académicos, ha resultado un impulso generador de ideas para muchos otros.

Sin Cage, la música de los últimos cincuenta años hubiera sido otra, pero en la singular idea de convivencia estilística y heterogeneidad de lenguajes se nos ofrece una interesante opción a la conocida antinomia entre músicas más “formales” o “informales”

Según ésta historia, los compositores más formados (por ende, supuestamente *responsables*) deberían aún en nuestra época conocer el manejo de las herramientas históricas del contrapunto o la armonía para escribir música seriamente. Una posición antagónica estaría constituida por la toma personal (arbitraria para algunos) de influencias, técnicas o conocimientos sin necesidad del manejo de las formas del pasado. En éste punto de vista, cuya quintaesencia es Cage, uno podría valerse de los recursos electrónicos, como de los microtonalismos o las músicas orientales con igual grado de legitimidad según la decisión del músico. Esto que parece un problema local y lejano tiene plena vigencia en la comunidad internacional de compositores y en la programación habitual de muchas salas de concierto donde sigue extrañando la presencia de com-

positores menores de cuarenta años. La posibilidad de que la composición formal incorpore estilos tonales, rítmicos, derivaciones del minimalismo, elementos propios de la improvisación o incluso gestos derivados de músicas "de nuestro tiempo", como el rock (una referencia obligada si se trata de músicos nacidos luego de 1950) sigue resultando materia dudosa entre muchos académicos y programadores de salas. La saludable actitud de incorporar la música de nuestro tiempo a los repertorios de conciertos ha sido actitud distintiva de agrupaciones como el Kronos Quartet, del Ensemble Modern, del sexteto Piano Circus, el ensamble neo-yorquino Bang on a Can o de la orquesta de cámara de Berlín Zeitkratzer. Conjuntos a los que en oportunidades se considera "demasiado "eclecticos" como si el paradigma de grupo de música "nueva" fuese el Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez.

El minimalismo numérico de Tom Johnson convivirá con las estrategias abiertas del esloveno Vinko Globokar (éste último, habitualmente pensado sólo como un "virtuoso" del trombón y no como compositor) el austríaco Peter Ablinger representará otra variante de su trabajo como artista de instalaciones. El acordeonista Guy Klucevsek (improvisador al tiempo que virtuoso de la música folklórica eslovena) muestra una escritura propia del *postminimalismo* y Frederic Rzewski ha transitado los caminos de un eclecticismo feroz incluyendo minimalismo, atonalismo complejo, improvisación y apropiación de músicas del pasado en una singular combinación creativa. Con los compositores, habría otra lista interminable: la introspección minimalista e integrativa del alemán Walter Zimmermann; el nuevo tonalismo y los collages electroacústicos de Alvin Curran, Daniel Goode y sus obras de improvisación pautadas, los ecosistemas meditativos de Pauline Oliveros o las composiciones con crudeza propias del free jazz del alemán Hans Joachim Hespous son sólo algunos otros ejemplos sobre un mundo posible de escritura musical más allá de las modas dictadas por los conservatorios. Ayer, las músicas de los doce sonidos, hoy las composiciones de idioma complejo al modo de la escuela inglesa (New Complexity) o franco-italiana (espectralismo) ... afortunadamente, la composición musical es mucho más que algunas fórmulas rígidas.

Ecología Sonora. Espacio Acústico Natural. Habría que recordar los años setenta en Canadá para encontrar el inicio de la ecología sonora. La fundación del World Soundscape Project a partir de los conceptos desarrollados por el compositor Murray Schaefer, marcó una dirección en cuanto a componer música considerando al medio ambiente. En Canada, músicos como Barry Truax y Hildegard Westerkamp tomaron el paisaje como punto de partida para sus obras fuesen basadas en el mundo natural o en

ambientes cercanos a las ciudades. En la línea de composiciones más naturalistas, tenemos los trabajos de David Dunn y su trabajo con sonidos animales o de insectos y a Douglas Quin y sus paisajes del Ártico. Por otra parte, se ha dado una especie de debate sobre la conveniencia o no de un mundo sonoro opuesto al rugir de las ciudades y a los peligros de un pensamiento ecológico radical como si se tratara de silenciar al resto del mundo. En esta vertiente se ubica claramente el ruidista español Francisco López, quien utiliza fuentes sonoras tomadas de sus viajes al punto de buscar una abstracción total de la fuente sonora y despojarla de toda connotación paisajística. El artista fluxus Philip Corner tuvo una temprana exposición al arte asiático desde su servicio militar en Corea en los años cincuentas. Su estudio de la música de John Cage y sus vivencias personales hicieron que su lenguaje sonoro llegara a lo que difícilmente pueda ser imaginado como musical. Sus exquisitas piezas de arte conceptual según las que se nos invita a "caminar a través del mundo como si fuera música" o sus experiencias de escuchar los silencios y los "Ear Journeys". Instrucciones para escuchar diferentes cursos de agua nos pone en contacto con el arte que puede alojarse en la naturaleza. Tal como decíamos más arriba, la experiencia de los viajes puede resultar diferente según se trate de una vivencia con el paisaje o con culturas propias o ajenas. En la más reciente tradición de la *ecología acústica*, la Hildegard Westerkamp toma sonidos de grabaciones de campo y los procesa logrando un balance entre referencialidad y abstracción. Su notable pieza "Cricket Voice" (1987) fue grabada en la *Zona del Silencio*, un paraje en el desierto mexicano. Acorde a la posibilidad de viajar distancias cortas y sorprenderse aún dentro de lo cotidiano, Westerkamp propone sus *Soundwalkings* del Queen Elizabeth Park; en la misma ciudad de Vancouver donde vive. No hace falta ir tan lejos para viajar. A la manera de Philip Corner, podemos caminar descubriendo sonidos a la manera de un viaje acústico. Luego de explorar durante años las cualidades acústicas del vidrio, Annea Lockwood se ha caracterizado por dar a conocer sus trabajos basados en *mapas sonoros* de ríos. Durante los setentas y ochentas, sus retratos grabados del río Hudson la llevaron a conocer su extensión poniéndola en contacto con distintos paisajes y estilos de la cultura norteamericana. Lo urbano y lo rural, las carreteras y lo agreste se dan cita en tamaño viaje. Actualmente se encuentra dando forma a su largo proyecto de retratar los sonidos del gran río Danubio. El *Donau* y su infatigable paso por la Europa Central. Desde el mundo germano parlante a las culturas del Este y su calidoscopio de lecturas posibles.

Hasta no hace muchos años, no era posible pensar en una disciplina musical capaz de concentrarse sólo en los sonidos de la natu-

raleza y, desde allí, abrir un mundo de oportunidades para la creación y el debate sobre la condición sonora del mundo en que vivimos. El caso del portal web del World Forum for Acoustic Ecology es un buen ejemplo y un interesante punto de partida para acercarnos al tema.

Integración estilística. Lenguajes heterogéneos. Un apasionante capítulo que se le debe a las aportaciones del Posmodernismo. Mucho se ha dicho sobre el fenómeno de disponer de toda la historia de la música al alcance de la mano, pero a partir del desarrollo de los medios masivos y de modificar la producción de bienes culturales; la historia de la cultura universal ha estado más disponible que nunca para ser consultada o consumida por cualquier interesado. La cita de músicas del pasado o de otras culturas era un fenómeno parcial en la música compuesta hasta fines de los años sesenta, pero para aquellos criados en esos años y los que siguieron; existió una posibilidad cada vez mayor de acceder a información que otras generaciones no encontraban tan fácilmente. Lo que a principios y mediados del s.XX era exclusivo de viajeros, se hacía accesible a través de una tienda de discos, documentales de TV, bibliotecas o reproducción digital en nuestros tiempos de internet. Así las cosas, ha sido inevitable la democratización del conocimiento salvo casos puntuales de sociedades muy postergadas en las que aún el acceso a internet o a comprar un ordenador no es algo fácil. El punto es que casi cualquiera puede conocer las músicas que sean de su interés con sólo buscar un poco. Ya no es cuestión de esperar a que maestros de composición iluminen a sus discípulos. Este fenómeno se ha dado con gran claridad en algunas escenas musicales iniciadas alrededor de los primeros ochentas y que hoy se reproducen en incontables propuestas sonoras desprejuiciadas. El caso emblemático de esta fertilización de géneros ha sido el proceso que aún hoy se vive en la escena del Sur de Manhattan en Nueva York. Allí conviven de modo único las influencias provenientes del jazz, el rock, la composición académica hasta encontrarse con el punk, la interdisciplina y lo que a uno se le pueda ocurrir. A fin de los setenta, los clubes punk daban abrigo a las iniciativas de minimalismo con guitarras eléctricas de Rhys Chatham y Glenn Branca que luego llevarían a las experiencias más radicales del grupo Sonic Youth. El polifacético John Zorn continúa hasta hoy su combinación febril de todos los estilos de jazz, la música de cartoons al estilo de Carl Stalling, la composición contemporánea, la música judía y las músicas aleatorias en la línea de Earle Brown y Mauricio Kagel. El compositor cyberpunk Elliott Sharp estudió con Morton Feldman y derivó en obras realizadas con computadoras, usando modelos de variación matemática y fractal. También mantiene experiencias de rock, blues y *ambient jungle* contaminados

por sus ideas derivadas de Philip K. Dick y William Burroughs. El caso del Bill Frisell es bien conocido, el jazz y la música tradicional norteamericana se conjugan con el surf y las variantes más oscuras del *death metal*. También debe decirse que las cosas no sólo suceden en Nueva York, la escena canadiense en torno al sello Ambiances Magnetiques lleva este concepto de hibridación a un terreno más "franco-europeo" donde las músicas folklóricas, de circo o cabaret y la instrumentación de cámara dejan su huella. René Lussier, Jean Derome, Robert Lepage y otros tantos así lo demuestran. El australiano resi-dente en Holanda Jon Rose hace de su violín una máquina de contar la historia de la música occidental: contemporáneo, jazz, clásico y un brutal sentido de la ironía musical hacen que sus piezas nos lleven a viajes sonoros insólitos. Los grupos de cámara con instrumentos académicos y eléctricos son moneda corriente en Holanda, las escenas de Amsterdam y La Haya traen a personajes tan disí-miles como el Loos Ensemble, En Maarten Altena Ensemble, David Dramm, Luc Houtkamp, la comunidad Kraakgeluiden o los inefables The Ex. En Japón, las músicas de Keiji Haino o tantos otros y la ex URSS y el camino abierto por el hoy desaparecido Sergey Kuryokhin son sólo algunos puntos de un notable y (sólo en su as-pecto) anárquico mapa de nuevas formas de música.

Estéticas de la Apropiación: "Plunderphonia" y bandejas giradiscos. Casi como una prolongación del punto anterior, surge un problema más específico. El paradigma del acceso a la información sonora son sus medios de reproducción: bandejas giradiscos, reproductores de CDs, mini discos, cassettes y antes, radios o cualquier otro tipo de registro sonoro. Estos soportes de almacenamiento y reproducción bien podrían haberse convertido –y en efecto lo hicieron– en instrumentos de música al ser utilizados con un sentido de modificar, alterar y regenerar los sonidos pregrabados. Si bien hay antecedentes en las primeras músicas de John Cage utilizando radios o fonógrafos hace más de cincuenta años en su serie de *Imaginary Landscapes*, resulta indispensable la aportación del canadiense John Oswald y su desarrollo de la idea de *Plunderphonics*, que en nuestra lengua podríamos denominar *apropiacionismo*. El compositor James Tenney había diluido la frontera entre cultura "alta" y baja" en su notable composición electroacústica *Collage Blue Suede* (1961), donde sometía a todo tipo de variaciones a la emblemática grabación de Elvis Presley usando estrategias de la música concreta. Desde su *Mystery Tape Laboratory* en los setentas, Oswald comenzó un trabajo de alteración de sonido en cassettes con fuentes no convencionales (y también cotidianas) de sonido llegando a adulterar fuentes sonoras tan insólitas como grabaciones de Dolly Parton, Metallica o The Grateful

Dead. Esta forma de "mejorar el original" llevó a considerar la música preexistente como cualquier otro material sonoro capaz de ser modificado con procedimientos propios de la historia de la música concreta o electroacústica. Con una aproximación callejera a la música de laboratorio, el acceso a las formas nuevas y más baratas de reproducción sonora ayudó a que se gestaran otras propuestas creativas capaces de visitar toda la historia de la música. La composición por collage, que podía remontarse a algunas estrategias de los años de Dadá y Surrealismo, pero los años de la era posmoderna y su crítica feroz a los modelos de creación cerrados dieron un fértil resultado en una serie de músicas capaces de cuestionar ferozmente el sentido de los derechos de autor. Un interesante debate que excede estas páginas, pero baste recordar la polémica entre el grupo norteamericano Negativland y los rockeros "progresistas" U2, con un proceso judicial de por medio que los americanos debieron mimetizar luego con una foto de los antiguos aviones espía llamados también U2. Los usos abstractos y referenciales del material pregrabado son notables en el uso de las bandejas giradiscos como instrumentos musical. El emblemático Christian Marclay ha generado piezas de música autónomas con versiones de Jimi Hendrix, valeses de Strauss, música de Cocktail o vanguardista y sus recientes experiencias en Londres tomando discos de canciones navideñas son sólo una consecuencia de la experimentación que iniciara en los tempranos años ochenta. La sobreabundancia de acceso a la información ha hecho que coleccionistas de discos que también son músicos, generen su propia manera de combinar sonidos de modo infinito tomando todo tipo de colores de grabaciones de cualquier momentos histórico o cultura. Muchos de éstos artistas suelen interactuar con instrumentistas generando insólitos grupos de cámara o formaciones instrumentales impensadas (casi a excepción de John Cage o algún otro) antes de los años ochenta. En este lote podría señalarse a Erik M (Francia), DJ Olive (USA), Otomo Yoshihide y Sachiko Matsubara (Japón) y Martin Tetrault (Canada). Otra variante resultan los extraños collages de colectivos como People Like Us y los desopilantes Stock, Hausen & Walkman ambos de Gran Bretaña y capaces de generar sus propias herramientas de procesamiento sonoro de bajo costo. Más hacia los márgenes resulta la investigación del americano DJ Spooky, cuyo estudio del pensamiento rizomático posmoderno ha generado intervenciones sobre la música de Xenakis, los peculiares paisajes abstractos del inglés Philip Jeck echando mano a sus vinilos *vintage* pasados por los antiguos giradiscos *Dansette* o el *Método de Composición Objetiva* de Víctor Nubla y los experimentos con samplers y campos infrarrojos de Bob Ostertag. Quizá algunos hagan memoria de otras experiencias, pero a los fines de este escrito he omitido deliberadamente todo lo

referente al mundo Hip Hop y a la cultura de discotecas. Entiendo que muchos estarán en desacuerdo pero bajo esta omisión en no considerar como experimental el uso de un instrumento o artefacto electrónico en un ámbito que propicia formas de entretenimiento, diversión o de encuentro de tribu cultural a la manera de espacios lúdicos colectivos.

Músicas Electroacústicas Experimentales. En un principio fueron las dos grandes tradiciones: la escuela francesa de música concreta fundada por Pierre Schaeffer y el estudio de música electrónica de la WDR en Colonia, Alemania dirigido por Herbert Eimert y del que surgieran los *Estudios* del joven Stockhausen. Poco después prosperó el modelo norteamericano de Princeton Columbia y en las décadas siguientes vendría el imperio de los laboratorios como el IRCAM de París y Stanford en California. El paradigma sería asociar recursos tecnológicos al concepto de supuesta vanguardia o experimentación artística y el error no tardó en llegar bajo de la forma de nuevo conservadurismo. Los años aportaron híbridos análogos-digitales, samplers, sistemas con inteligencia propia, programas en tiempo real –como los MAX y HMSL- y la lista sigue. La resultante accesibilidad de la producción de instrumentos hizo posible que cada autor se identificara con los medios y procedimientos que mejor lo representaban. Para esta elección, necesariamente, el compositor ocupa un espacio ideológico, articulando conocimiento, afectos y valores. Computadoras que en algunas manos son instrumentos de un clasicismo Mozartiano dan muy distinto resultado en músicos como Charles Dodge o Roland Kayn, vigentes desde hace más de 25 años. Los dispositivos de David Tudor involucran azar, alta y baja tecnología junto a ideas científicas en un marco *hecho en casa*.

Las respuestas son tan variadas como compositores existen: Michel Redolfi desde el CIRM de Niza considera electrónica y ecología junto a músicos que tocan debajo del agua. El Birmingham Electro Acoustic Sound Theatre que incluye al notable Jonty Harrison utiliza dramatismo, espacio, dispositivos e instrumentos en una singular propuesta. Para el sello canadiense Empreintes Digitales es válida la solidaridad con músicos de rock, cosa que cristalizan en la distribución cooperativa de discos al igual que el sello acusmático francés Metamkine.

Estos ejemplos son tendenciosos. Se incluyeron resaltando su condición inquieta frente a los supuestos universalistas de la tecnocracia como un fin en sí mismo. La vanguardia histórica devenida en principio rector inamovible responde a la misma operación intelectual del clasicismo. La acumulación de aparatología es igualada

de modo avieso a ciertas nociones lineales de evolución. Los compositores en torno al sello californiano Artifact (Ben Azarm, Mark Trayle, Chris Brown, Jim Horton) generan dispositivos que interactúan provocando movimientos de enérgicos gestos. El Studio for Electro Instrumental Music de Amsterdam produce alternativas considerando las necesidades expresivas y técnicas de cada músico. Fundado en 1968, tiene en su actual director Michel Waisvisz uno de sus mejores ejemplos. Sus instrumentos *crackle box* de los '70 derivaron en extraños sensores activados desde sus manos y que actualmente alientan sus experiencias de muestreo sonoro en vivo o la Sensorband, que utiliza insólitos instrumentos como The Net, una red de sensores de 40 metros cuadrados conectados a dispositivos digitales. Otros músicos usuarios de sus propios hallazgos son Nicolas Collins, Joel Chadabe, Laurie Spiegel y Ron Kuivila, cada uno con expresiones individuales y en diferentes circuitos. Más allá de la tecnología, persiste el interrogante del uso dado a los medios en las obras de James Tenney, Jerry Hunt, Dick Raaijmakers, Richard Teitelbaum, Marianne Amacher, Nicolas Collins o Zbigniew Karkowski. Alumnos de composición y músicos profesionales critican de superficiales a otros que crean con una actitud más desprejuiciada. Con el argumento de no ignorar los aspectos físicos del sonido, algunos pasan semanas diseñando sonidos y planes formales que intentan predecir una pieza hasta en fracciones de segundo, considerando a los medios como liberadores de su compromiso con los instrumentistas ineptos.

El problema excede las críticas sobre si la música concreta es referencial, figurativa o cinematográfica. Mientras se critica a la música interactiva o de *live electronics* de reproducir la situación de ejecutar instrumentos tradicionales, el exceso pseudocientífico propone el cálculo milimétrico de una obra en forma micro (sonido) y macro (forma) estructural. La pseudociencia es inevitable cuando se dispone arbitrariamente la elección de materiales o cuando la manipulación del sonido obedece a un artificio formal que pretende justificar el juicio de valor estético.

Al igual que con las músicas instrumentales, los géneros (léase aquí los medios técnicos) no garantizan una respuesta unívoca frente a las dudas del acto creativo. La integración de recursos varía según los criterios y la ideología de cada autor; y puede permitirse la referencia, lo abstracto y lo narrativo, el ruido junto a los fragmentos melódicos. El ejercicio crítico contra los modelos de creación cerrada posibilitaría resultados concretos a través de intuición, forma, procesos y prácticas que asignen a los medios un papel algo más restringido: el de herramientas.

Discusión

Pese a lo multiforme de las búsquedas musicales en las décadas recientes, muchos artistas tienen un lazo común que los une más allá de su aspecto heterogéneo. La idea de ignorar los límites arbitrarios impuestos por las corporaciones (programaciones teatrales, sistema de subsidios, opiniones de la prensa) se mantiene pese a la caducidad de aquella idea que suponía las bondades de un "estilo internacional" para la música o la arquitectura.

Un ejercicio crítico más allá de los géneros, los lenguajes y las técnicas puede ser opción frente a las imposiciones de un mercado que siempre dicta las buenas costumbres según las preferencias del público consumidor.

La interpenetración sin obstrucción a la que se refería John Cage podría aplicarse a estas alturas a diferentes realidades musicales, no en el sentido de un eclecticismo relativista sino como adecuado espacio para nuevas preguntas. Después de todo, la crisis de los grandes relatos planteada por el pensamiento posterior a los años setenta puede ayudar a renovar acciones concretas. Acciones más que sumisión maquillada bajo un gesto de burlona displicencia escéptica.

En el idioma inglés norteamericano hay una apreciable diferencia entre las palabras *artist* y *entertainer*. Justamente, hay espacios que no tratan de lo mismo y a partir de los años ochenta se trata de una confusión notable en diversos espacios. En la actualidad hay una sobreabundancia de eventos que confunden estos términos programando supuestas culturas de "avanzada" que sólo generan situaciones de entretenimiento más o menos sofisticadas. ¿Acaso es experimental el espacio de una rave, donde el formato de discoteca sólo se transviste con algo de nuevas tecnologías y química?

Lo que parece búsqueda estética es sólo un aspecto más de la comodidad. Buena parte de las respuestas a los desafíos de creación sonora en la actualidad se derivan de un constante replanteo sobre nuevos (y viejos) supuestos que se instalan conforme al paso de los años.

De todos modos, el planteo sistemático se transforma en estéril cuando se recurre al gesto escéptico o la pasividad. Los gestos displicentes que relativizan cualquier toma de decisiones se transforman en cómplices del poder establecido.

Así como el llamado Estilo Internacional en Arquitectura debió ser criticado, mejorado y superado por algunos planteos del posmodernismo; ciertos paradigmas de la música del s.XX también debieron ser procesados a través de una saludable interrogación. A la hora de algunas soluciones, el tiempo también demuestra limitaciones y puntos que deben repensarse. Para aquellos que intenten considerar a la música como un arte "independiente" y que habla de sí mismo tenemos ejemplos a izquierda y derecha, desde los formales más conservadores hasta otros relativistas y con estrategias inclusivas. Las trampas de un pensamiento semejante bien podrían llevarnos al terreno de la mera especulación estética, a un supremacismo formal o incluso de considerar a la música como una forma de sofisticado entretenimiento, después de todo "un músico no puede cambiar nada del mundo"; argumento que se ha escuchado en boca de fascistas, liberales tanto como de anarco-individualistas.

El paradigma del artista como ser conciente de su entorno social y de su "responsabilidad histórica" también tiene problemas. La crítica de los modelos estéticos vigentes o de la atención a los regionalismos y localismos de las culturas y la "corrección política" generan panfletos o chauvinismos de países o géneros musicales de modo abierto y brutal tanto como de formas más sutiles o disimuladas envueltas en diferentes teorías conspirativas sobre la industria musical o el poder de las grandes instituciones (que generalmente ni se enteran de las estéticas marginales o experimentales). El otro paradigma es el del aislamiento y del creador como personalidad *idiosincrática* que llega al contacto limitado o casi antisocial con otras personas y ambientes que no sean el de su exclusivo interés. En este modelo (quizá el más afín a la tradición experimental), habría que estar bien despierto de no llegar a conductas ingenuas o infantiles, reduccionismos de contexto, falta de interés (o en su peor forma, como burla) a los problemas "del mundo real" y todo tipo de actitudes *autoindulgentes*. Nadie dijo que fuera fácil, pero como señaló el compositor valenciano Llorenç Barber "hay que ver qué hace cada uno de sus vidas" al referirse a ciertos artistas Fluxus que luego de proclamar la "muerte del arte" en los gloriosos sesenta hoy facturan miles de dólares por sus objetos y performances. La historia individual, el contexto y las elecciones personales dejarán una música que refleje identidad y responsabilidades personales. La combinación de todos esos factores seguirá haciendo que un artista o una obra puedan ser considerados experimentales sin temor a usar banalmente ese adjetivo.

REFERENCIAS SELECCIONADAS

General

- Nyman, M: Experimental Music.Cage and Beyond.Schirmer, NYC/1974.
- Oliveros, P: Software for People.Collected Writings 1963-80. Smith Publications,Baltimore / 1984
- Paz, J C.: Introducción a la Música de Nuestro Tiempo. Sudamericana, Buenos Aires (2º ed.) / 1971.
- Schwartz, E-Godfried, D:Music Since 1945: Issues, Materials and Literature. Schirmer, NYC / 1993.
- Vinton, J.: Dictionary of Contemporary Music. Dutton, NYC / 1974

Minimalismos

- Duckworth, W-Fleming, R: Sound and Light: LaMonte Young and Marian Zazeela. Bucknell Univ.Press, NJ & London / 1996.
- Johnson, T: The Voice of the New Music. New York City 1972-1982. Apollohuis, Eindhoven / 1989
- Potter, K: Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass Cambridge, Cambridge Univ. Press , 2000.
- Reich, S: Writings About Music. Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax / 1974.
- Strickland, E: Minimalism: Origins.Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis/1993

Ruidismo

- Davies, H: The Sound World, Instruments and Music of Luigi Russolo. Resonance vol. 2 #2. Summer 1994.
- Duguid, B: A Prehistory of Industrial Music. 1995.
<http://www.hyperreal.org/intersection/zines/est/articles/preintro.html>
- Sinker, M: Undercurrents #2. Destroy all music. Wire magazine 180. February 1999.
- Stofer, F: Japanese Independent Music. Sonore Records (book+CD). 2001
- Strauss, N: Crash Course. A Noise History Primer. Ear magazine. Vol.13 nº.7. October 1988

Rock Progresivo y Experimental

- Asbjornsen, DE: Scented Gardens of the Mind. Borderline Books, UK, 2000.
- Asbjornsen, DE: Cosmic Dreams at Play. A Guide to German Progressive and Electronic Rock. Borderline Books, UK, 1995.
- Joynson, V: The Tapestry of Delights. Borderline Books, UK 1995-2002.
- Cutler, C: File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music. ReR Megacorp, London/1983.
- Patterson, A (ed.): Eurock. The Golden Age. CD Rom, Eurock editions, 2000. Todos los ejemplares de la revista desde el año 1973.

Arte Sonoro, Instrumentos Inventados y otros

- Binas, S; Seiffarth,C (eds.): Singuhr-Hörgalerie in Parochial : Klangkunst ; Ausstellungen 1996-1998, Symposium. Saarbrücken. Pfau Verlag , 1998.
- Hopkin, B: Gravikords, Whirlies & Pyrophones. Ellipsis Arts, 1996.
- LaMotte-Haber H: Musik und bildende Kunst : von der Tonmalerei zur Klangskulptur . Laaber-Verlag. 1990.
- Peer, R.v:Interviews with Sound Artists. Apollohuis, Eindhoven/1993
- Schultz, B: Resonanzen : Aspekte der Klangkunst. Stadtgalerie Saarbrücken. Ausstellung Resonanzen. Heidelberg: Kehrer, 2002.

Composición

- Anderson, V: British Experimental Music.Cornelius Cardew and his Contemporaries. Master Thesis, Univ Redlands (CA, USA) / 1983
- Duckworth, W.: Talking Music: Interviews to Five Generations of American Composers. Da Capo, NYC / 1999.
- Griffiths, P:Avant Garde.New Music After 1945.Hammer & Anvill,London, 1982
- Gronemeyer, G; Oehlschlägel, R, Dibelius, U; Schneider, U; Wilson, PN. (eds.). MusikTexte. Zeitschrift fur Neue Musik. Koeln (Alemania). Revista que cuenta con unos 100 números y desde hace cerca de veinte años es uno de los foros más serios e integrativos sobre nuevas tendencias en composición.
- Zimmermann, W: Desert Plants. Conversations with 23 American Composers. A.R.C. of Canada,Vancouver, BC / 1976.

Ecología Sonora

- Dunn, D: Music, Language and Environment. Thirty Year Retrospective. CD-Rom, Independent Media Lab, Santa Fe/ 1999.
- Dunn, D: Why Do Whales and Children Sing ? A Guide to Listening In Nature. Earth Ear. New Mexico, 1999.
- López, F: Environmental Sound Matter (1998). Disponible en www.earthear.com/sscape/lopezlaselvanotes.html
- Mc Cartney, A: Sounding Places with Hildegard Westerkamp (Ph Dissertation, York University, Canada, 2000). Disponible en www.emf.org/artists/mccartney00/text.html
- Westerkamp, H: Writings. Disponibles en: www.sfu.ca/~westerka/writings/writings.html

Lenguajes Integrativos e híbridos

- Corbett, J: Sounding Off. From John Cage to Dr .Funkenstein. Duke Univ Press, NC / 1992.
- Jones, A: Plunderphonics, Pataphysics & Pop Mechanics. An Introduction to Musique Actuelle. SAF Publications, Wembley / 1995
- Schaeffer, J: New Sounds. A Listener´s Guide to New Music. Harper & Row NYC / 1987.
- Whitehead, K: New Dutch Swing. Jazz+Classical Music+Absurdism. Billboard Books, NYC / 1998
- Zorn, J (ed): Arcana. Musicians on Music. Hip´s Road, NYC/ 2000.

Improvisación

- Bailey, D: Improvisation. Its Nature and Practice in Music. Da Capo, NYC / 1992 (orig. 1980).
- Globokar, V: Individuum-Colectivum. Centro Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale & Unicopli, Milano / 1986
- Litweiler, J: The Freedom Principle. Jazz After 1958. Da Capo, NYC / 1984
- Nielsen, C-B: Intuitive Music. A Mini-Handbook. Aalborg University, Dinamarca (copia personal cedida por el autor) / 1972-1983
- Prevost, E: No Sound Is Innocent. Copula & Matchless, Essex / 1995

Apropiacionismos

- Cox, C; Warner,D (eds.): Audio Culture. Readings in Modern Music. Continuum Publishing, 2004.
- Davis, H: A History of Sampling. Unfiled ReR Recommended Sourcebook 0401, UK, sin fecha de edición, ca. 1992.
- Ingma, N: Interview with John Oswald on the destruction of his CD Plunderphonics. Unfiled ReR Recommended Sourcebook 0401, UK, sin fecha de edición, ca.1992.
- Oswald, J: Plunderphonic. Audio Piracy as a Compositional Prerogative. Musicworks 34, 1986 (Canada).
- Shapiro, P: The Primer. Turntablism. The Wire 179, January 1999 (UK).

Electroacústicas Experimentales

- Bongers, B.: "An Interview with Sensorband. Computer Music Journal. 22(1): pp. 13-24. 1998
- Logos Foundation: <http://www.logosfoundation.org/index.html>
Un notable website con todos los proyectos del colectivo belga Logos. Las páginas del compositor. Godfried Willem Raes incluyen sus seminales artículos "Gesture Controlled Virtual Musical Instruments" (1999-2002) y "A Personal story of Music and Technologies" (1993).
- Warburton,D: Luc Ferrari | Interview by Dan Warburton, July 22, 1998
<http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html>
- Wentink, V: "Het Leven", Electro- Instrumental Music. Key Notes, 1978/2. Donemus Amsterdam.
- Wishart, T: Audible Design. A Plain and Easy Introduction to Practical Sound Composition. Orpheus the Pantomime Editions, 1994.

El fantasma de la libertad *Fragilidad y escepticismo en la improvisación electrónica contemporánea*

Norberto Cambiasso

El 9 de Julio de 1970, Masayuki Takayanagi y Kaoru Abe ejecutaron en el pequeño club *Station 70*, en Shibuya, Tokio, uno de los sets más extremistas de los que el mundo de la improvisación libre guarde memoria. La sesión, editada treinta años más tarde en dos CDs titulados *Mass Projection* y *Gradually Projection* por el sello DIW, cobra una actualidad impensada en el marco de las controversias sobre el reduccionismo. El feedback atronador de la guitarra de Takayanagi y las líneas disonantes en el saxo de Abe, la incontinenencia expresiva de sus intercambios, se ubican en las antípodas de esa estética de la acción retardada -hecha a base de gestos microscópicos y modificaciones infinitesimales, de pausas extensas y volumen casi imperceptible- que parece haberse adueñado de la improvisación desde mediados de los '90.

No es para menos. Mucho agua ha corrido bajo el puente y la perplejidad un tanto insegura reemplaza hoy a las convicciones airadas de ayer. Los desarrollos tecnológicos han hecho del mundo, si cabe, un lugar todavía más extenso, aunque la revolución digital se empeñe en achicar las distancias. Los cantos de sirena de las ideologías -en particular, las relacionadas con tradiciones izquierdistas eminentemente europeas- ya no despiertan el entusiasmo de antaño. Y las visiones utópicas, si aún existen, deben confrontarse con las ruinas de un muro que permanece como testigo mudo de las tensiones que atravesaron a nuestro convulsionado siglo XX.

La historia no admite comienzos desde cero. No obstante, en el acotado campo de la improvisación actual se adivina una voluntad de hacer *tabula rasa* con el pasado, incluido el más personal y subjetivo. Como si la retórica fuerte de décadas más "optimistas",

tanto en la forma musical como en su contenido ideológico, fuese una carga demasiado indigesta para la incertidumbre y la prudencia que parecen reinar en la experimentación contemporánea. Una suerte de retraimiento, de abandono paulatino de la acción, que en sus extensos silencios dice mucho acerca de las condiciones específicas de nuestra época.

Paisaje después de la tormenta

Kaoru Abe y Masayuki Takayanagi se convirtieron en íconos de la escena improvisada gracias a sus frecuentes apariciones en los *jazz kissa* (cafés de jazz). Fenómeno eminentemente nipón de comienzos de los '70, bastaba un espacio reducido (de unos dos metros y medio por seis), una pequeña barra, un par de centenares de discos de jazz y una colección de libros de manga para que la cosa empezara a funcionar. Allí pasaban sus horas los jóvenes que emigraban a las provincias, desilusionados por el reciente fracaso de las rebeliones estudiantiles en la céntrica Tokio. Y los cafés, administrados por algún propietario excéntrico que pasaba sus discos favoritos durante todo el día, difundían en la periferia una especie de sustituto cultural de la abortada intransigencia de la generación del '68. Era común en ese contexto escuchar los discos de Ornette Coleman o Eric Dolphy, incluso en ocasiones alguno de Derek Bailey e Evan Parker. Como ocurre con frecuencia, el sueño inconcluso de la transformación social se consolaba con la experiencia concreta de esa libertad sonora que traducían las evoluciones del free jazz y la improvisación más libre.

Cuenta Otomo Yoshihide que Abe y Takayanagi compartían "una negación casi estoica por la sociedad de la época".¹ Un temperamento que no desentonaba del todo con esa ideología del "aquí y ahora" que la contracultura había difundido unos pocos años atrás. Pero si el presente era el punto donde todas las demandas debían confluir, ambos traducían semejante postulado en un deseo impostergable por hacer música del momento y para el momento, sin pausas y sin concesiones. Hay similitudes estructurales entre la respiración circular de Abe y la de un Evan Parker, entre su ataque furibundo a la hora de soplar el saxo y el de un Peter Brötzmann. Similitudes que eluden el juego de las influencias y convocan un inasible "espíritu de época". No obstante, el radicalismo nihilista de estos japoneses no tiene correlatos en ninguna otra geografía. Trascienden la improvisación en una espiral de feedback y noise que los alejará por completo de cualquier asociación con el jazz y sentará las bases de una estética extremista que anticipará la saturación eléctrica del free rock, el punk y el industrial.

¿Una lógica del ruido discreto o la discreta lógica del ruido?

Extreme Noise Terror como una forma bien visible (y bien audible) de la negatividad. Los ´90 traerán la amarga conciencia de que aún la música más impenetrable puede ser recuperada por la industria. Se vislumbra aquí un primer eje contra el cual reaccionará parte de la nueva generación digital. En manos de músicos como Ryoji Ikeda, Sachiko M y Toshimaru Nakamura el ruido abandonará cualquier analogía con los sufrimientos promovidos por la sociedad industrial para descomponerse en sus elementos discretos, el *sound-track* específico de un futuro basado en la comunicación virtual.

Lo radical, en los tiempos que corren, es la desconfianza a la hora de adjudicarle al ruido capacidades de transformación. El sampler ha terminado por aislar a los sonidos de su contexto originario. Una inmensa memoria material donde la historia de la música se apretuja en una aceleración de citas fugaces, reciclables hasta el hartazgo, que parecen poblar un espacio vacío de significados. La especificidad del momento, la coyuntura concreta, desaparecen en el canibalismo desmesurado de este nuevo artilugio. Del mismo modo, el noise se convierte en una mercancía como cualquier otra, indistinguible en el fluir de la vida contemporánea bajo un capitalismo que fagocita cualquier gesto en la antropofagia indiferenciada del consumo.

Todavía en la estética de Otomo Yoshihide (y, en un contexto más ligado con la impugnación de las nociones de autoría y copyright, en la plunderfonía de John Oswald), en su uso de técnicas de scratching, cut-ups y mezclado a través de sus *turntables* (bandejas giradiscos), se adivina la voluntad de restaurar la violencia del ruido y deconstruir la sociedad de consumo. La música de Yoshihide actúa por medio de la saturación, un caos de sonidos que constituye el eco del ritmo frenético de nuestra vida social. Ataca el vientre mismo de la bestia, el disco como artefacto canónico de la cultura pop. Y expande el virus del sampler para cuestionar la identidad de la sociedad de la información, el universo comercializado de un Japón olvidadizo de sus propias tradiciones.

La escena reciente de la improvisación japonesa, en cambio, hace del ruido un espacio habitable. Una estética de la disfunción fascinada con los accidentes tecnológicos, el fraccionamiento digital, las repeticiones sorprendidas, los errores y defectos de sus máquinas. Explora el ámbito infinitesimal del sonido, lo descompone en sus partes discretas y lo procesa a través de la alta fidelidad de la tecnología. Invierte el famoso *dictum* de Marshall McLuhan, ahora el mensaje es el medio. Basta pensar en Sachiko M tocando un sampler sin memoria alguna, sólo a partir del *feedback*, en Toshimaru

Nakamura mezclando sonidos que provienen exclusivamente de su mesa mezcladora, para hacerse una idea de cuán en serio toman este postulado.

En el camino, lo que desaparece es el contenido. Un formalismo del diseño sonoro que logra abandonar el ámbito de la reproducción mecánica a costa de incurrir en un productivismo que sobrevive apenas como apología del propio medio. La atención obsesiva a las cualidades y texturas electrónicas de los sonidos impone la sintaxis de una lengua tecnológica que rechaza toda asociación semántica. Es éste un mundo de la comunicación virtual que se sustrae a los significados. Tal vez ese abandono resulte confortable en una época como la nuestra, de complejidad y fragmentación crecientes. Pero persiste la sospecha de que quizás no sea suficiente.

Free Jazz e identidad afroamericana

Hasta cierto punto podrían narrarse los orígenes del free jazz a través de una curiosa dialéctica entre afirmación y negatividad. Los primeros intentos por abandonar cualquier estructura pre-determinada –Lennie Tristano, Warne Marsh y Lee Konitz en 1949, Charles Mingus con Teo Macero y Mal Waldron en 1954, Cecil Taylor y Steve Lacy en 1955, George Russell y Bill Evans en 1956, Ornette Coleman y Don Cherry en 1959, Eric Dolphy en 1960- trasuntan una extrañeza que la época trata de exorcizar con etiquetas provisionarias -*forma libre, música abstracta*- y adjetivos insuficientes –atonal, disonante, raro-.

Casi sin excepción, la improvisación temprana delata una perseverancia mayormente acústica, una extendida resistencia a la tecnología. Punto que atestiguan el disgusto de Cecil Taylor por la música electrónica, la espiritualidad rediviva de John Coltrane a partir de *A Love Supreme* o la recuperación de formas tradicionales como el gospel en Albert Ayler. Incluso las innovaciones electrónicas en los teclados pioneros de Sun Ra –el moog, el clavioline, los efectos de cintas- generan una dislocación sutil respecto de las polirritmias africanas y las modalidades medio-orientales del resto de su Arkestra.

El entorno de la década del '50 ameritaba esa desconfianza. La amenaza de la Guerra Fría, la escalada nuclear y la constitución de una sociedad de consumo que excluía a los afroamericanos del banquete económico con la misma fuerza con que les escamoteaba sus derechos civiles bastaban, de por sí, para que sus percepciones difirieran del optimismo conformista que caracterizaba a la mayoría blanca de clase media.

Una estructura represiva que paulatinamente tendieron a identificar con su entorno inmediato. Un sentimiento de alienación ante la mercantilización incipiente y la propaganda mediática, que promovía la realización del sueño americano en cada compra de un electrodoméstico o de un televisor nuevos.

Las jerarquías culturales exclusivistas y excluyentes que oponían el modernismo de un pretendido arte alto al ámbito más prosaico –aunque también más festivo– de la *mass culture* tenían sin cuidado a quienes se veían obligados a sobrevivir en los márgenes, aquellos a los que la fiesta interminable del crecimiento económico y el consumo a ultranza había olvidado girarles una invitación.

No se trata de repetir aquí las conocidas historias de pobreza extrema en los inicios de Anthony Braxton o el Revolutionary Ensemble, la desafección que traslucen las muertes prematuras de Coltrane o Ayler, esa repugnancia de los clubes nocturnos de Chicago ante cualquier forma de jazz, lo que llevaría a la fundación de la *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM).

Hay algo más, que escapa a lo anecdótico y trasciende las circunstancias personales. Por un lado, una ética de la afirmación que corteja el mito del comienzo absoluto –llevar a término las promesas incumplidas del jazz a partir de la superación de su lenguaje– hasta confundirlo con lo *Absoluto* mismo –la promesa de liberación que acarrea un mundo nuevo–. Por el otro, una recusación del pasado cercano en favor de otro distante y mitologizado –el de África y las comunidades no occidentales–. En la conjunción de estos dos extremismos aparentemente irreconciliables radica la fortaleza del free jazz: la utopía de la libertad y la nostalgia de lo que se perdió, la materialidad del instrumento y la invocación espiritual, la expresión desafiante de una identidad específica y su vocación universalista. Tensiones contradictorias que, bajo una coyuntura histórica y social diferente, determinarán el estatuto de la improvisación en las décadas venideras y promoverán la reacción insidiosa de ciertas corrientes actuales.

Paraíso ahora

Dadas las circunstancias, resulta lógico que el free jazz apelara a la idea de *Otherness*, esa cualidad de ser otro, diferente, extraño y hasta exótico. Que los acelerados fraseos de saxos y trompetas o las progresiones intempestivas de teclados convocaran un más allá, una retórica de la espiritualidad, la imagen de un mundo superior que redimiera la miseria de nuestro mundo con-

creto. La música era el ticket de entrada y el instrumento, el medio privilegiado a la hora de viajar.

La relación con el instrumento era esencial, una extensión del propio cuerpo. Pero sobre todo, la ocasión impostergable para la afirmación de la propia individualidad. La expresividad desbocada del free que a tantos molesta todavía hoy no era sólo física. También era material, aunque viniese adulterada bajo la forma de un supuesto misticismo. En palabras del crítico David Toop:

“Aquellas eran voces (se refiere a los cantantes de gospel) que habitaban el cuerpo hasta un punto más allá de sus límites corporales, gritándole al espíritu, elevándose a través de sus registros hacia un lugar por encima de la existencia convencional. Ayler habitaba el saxofón de la misma manera, estallando hacia la otredad por medio de la expresión física y mecánica del instrumento”.²

Una preponderancia del espacio físico entonces. La libertad musical se obtenía a través de la interacción de los sonidos con el espacio. En términos formales equiparaba la función de aquellos con la del silencio. Era la igualdad potencial entre ambos elementos la que generaba esa aguda sensación de espacialidad, la convicción de que ninguna línea (rítmica, melódica, armónica) estaba en sí misma completa, que requería del contraste o de la complicidad ajenas, de un entorno que permitiera el libre fluir de las notas y reordenara sus significados. Un arte en el que descollaría el Art Ensemble of Chicago y que en gran medida influiría a la improvisación europea unos pocos años más tarde.

En términos estrictamente empíricos, el espacio del recital era la ceremonia misma de la celebración de esa libertad, compartida entre músicos y público por igual. La realización, todo lo parcial o fugaz que se quiera, de esa dimensión utópica asociada a las nociones de colectividad y comunitarismo. Trasladada al contexto radicalizado de Europa a fines de los ´60, esa música liberada apuntaba a hacer de las jerarquías una cosa estéril, a promover una igualdad de interacciones entre todos los participantes y generar una comunicación que pudiera consensuarse como “auténtica”.

Delataba por último una confianza irreductible en la agencia humana, en las capacidades creativas de la especie: la elevación de la práctica musical a una suerte de principio configurador del universo. Si bien en músicos como Derek Bailey se extremaba en un pragmatismo del tocar que rechazaba cualquier explicación ulteri-

or³, no fue una mala actitud mientras pudo sobrevivir a sus contradicciones. Postulaba una relación directa entre la música y la vida cotidiana cuyo distanciamiento, contra todas las apariencias en contrario, se tornaría cada vez más inflexible con el correr de la revolución digital.

Las conclusiones parciales de este apartado son, en cierta medida, válidas por igual para el free jazz norteamericano y para los comienzos de la improvisación libre en Europa. Sin embargo, quisiéramos apartarnos de una larga cadena de interpretaciones que tiende a considerar a la segunda como un mero epifenómeno del primero. El capítulo sobre free jazz en Europa del libro de **John Litweiler** (*The Freedom Principle: Jazz after 1958*. Da Capo, New York, 1984) constituye una buena muestra de este equívoco frecuente. Los contextos son muy diferentes y la ruptura con la aparente continuidad del jazz sería mucho más fuerte en Europa. El abandono de ciertos parámetros propios de las músicas afroamericanas coincide con la necesidad de replantear una historia y una geografía eminentemente europeas. También la presencia del racionalismo contemporáneo de la música académica es, para bien y para mal, más tangible en Europa que en la América de la misma época.

En la transición entre dos conjuntos de iniciales legendarias, la que lleva del sello ESP en U.S.A. al sello FMP (Free Music Productions) al otro lado del Atlántico, en Alemania, podría residir una de las pautas de todo el proceso. La favorable recepción europea a músicos como Albert Ayler, Don Cherry y el Art Ensemble es otra de las claves interpretativas. Como sea, la música libre en el viejo continente adquirió rápidamente señas de identidad propias y la chispa ardió hasta convertirse en un incendio que se expandió desde las Islas Británicas hasta los Urales. Las tendencias se adaptaron a las idiosincrasias nacionales: la *insect music* ligada al Spontaneous Music Ensemble y a Music Improvisation Company en Gran Bretaña, la escena de improvisación holandesa, el peculiar matrimonio entre free jazz y free rock en Francia o el cruce entre tradiciones folk, world music, rock y jazz en Escandinavia son algunos ejemplos que no podemos tratar en el contexto de este artículo. Como quedará claro en lo que sigue, nos concentraremos en un aspecto específico, el de la improvisación electrónica en tiempo real, que consideramos esencial para nuestro argumento. Explicaciones parciales de la escena continental pueden hallarse en **Kevin Whitehead**. *New*

Dutch Swing. New York, Billboard, 1998 y en el reciente *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz* de **Mike Heffley** (Yale University Press. New Haven, Connecticut, 2005)

La desaparición del espacio (físico, corporal e interior)

El *sound art* contemporáneo ha hecho de la localización física (del músico, del instrumento) un aspecto cada vez menos importante. Las dimensiones reales del espacio retroceden ante su dimensión imaginaria. O en el caso de Francisco Lopez, Chris Watson, Hildegard Westerkamp, Bernie Krause, Michael Prime, artistas que trabajan con la grabación del sonido ambiente, se ha desplazado hacia las coordenadas naturales del mundo que habitamos, un *soundscape* de cosas y seres vivientes que poseen su propia respiración. Se trata de un fenómeno ambivalente: la descomposición del entorno físico en una pantalla fantasmal de bajas frecuencias, vibraciones imperceptibles y atributos psicoacústicos para volvernos más conscientes de esa misma fisicalidad, la resonancia de las ondas sonoras moviéndose en el aire y generando sus propios armónicos.

Las disposiciones auditivas invierten sus prioridades. No es el otro, como en toda improvisación que se precie de tal, quien merece la escucha atenta. Es la materialidad del sonido que exige una concentración desmesurada y desafía nuestras empobrecidas facultades perceptivas.

Por su parte, la música por computadoras amenaza con suprimir de manera definitiva el espacio de la performance, la actuación en vivo ¿Cuál es el sentido de observar a un par de músicos moviendo los dedos en el teclado de sus laptops o ajustando algunas perillas? ¿Cómo identificar la acelerada generación de timbres con sus respectivas fuentes de producción? Los aditamentos electrónicos le han arrancado a los instrumentos su misma interioridad, esa caja de resonancia que antaño constituía su orgullo máspreciado. Y las técnicas preparadas han multiplicado las posibilidades de ataque y el contacto entre dos superficies (por ejemplo la fricción del arco de un violín contra las cuerdas preparadas de una guitarra) en una combinatoria que excede cualquier esfuerzo de aprehensión de un oyente común.

Las computadoras tienden irremisiblemente a ocultar la relación entre la acción y el sonido a los ojos de la audiencia. Escuchar es ahora la consigna. Lo visual carece de importancia. Aún cuando el sonido viaje por el espacio cuidadosamente armado de una insta-

lación sonora, la ubicación física podrá conservar cierta importancia relativa pero las ideas e intenciones del artista seguirán apuntando a nuestro cerebro y a nuestros oídos, no a los ojos. Y las máquinas seguirán tocando incluso después de que los músicos y hasta el público se hayan ido.

El cuerpo mismo se ha tornado una molestia. Allí está la inmovilidad de Sachiko M sobre el escenario, obstinada en que su presencia pase desapercibida, en que el cuerpo de las máquinas y el desorden de cables sobre el piso pasen a primer plano. Allí están Annette Krebs y Andrea Neumann, una con su guitarra acostada sobre sus rodillas, la otra escondida tras las cuerdas de su *Innerklavier* (las cuerdas interiores del piano que elige como instrumento), separadas por la imprescindible *mixing desk* que convertirá los sonidos acústicos en señales electrónicas. No se miran pero se escuchan. La austeridad domina sus movimientos. Ningún gesto de más. Apenas esa concentración íntima, ese hacer metódico que reniega de todo virtuosismo y se adhiere a la improvisación contemporánea como una pátina que nos resguarda de cualquier interacción con el prójimo que no hayamos calculado de antemano.

En los sueños comienzan las responsabilidades

Señalaba Michael Nyman en 1974 que para los grupos de la llamada improvisación electrónica en vivo –los británicos de AMM, los expatriados americanos en Roma agrupados en MEV (Musica Elettronica Viva) y los japoneses de Taj Mahal Travellers, dicha improvisación “no era un mandato para la autoindulgencia”.⁴

Atrás quedaban las reservas de los pioneros ante la tecnología. A partir de los *sixties* la extensión del rango de los instrumentos se convertiría en un imperativo. Ya fuese por medio de micrófonos de contacto, procesamientos como el delay, distorsión, filtros y anillos de modulación, pedales multiefectos o, ya más cercano en el tiempo, conexiones MIDI a samplers, generadores de sonido y software de computadoras, lo cierto es que la búsqueda de técnicas nuevas y heterodoxas, la investigación de nuevos sonidos y materiales, estaban a la orden del día. Cuenta Alvin Curran (uno de los miembros de MEV) que:

“Nos encontrábamos ocupados soldando cables, micrófonos de contacto, y hablando sobre circuitry (sistema electrónico de circuitos) como si fuera una nueva religión. Al amplificar los sonidos del vidrio, la madera, el metal, el agua, el aire y el fuego estába-

mos convencidos de que habíamos penetrado en las fuentes de las músicas naturales de "todo". De hecho, estábamos haciendo una música espontánea de la que bien podía decirse que no provenía de "ningún lado" y estaba hecha de la "nada". En cierto modo, todo era motivo de maravilla y una epifanía colectiva".⁵

El desarrollo de las técnicas electrónicas de amplificación imponía el mandato de escuchar al mundo con oídos renovados, de descubrir esos pequeños sonidos que persisten más allá de la cacofonía de la sociedad moderna. La conexión con el pensamiento de John Cage es tentadora. Su concepción del universo como una inmensa caja de resonancias era conocida. Y muchos han querido ver las exploraciones de AMM, MEV y cía. en una línea sucesoria que remontan a los primeros atisbos de indeterminación en las composiciones del propio Cage y de Christian Wolff. Incluso la presencia de Cornelius Cardew en AMM, en el mismo momento en que trabajaba en el monumental *Treatise* –un extenso sistema de signos visuales donde los sonidos no se especifican en modo alguno– amerita la comparación.

Cornelius Cardew trabaja en el *Treatise* entre 1963 y 1967. Compositor por formación –estudió en la *Royal Academy of Music* hasta 1957 y llegó a participar de algunos cursos de Stockhausen en Darmstadt–, su obsesión por entonces era la de librarse de la camisa de fuerza de la notación tradicional. En 1965 ingresa a AMM y descubre el territorio virgen de la improvisación, concepto ante el cual los compositores de la época, y en particular John Cage, se mostraban bastante reacios. La primera ejecución de una parte de su *Tratado* fue en Junio de 1964. El intérprete, Frederic Rzewski, quien un par de años más tarde confluiría con Alan Bryant, Alvin Curran, Richard Teitelbaum, John Petteplace y otros en *Musica Elettronica Viva*.

No obstante, ciertos parecidos de familia no deberían ocultar las enormes diferencias. AMM abrazaba la improvisación como una especie de principio regulador que a través de la música se extendía a sus propias vidas cotidianas. Y no es un dato menor que prescindieran de toda partitura o sistema de notación, incluido el gráfico. Los integrantes de MEV, sin ser tan reacios a las formas compuestas, dinamitaban cualquier legado académico en un conjunto de rituales improvisados bautizados con el nombre de *Soundpools*, donde invitaban a la audiencia a sumarse, en una

orgía de creatividad espontánea. Y Taj Mahal Travellers, con ese nomadismo impenitente que los conducía a playas solitarias o colinas inaccesibles, procuraba trascender el instante a partir de la revelación de los procesos secretos del mundo físico.

Nada más ajeno a la pasividad zen de Cage, a su reiterado disgusto por la posibilidad de que la voluntad y la acción humanas impusiesen sus derechos a la creación. La agitación cultural de los '60, su efervescencia política y social, no se llevaban demasiado bien con el trascendentalismo levemente libertario, la inercia manifiesta, que traducen las preocupaciones de este entrañable profeta de la experimentación. Habría que esperar otras tres décadas para que la historia le concediera una módica revancha.

Queremos el mundo y lo queremos ya

Si hubiese que reducir las búsquedas de AMM o MEV a una intuición prioritaria, ella es, sin duda, la de la *autonomía del momento*, en la cuál "las cosas no suceden por ninguna razón en particular ni llevan a ninguna parte"⁶ Ya no se considera al tiempo como una secuencia lineal (reproducida en el espacio de la partitura como una sucesión de notas) sino a cada momento como una entelequia, cerrado en sí mismo -con su propia cadena de causas y efectos- pero abierto al disfrute y a las interacciones espontáneas. Una apoteosis del instante, un perpetuo presente que privilegiaba la gratificación inmediata a cualquier renunciamiento o postergación burgueses. Que buscaba trascender incluso la paradoja de esas direcciones contrapuestas -la autoexploración individual y la acción colectiva- bajo la cual discurrían los movimientos sociales de la época. Y que anulaba cualquier voluntad de autorrestricción, como si se creyera que toda limitación hace a la libertad menos libre.

Libertad, en los círculos radicales de la *free music*, era un concepto ético y político antes que uno meramente estético. Importa poco si el ámbito en el que se la procuraba era privado y exclusivo, como en AMM, o público e inclusivo como en MEV. Después de todo, la prosecución de un ideal de la música que a muchos le parecía inexpressable y hasta irrealizable delataba la precariedad de la existencia humana. Una sentencia de AMM rezaba "no hay garantías de que las realizaciones definitivas puedan existir" Y otra: "el fracaso continuo en un plano es la raíz del éxito en otro".

Optimismo de la voluntad, pesimismo de la razón. Una ética de la inmediatez y la espontaneidad que se asemejaba a lo impredecible de nuestra existencia cotidiana. Un proceso de aprendizaje donde

primaba la experimentación antes que el resultado. Un breve lapso de tiempo donde el sueño vanguardista de acercar el arte a la vida pareció confluir con el ideal democrático de una comunicación universal y con la utopía revolucionaria de una sociedad igualitaria.

Esta idea radical de libertad obtendrá un último refugio en la improvisación asociada al rock experimental en la Europa de los años '70. Desde el *Spela Själv* (tócalo tú mismo) de bandas suecas como Träd Gräs och Stenar y Archimedes Badkar hasta la recepción del free jazz americano en Francia (en particular, el éxito insospechado del Art Ensemble of Chicago en París), que influirá a músicos como Gilbert Artman (Lard Free, Urban Sax), Jacques Berrocal, Jean Francois Pauvros y a grupos pioneros como Red Noise, Ame Son o las bandas del sello Futura (Semool, Horde Catalytique pour la Fin, Mahogany Brain). En Alemania se asociará a grupos como Anima, Annexus Quam o Limbus 3 y 4 con el rock cósmico por entonces reinante. Y en Italia, una banda como Area sintetizará el sentimiento comunal de los festivales al aire libre con la experimentación, que en un disco como *Maledetti* extremarán en el sentido de la improvisación más abierta. El sueño durará unos años más en el país mediterráneo pero concluirá abruptamente con el fracaso del Festival de *Parco Lambro* en 1976. Allí quedará claro que la "comunidad", en cualquier sentido real del término, se ha esfumado por completo.

Reduccionismo: elogio de la restricción

No hay acuerdo sobre la denominación de esta nueva música y las controversias terminológicas distan de haberse resuelto. Fue en Berlín donde surgió el mote de *reduccionismo*, aunque en gran medida era un sustantivo que le adjudicaban aquellos que se encontraban fuera del movimiento. El término fue defendido durante algún tiempo por Phil Durrant, uno de los protagonistas de esta escena. En Tokio se refirieron a este conjunto de actitudes compartidas, más que de resultados similares, bajo el nombre de *onkyo*, tal vez en relación con los primeros trabajos de Taku Sugimoto y Tetuzi Akiyama. *Lowercase music* se debe originalmente a Steve Roden, alude a la música de bajas frecuencias en un contexto algo distinto, pero tiene el problema de que puede aplicarse por igual a la música improvisada y a la compuesta (por ejemplo la de Bernhard Günter. *EAI* (*Electroacoustic Improvisation*) ha sido pro-

puesto por Dan Warburton, quien la remonta explícitamente a la estética de AMM. Conviene descartar de plano el uso de *minimal* o *minimalismo*, demasiado ligado a ciertas concepciones en música y artes visuales con raíces que también retroceden hasta finales de la década del '60.

Desde mediados de los '90 una leve agitación ha sacudido algunos de los dogmas más preciados de la música improvisada y se ha propagado por los centros urbanos. Berlín, Viena, Londres, Tokio y Boston han sido testigos del surgimiento de una nueva camada de músicos que pugnan por extirpar ciertos vicios que el paso del tiempo incorporó de manera permanente en la improvisación, volviéndola poco flexible a las transformaciones históricas de las últimas décadas.

No todos los músicos que adhieren a esta nueva "cofradía" son jóvenes. Uno de sus ideólogos más viscerales ha sido Radu Malfatti, trombonista que en los '70 participara de la Brotherhood of Breath de Chris McGregor, una fantástica Big Band que mezclaba integrantes sudafricanos y británicos y se caracterizaba por sus riffs múltiples y simultáneos. Phil Durrant solía ser violinista en la escena de improvisación inglesa de los '70. Muchos combinan su instrumento con el procesamiento electrónico y profesan una fe inquebrantable en las técnicas extendidas. Otra violinista, Kaffe Matthews, amplifica y procesa el instrumento a través de procedimientos analógicos pero también recurre a las laptops.

Una lista incompleta de quienes se encuentran experimentando en las coordenadas reduccionistas debería incluir, además de a los ya mencionados, al trompetista Axel Dörner, a Robin Hayward (su instrumento es la tuba), a un guitarrista como Taku Sugimoto y a ciertos experimentos de otro como Kevin Drumm, al sintetista Thomas Lehn, a Burkhard Beins y Burkhard Stangl, a las nombradas más arriba Andrea Neumann y Annette Krebs, a los austríacos Polwechsel y a algunos de los últimos trabajos del percusionista suizo Günter Müller. Ya hemos hablado también de Sachiko M y cía.

Lo que al principio pudo parecer una brisa de aire fresco, una reacción radical a los abusos de esa vieja escuela demasiado ligada a un tiempo ineluctablemente pasado, corre el riesgo de convertirse

en un radicalismo reaccionario que sancione el retraimiento y la retirada de la acción como actitudes aceptables en los albores del siglo XXI.

Una nueva música que se concentra en la escasez y en la privacidad, en los gestos ínfimos -un labio que toca el metal, el aliento que entra en un tubo, la mano que pulsa una cuerda-, y explora los sonidos pequeños, las dinámicas tenues y los silencios profundos. Música que sólo la revolución digital pudo hacer posible pero sobre la cuál no conviene cargar las tintas si los resultados no se demuestran satisfactorios.

Ningún desarrollo tecnológico existe por sí sólo, es el uso que los hombres hacen de las máquinas lo que admite nuestro juicio. De lo contrario, se corre el riesgo de recaer en alguna versión aggiornada del *ludismo*, un rasgo contradictorio de cierta contracultura que se difundiría más tarde en algunos movimientos ecologistas.

En ciertos aspectos se trata simplemente de la reintroducción de las ideas de Cage en el molde de la improvisación. Sin embargo, muchos han establecido conexiones explícitas con las inflexiones microtonales y los ensanchamientos percusivos de la estética de AMM. Después de todo, la concepción de que cada sonido posee un peso específico -que no existe una clara línea divisoria entre la música, el ruido y el silencio- se conjugaba en los británicos con las técnicas extendidas y las preocupaciones tímbricas. Pero AMM promovía un sonido áspero, duro, casi cruel, de timbres contrastantes en extremo, que funcionaba como la conciencia crítica de una sociedad basada en la miseria global, la represión política y la privación cultural.

La impugnación reduccionista a los elementos idiomáticos de la free music de los '60 y los '70 -su desagrado manifiesto por el esquema de acción y reacción, por su locuacidad excesiva, por el virtuosismo instrumental, por el incesante puntillismo asociado a la *insect music* de grupos como el Spontaneous Music Ensemble, por la cristalización de patrones estrechos de ejecución e interacción- termina por subordinarse a una especie de política de la prescindencia. Si el temor de antaño consistía en que la experimentación colectiva demostrara las limitaciones de la libertad y acabara encubriendo el germen de una nueva tiranía, en la autorrestricción de esta nueva ortodoxia se adivina un peligro más tangible. Para expresarlo en términos lógicos: su repugnancia ante cualquier juicio apodíctico le impide incluso la más leve licencia asertórica.

Una falta de compromiso, una reticencia, que se refugia en la relatividad de los valores y constituye un reflejo especular de la irresolución y las vacilaciones contemporáneas.

El mismísimo Eddie Prevost (percusionista de AMM) ha acusado al reduccionismo de estar tan temeroso de expresar algo que eso, en sí mismo, constituye una forma de la tiranía.⁷ De ahí también la producción de efectos sónicos siempre similares entre sí que caracteriza a esta tendencia, la falta de diferenciación entre las fuentes materiales del sonido, esas interacciones que cortejan la amabilidad y el sobrentendido y, voluntaristamente, expulsan los conflictos y los desacuerdos del ámbito de la comunicación.

Radu Malfatti lo explica como un intento por resistir a la desolación cultural de un entorno urbano saturado de ruidos e hiperestimulación sensorial, un capitalismo avanzado que nos vuelve proclives al hedonismo y a la aceleración, una sociedad del espectáculo que mercantiliza el deseo y genera estímulos artificiales.

El diagnóstico es conocido, la cura, de lo más debatible. La renuncia a cualquier concepto de totalidad no redimirá al mundo ni servirá para penetrar en su intrincada complejidad. Dice mucho de nuestra incapacidad para comprenderlo, para ponernos a la altura de los acontecimientos, pero no aporta absolutamente nada a nuestra necesidad de intervenir en él.

La introducción de elementos compuestos en la música improvisada que practican muchos reduccionistas señala la retirada última de aquellas intuiciones que distinguían a las vertientes libres del pasado. El retorno a las jerarquías de la notación musical y la tendencia a separar la ejecución de sus condiciones últimas de producción -la idea de que los sonidos son sólo ondas que atraviesan el aire y la subestimación correlativa del contexto total de la performance- destierra la noción de la música como un proceso social y descarta esa dimensión política que alguna vez se consideró autoevidente.

Notas:

1. **Otomo Yoshihide**. *Leaving the jazz cafe: A personal view of Japanese Improvised Music in the 1970s*. *Resonance*, vol. 4, #2.
2. **David Toop**. *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*. Serpent's Tail. London, 2004. p. 237.
3. **Derek Bailey**. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo. New York, 1993. Cf. también **Ben Watson**. *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. Verso. London, 2004.
4. **Michael Nyman**. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Usamos aquí la reimpresión de 1999. Cambridge University Press. Cambridge, UK. p. 126. Eran muchos los que por entonces incorporaban la producción de sonidos electrónicos a sus presentaciones en vivo. Una lista provisoria debería considerar al ONCE Group, Sonic Arts Union, Music Improvisation Company, Gruppo de Improvisazione Nuova Consonanza, New Phonic Art, Anima y, algo más tarde, a los suizos de Voice Crack, entre varios otros.
5. **Alvin Curran**. *Writings through John Cage's Music, Poetry, + Art*. Citado en **Toop**, op. cit., p. 232.
6. **Frederic Rzewski**. *Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation*, en **Christoph Cox and Daniel Warner (Eds.)** *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Continuum, New York and London, 2004. p. 269.
7. En revista *The Wire* #231, Mayo de 2003, p. 40.

Bits sobre Beats: Las tecnologías informáticas en la producción musical

Sebastián Dyjament

Ahora mismo, en alguna parte de la aldea global, algún joven, en la soledad de su cuarto, esta terminando de ajustar los detalles de una composición musical de su autoría, en su PC doméstico. Minutos después, satisfecho con su creación, la subirá a algún sello virtual de música y/o la compartirá en alguna red de intercambio *peer to peer*, desde el disco rígido, para que la puedan descargar los curiosos por descubrir nueva música.

Hoy en día, es mucho más fácil adquirir un equipo de computación para poder empezar a generar música que hace veinte años. La aparición del microchip y de la computadora personal fue condición *sine qua non* para que muchísimas personas (algunas hasta sin conocimiento previo de música) se vuelquen a la experimentación sonora con su equipo doméstico; el *do it yourself* (hazlo tu mismo) del punk de fines de los setentas nunca fue tan real. El abaratamiento de estos equipos de informática produce una expansión por multiplicación de la comunidad emergente en torno a la música electrónica; supone, así, un mayor acercamiento de personas sin o con poco conocimiento musical a este terreno, la posibilidad de poseer en su casa un equipamiento similar al que cualquier músico profesional y de grabar y distribuir su música de manera independiente sin depender de empresas discográficas; no debemos olvidar también la irrupción de nuevos instrumentos, géneros musicales y, por ende, nuevas maneras y lugares de consumo. Toda una renovación que no tiene parangón alguno en la historia de la música: además de todo lo explicado anteriormente, supone también una nueva manera de percibir la música, un nuevo código de valores que solo se explica a partir de la irrupción de la electrónica en este terreno.

Por otro lado, es importante destacar el tema de la aceleración de los tiempos en los que vivimos. A medida que avanza la tecnología, la humanidad se ha empeñado en desarrollar maquinas cada vez más veloces. Aviones, autos, incluso medios de comunicación cada vez más rápidos que hacen que nuestros tiempos en la cotidianidad se aceleren paralelamente a los dispositivos que usamos más frecuentemente. La aparición de computadoras con mayor velocidad para procesar información, acelera, en el caso de nuestro tema, la producción de arte digital.

Repasemos: nuevos instrumentos, generan nuevos estilos de música, que a su vez modifican nuestra percepción y apreciación de la misma, modificando los parámetros para su apreciación. Al mismo tiempo, estos nuevos estilos generan nuevos espacios para su consumo, que derivan en novedosos códigos estéticos, nuevas formas de socialización entre individuos (relación músico-público, entre los mismos miembros de la comunidad de artistas, etc), motorizados por nuevas herramientas para la comunicación y difusión de la música. El propósito de este artículo es iniciar un recorrido exploratorio por cada una de estas cuestiones para enmarcar este creciente fenómeno y poder entender sus insospechados alcances

Música electrónica. Las primeras búsquedas de los músicos académicos

Si bien la música electrónica ha estado recibiendo más popularidad en estos últimos tiempos, sobre todo en esta, la última década del siglo, hay que ser justos y reconocer que ya tiene un largo camino recorrido. Uno de los primeros monolitos plantados en la ruta hacia la música electrónica lo podemos distinguir en la obra del compositor Ferruccio Busoni, quien "en su *Esbozo de una estética musical* (1907), deja constancia del agotamiento de los instrumentos tradicionales y de la necesidad de incorporar nuevos timbres, poniendo todas sus esperanzas en los instrumentos eléctricos que entonces ya empezaban a aparecer."¹ Es importante destacar esta cita de Busoni, ya que deja claro una premisa fundamental a tener en cuenta: la búsqueda tímbrica, de nuevas experiencias en el rango de sonoridades que la incorporación de nuevas tecnologías permite desarrollar. Busoni en su momento experimentó con el Dynamophone, también conocido como el Telharmonium. "El Dynamophone era un antecesor primitivo al sintetizador de hoy. Inventado por Thaddeus Cahill, Busoni había leído sobre el en un artículo llamado "New Music for an Old World" publicado en McClur's Magazine en 1906. Busoni vio en el Dynamophone una nueva fuente de material sonoro (...) Su entu-

siasmo fue también compartido por otros como Stokowski y Varese (uno de sus discípulos).”²

La obra de Edgar Varese también es clave para entender las primeras claves para aproximarse a la música electrónica. Su búsqueda tímbrica sobre instrumentos de percusión se extendió luego a la utilización de efectos sonoros en sus obras orquestales que después serían típicos de la música electrónica como reproducción acelerada o ralentizada de cinta, mezcla de sonidos independientes, cinta reproducida al revés, etc.

Otra experiencia antecesora de la música electrónica que merece ser destacada es la de los futuristas italianos.

“Luigi Russolo, fundador del Movimiento Futurista, sintió la necesidad de crear un nuevo tipo de arte basado en los ruidos, para lo cual construyó un órgano de ruidos que era un conjunto de instrumentos mecánicos, los ‘Intonarumori’, con nombres tan sugerentes como ululatori, crepitatori o stropicciatori. Además de la búsqueda de timbres también se construyeron nuevos instrumentos para investigar los microintervalos y las afinaciones alternativas a la escala temperada, como es el caso de Harry Partch con sus marimbas o Julián Carrillo con sus pianos de sextos y dieciseisavos de tono. A principios de siglo también aparecieron los primeros instrumentos basados en la electricidad.”³

Erik Satie, es otro antecesor de relevancia. En “sus experiencias como la “música de mobiliario” (realizada con Darius Milhaud), concebida para ser oída pero no escuchada, sentó un precedente insólito de la actual invasión de la música ambiental”⁴, Satie propone al oyente una música que permita la no trascendencia, que deje de privar al oyente de la tarea exclusiva de apreciarla. La “música para mobiliario” se estrena en un contexto artístico no específicamente musical: la Galería Barbazages donde se va a estrenar una pieza de Max Jacob. Durante los entreactos suena una música a la que los oyentes han de reaccionar como si no existiese, pues sólo pretende contribuir a la vida de la misma manera que una conversación particular, según avisa el texto de la presentación. Creada como producto de consumo, la “música de mobiliario”, estaba diseñada (nunca mejor utilizada esta palabra) para satisfacer la necesidad que tiene la gente de escuchar música mientras se dedica a otras actividades. La muzak había nacido y si Erik Satie hubiese vivido en la década del 70, hubiera sonreído satisfecho de haber

encontrado un discípulo mas que significativo en Brian Eno y su "Music For Airports"

Los experimentos de laboratorio de Karl Heinz Stockhausen, que dan origen a la música electroacústica, resuenan en los setentas en los primeros intentos artísticos de la escena electrónica de Dusseldorf (Kraftwerk, La Dusseldorf) y en compatriotas de los anteriores como Tangerine Dream o Neu!. Experimentando con la manipulación de los parámetros componentes del sonido en obras como Estudio I y II (1954) y sobre todo "Kontakte" (1959) el aporte de Stockhausen es fundamental ya que logra, en palabras de Adolfo Núñez, "es la adecuación del lenguaje al medio; es una música totalmente nueva porque los medios son nuevos."⁵

Sería una injusticia si no mencionamos el grano de arena que han aportado los experimentos con cintas magnetofónicas de John Cage, dando origen a la tape music de la que abreva directamente la obra de los terroristas del sonido Negativland, John Oswald o Cristian Marclay y la continuación de los experimentos de Stockhausen por parte de Gyorgy Ligeti o Luciano Berio; Paul Schaeffer en Francia con la escuela de música concreta, las obras surgidas en la universidad de Columbia, firmadas por Vladimir Ussachevsky, Milton Babbitt y Otto Luening, etc. Todos estos músicos-científicos constituyeron el basamento proveniente de la formación mas académica, que en su conjunción con la música más popular e informal, originara la música electrónica que hoy en día es omnipresente en nuestras culturas urbanas.

Pero, antes de continuar desarrollando la inserción de la electrónica en la cultura popular, me gustaría extenderme un poco mas en profundidad en quienes dieron origen al sintetizador, quizás el instrumento que encarnó la imagen de la música electrónica, antes de ser reemplazado (a medias) por el ordenador portátil.

La creación del sintetizador se remonta a 1959, cuando en el equipo de la RCA comandado por Harry Olsen desarrollo un primer esbozo de sintetizador que funcionaba con una *interface* basada en hojas de papel perforado para la definición de parámetros.

Adolfo Núñez relata con estas palabras el proceso de industrialización de la fabricación de los sintetizadores:

"Ya entrando algo en la década de los sesenta vino otro avance tecnológico importante, el control por tensión, que automatizó muchos trabajos (...). También permitió el desarrollo de los aparatos mod-

ulares. Robert Moog, a instancias del compositor Herbert Deutsch, fue el que diseñó los primeros VCO y VCA y más tarde fundaría su propia empresa de sintetizadores, como hicieron también Buchla y Paul Kentoff. Esta industrialización permitió que mucha más gente pudiera hacer música electrónica, aunque al principio los sintetizadores eran todavía lentos de manejar, permitían difícilmente la interpretación en tiempo real y eran monofónicos. Casi siempre se utilizaban para generar líneas que se grababan en multipista para después mezclarlas.”⁶

Música electrónica. Su presencia en la música popular: Antecedentes y el synth pop

Antes de pasar a los primeros artistas meramente electrónicos conviene hacer un recuento de artistas que utilizaron procesos de síntesis a partir de instrumentos electrónicos en sus obras. Desde Los Beatles y “A Day in the Life”, último tema de “Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band”, en donde incorporan un collage sonoro, propio de la música concreta, hasta Grateful Dead o Frank Zappa, desde tecladistas de rock sinfónico como Keith Emerson, Rick Wakeman o Tony Banks hasta el Kraut Rock de los alemanes Can o el hard rock de Led Zeppelin; entre los fines de los sesentas y el comienzo de la década siguiente, el sintetizador empezó a hacerse cada vez más familiar entre quienes compartían la cultura pop/rock. El sintetizador había logrado pasar del «conservatorio-estudio-laboratorio» a los discos de vinilo del rock, los grandes estadios y las radios.

En los setenta, las principales figuras de la música electrónica eran el inglés Brian Eno y los alemanes Kraftwerk. Brian Eno, reconocido experimentador con sintetizadores y productor, es considerado como el padre del *ambient*. Kraftwerk por otro lado, se definían como hombres-máquinas (uno de sus temas se llamaba “We are the robots”) y en vivo tocaban detrás del escenario mientras que en el mismo ponían robots que hacían de ellos (otras veces tocaban ellos mismos caracterizados como androides, en serio parecían maniqués, solo que estos últimos tenían más vida).

Brian Eno había dado sus primeros pasos importantes en la música como miembro de Roxy Music, una sin igual formación que mezclaba referencias de la cultura norteamericana (Scott Fitzgerald, Humphrey Bogart, Sinatra), con la sofisticación glam y un manejo de los sintetizadores novedoso a su cargo. Luego de dos discos con el grupo, Eno se fue de la banda y se embarcó en una carrera

solista, que al principio siguió por los caminos pop de su anterior banda. En 1978 inició una serie de discos que podrían considerarse como los primeros discos de música *ambient* ("Music for Airports", "The Plateaux of Mirror", "Day of Radiance" y "On Land"). Previamente había editado dos discos en colaboración con el guitarrista de *avant garde* y fundador del grupo de rock progresivo King Crimson, Robert Fripp ("No Pussyfooting" y "Evening Star") que anticiparían el carácter *ambient* de sus futuras obras.

Kraftwerk fue la punta del iceberg de la música electrónica alemana, donde también se destacaban La Dusseldorf y Neu!. A partir de su cuarto album "Autobahn" de 1974, el cuarteto alemán empieza a fusionar sus experiencias electrónicas, claramente influenciadas por Stockhausen, en un contexto de canción pop. Sin querer, estaban escribiendo los primeros capítulos del genero *synth pop*, que explotaría en popularidad durante la década siguiente.

De carácter experimental, Eno y Kraftwerk son la bisagra entre el *avant-garde* citado anteriormente y la música popular y serán de importancia vital para que en los ochentas se produzca la primera gran explosión de la música electrónica.

El *electro-pop*, *synth pop* o *techno-pop* inglés de los ochentas (que anteriormente citamos mientras nos referíamos a los alemanes Kraftwerk) popularizó el sintetizador y la música generada por instrumentos electrónicos. Durante la década del 80, New Order, Gary Numan y Pet Shop Boys lograron gran masividad con sus canciones guiadas fundamentalmente por sintetizadores y baterías digitales, su ambigüedad sexual (en el caso de estos dos últimos) y un uso novedoso de las posibilidades visuales que estaba ofreciendo el videoclip, la nueva herramienta de promoción que por ese momento comenzaba a popularizarse cada vez más. El cenit de popularidad de esta escena musical lo alcanza el cuarteto inglés Depeche Mode llenando estadios de fútbol en Estados Unidos en su gira de presentación del disco "Music for the masses" (Música para las masas, registrada en el disco en vivo y en la película "101"). Además del gran éxito que tuvo Depeche Mode y los ya nombrados Pet Shop Boys y New Order (sobre todo en Europa), otros grupos *synth pop* de destacados fueron los ingleses Erasure, Talk Talk y los suizos Yello. El *synth pop* de los 80s resurgió como influencia notable a principios de esta década con la popularidad del genero *electro clash*, personificado entre otros, por artistas como Fischerspooner, Chicks On Speed, Le Tigre y Miss Kittin.

Dentro de una cultura juvenil de masas, que en ese momento estaba plagada de nuevas ofertas, el ascenso del *synth pop* como esce-

na trajo como consecuencia el derrumbe de la representación social más importante que tenía el rock: el *guitar hero*. La historia del rock se había escrito gracias a estos "próceres", que sin caballo pero con guitarra se habían ganado el bronce: las representaciones gráficas de Hendrix, Townshend, Clapton son sepultados por entusiastas muchachos que pulsaban botones (¿se imaginan algún póster del tecladista de los Pet Shop Boys, con la mirada baja en su sintetizador? Muy poco vendedor...); la representación social de la estrella de rock se desvirtuó, o por lo menos estaba cuestionada. Esta operación de emergencia de nuevas representaciones icónicas para la juventud se consolidará con el apogeo del DJ como nueva figura de idolatría. Pero no nos adelantemos.

Si bien Depeche Mode, Pet Shop Boys o Erasure solo usaban sintetizadores, en sus discos y presentaciones en vivo, sus canciones conservaban una base pop heredada de grupos de guitarras: perfectamente, se podrían tocar con instrumentos eléctricos y acústicos. No solo a estos grupos los habían influido los alemanes Kraftwerk o Brian Eno: el compositor de Depeche Mode, Martín Gore, admite la influencia de los Beatles, de la música country y del blues. Asimismo, Neil Tennant de Pet Shop Boys, es un reconocido admirador del compositor inglés Noel Coward. Había una ruptura de medios, pero no una ruptura en términos de formas. Advertimos, en otras palabras y si nos manejamos por todo lo que venimos hablando hasta ahora, una nueva manera de interpretar música popular, a partir de la masificación en la fabricación de instrumentos musicales impulsados por la síntesis de ondas sonoras. Lo que no había hasta en ese momento era una nueva manera de escuchar y apreciar música popular, ya que las grandes masas juveniles estaban atadas al paradigma del pop (melodía, letras, armonía) a la hora de determinar gustos musicales.

Música electrónica. Su presencia en la música popular: Dance music

Habíamos hablado de la capital influencia de los alemanes Kraftwerk sobre los jóvenes europeos que en ese momento estaban enrolados en la *new wave*, dando origen al *synth pop*. Pero la inspiración que venía de la Europa Continental, también se hizo notar en Norteamérica.

A fines de los 70s, el single "Rapper's Delight" del grupo Sugarhill Gang estaba originando una escena musical que con el tiempo se irá consolidando como una de las fuerzas más importantes en la cultura juvenil contemporánea: el *hip hop*. El *hip hop*, una evolución del

funk setentista de Parliament-Funkadelic y Sly And The Family Stone combinada con los *soundsystems* provenientes de Jamaica, comenzó siendo musicalizado por DJs, quienes mezclaban viejos vinilos de *funk* y *soul* sobre los cuales el MC rapeaba. Lentamente, y desde la juventud afroamericana, el DJ primero, y más adelante el MC, reemplazaba al músico-cantante, como símbolo del héroe de la música (en un movimiento paralelo a lo que sucedía con la juventud blanca, desplazando el «guitar hero» y reemplazándolo con el «synth hero»). La técnica del *scratching*, creada por Kool Herc, es una clara muestra (y una de las primeras) de una búsqueda tímbrica, sin estar dependiendo de los parámetros armónicos-melódicos: el pasar rápidamente un vinilo para adelante y para atrás repetidamente se convirtió en una marca registrada del género y está obligando a la incorporación de otros elementos para poder componer, escuchar y apreciar esta nueva música.

Por esa misma época, la música disco (otro derivado del funk, pero destinado a la pista de baile principalmente) también comenzaba a experimentar con sintetizadores. Tomando una instrumentación derivada del funk, pero adicionando arreglos de cuerdas y vientos, el disco produjo infinidad de exitosos artistas como Gloria Gaynor o The Sisters Sledge y revitalizó reinventando la carrera del trío australiano Bee Gees, pero para comienzos de los 80s, este estilo comenzó a dar muestras de agotamiento creativo. Pero las raíces ya estaban echadas. De las cenizas de la música disco comienzan a aparecer los primeros géneros musicales eminentemente electrónicos: música hecha con instrumentos electrónicos a partir de una concepción electrónica de la música. Dichos géneros son el *house* y el *techno*. Asimismo, de una mutación de la música disco (el *computer disco*) surgirán los primeros ensayos de música trance. Tanto el *house* como el *techno* constituirán las piedras fundacionales de las distintas corrientes electrónicas bailable que terminaran popularizándose a fines de los 90.

El *house* se origina a mediados de los 80s en New York en los clubs gays de la ciudad. De allí, pasó a Chicago, en las fiestas organizadas en gigantescos depósitos y galpones (las *warehouse parties*, de ahí proviene el nombre de *house music*). El más importante de estos fue el Ware House club, discoteca que Frankie Knuckles abrió en 1977. Jesse Saunders, Jamie Principle y el propio Knuckles son acreditados como los primeros productores de *house* en poner sus cortes "On and On" y "Your Love" en vinilo. Luego Farley "Jackmaster" Funk y Marshall Jefferson reafinaron el sonido que más tarde se convertiría en toda una revolución.

Por otro lado, en Detroit, productores como Kevin Saunderson,

Juan Atkins y Derrick May, iniciaban otro capítulo en el dance. Estos tres productores aceptan con orgullo que su influencia mayor ha sido, y siempre será (otra vez) la banda alemana Kraftwerk y artistas como Gary Numan, quienes han dado ese sentir tan mecánico que los distingue de otros músicos. Tomando los ácidos sonidos del nuevo teclado de la firma Roland, el MC 303, y subiendo la velocidad de los *bpms* de la naciente música *house*, el *techno* cobró forma definitiva. El nombre "techno" fue introducido a los medios a través de varios recursos. La revista The Face publicó un artículo en 1988 utilizando el término, y en mayo de ese mismo año la disquera Virgin Records lanzó su primer compilado titulado: "Techno! The New Dance Sound of Detroit".

Podemos hablar del nacimiento del género trance a partir de la relectura que el productor italiano Giorgio Moroder realiza de la *disco music*. Moroder, en 1975, produjo para Donna Summer el single "I feel Love", un hito fundamental en la música electrónica, por su innovación en las progresiones de sintetizadores, el uso original en los efectos o filtros y el gran éxito comercial que obtuvo. La evolución que empezó a mediados de los setentas Giorgio Moroder, derivó en el *Spaghetti House* o *Italo Disco*. El cruzamiento de los beats del *house* y las melodías arpegiadas y con efectos *acid* y de *delays* que había anticipado Moroder dan a luz el trance de comienzos de los 90s, con artistas como Jam & Spoon y Sven Vath. El *trance* y sus continuas evoluciones (*EuroTrance*, *Epic Trance*, *Melodic Trance*) se consolidaron como uno de los favoritos de la mayoría de los miembros de la comunidad dance mundial

Hemos descrito tres de las cinco grandes familias de estilos de música electrónica (*house*, *techno* y *trance*), de las que luego derivan subgéneros de los que a la vez emergen múltiples subestilos más. Las variantes del *house*, el *techno* y el *trance* dominaron las pistas de bailes de las primeras *raves*, convirtiéndose en la banda sonora de una generación que celebraba la diversión, la diversidad y la libertad en un marco hedonista y surreal. Ya sea despojando de toda relación con el medio en el que se insertaba, en el caso del *house* o manteniendo cierta relación con el marco en el que se creaba (en el caso del *techno*, donde la mecanicidad de los beats y la velocidad de su tempo se emparenta con el carácter de ciudad industrial de Detroit, la cuna de este genero), en ambos casos, se tratan de géneros que fueron creados para la pista de baile, sin mantener rasgos negativos con el carácter urbano desde donde emergieron.

La continua evolución de la música electrónica modificada por el surgimiento de nuevos instrumentos, la manipulación de los pará-

metros (ritmo, timbres, etc) y el proceso de mestización de los géneros ya consolidados es aun mayor que la realizada por otros estilos de música popular y, encima, en un lapso menor de tiempo. El DJ argentino Diego Ro-K lo explica de esta manera: "...la gran diferencia que tenemos con los Djs europeos es la sangre latina que nos acerca más a lo rítmico (...) pero son campeones con los sonidos. Y los ruidos en la música esta nueva es fundamental. A ruido nuevo: estilo nuevo. A bajo nuevo: tendencia nueva y tres años de venta con un bajo que es un zumbidito de abeja. Maquina nueva: investigación de la maquina: tendencia. Por eso es ilimitado. El *tecno* (nota del autor: acá *tecno* es utilizado como sinónimo de toda la música electrónica de pista) es el único género de música infinito. Lo demás ya está todo escrito ¿En el rock que puedes hacer?"⁷

Los otros dos géneros madres son el *breakbeat* y el *ambient*. El *breakbeat*, una fusión de los beats entrecortados del *hip hop* y los géneros electrónicos (sobretudo el *electro-hip hop* de África Bataa y el *techno* de Detroit) originó a su vez el género *Jungle*, del que nos referiremos ahora mismo. El *ambient* también tendrá un capítulo aparte. Hemos elegido seguir más de cerca estos dos géneros, porque a su vez estudiaremos las representaciones e imaginarios que se están manejando, ejemplificando de ese modo, la relación entre contexto social y música electrónica.

Jungle: La ciudad es una jungla esquizofrénica

Se dice que el género *jungle*⁸ nace cuando los DJ's londinenses comenzaron a superponer las bases de discos del viejo hip-hop de los ochentas grabados en 33 rpm y los pasaban a 45 rpm. La cuestión fundamental es que hoy en día "el *jungle* es más un fenómeno cultural que una mera tendencia musical"⁹. ¿Que es lo que lleva a decir esto? El *jungle* toma los ritmos sincopados del hip-hop, la velocidad del techno-ardcord y hasta aspectos más ocultos del jazz y el soul; es un híbrido entre la música negra americana y la música techno europea; así como su origen es bastardo, también son contradictorias las sensaciones que provoca: el *jungle* "une estados de animo contradictorios: euforia e inmovilidad, relax y aceleración"¹⁰ (el prestigioso crítico inglés Simon Reynolds lo define como "una gama de sensaciones").

Así como la cultura hip-hop en EE.UU., con los graffittis como la rotura de las leyes de la realidad urbana consensuada (era una actitud de tomar espacios, de "vamos a cambiar la ciudad porque nos pertenece") y el breakdance como una extensión de las danzas rituales del continente africano (reivindicación de la negritud), fue

el movimiento de cultura urbano más importante en los EE.UU., la cultura *jungle* lo puede ser para el Londres de esta década. Los ritmos esquizofrénicos representan como ninguno la alienación permanente de las grandes urbes europeas, el uso y abuso de drogas (aceleradoras y relajantes, recordar los ánimos contradictorios...) y de alguna manera se opone a seguir una linealidad en el ritmo, que también se puede leer como una negación a la cotidiana y repressora rutina de trabajar (o buscar empleo, la desocupación también golpea al Viejo Mundo) toda la semana y que espera estallar en una pista de baile el fin de semana.

Simon Reynolds, a quien hemos nombrado recién, en su artículo *Wargasm* (Frieze, May 1996), describe una íntima relación entre el *jungle* y ciertas imágenes de carácter bélico-militarista, que viene a subrayar aun más la ligazón entre este género musical y su antecesor, el 'ardcore':

"With sub-sonic landmine bass, and sped up breakbeats exploding like bursts of machine gun fire, the atmosphere of *jungle* is over-archingly militaristic. The coloured smoke and stroboscopic lighting recall the hallucinogenic fire fights and dawn raids of Coppola's *Apocalypse Now*."¹¹

La conexión entre las imágenes belicistas y la música *jungle* también se sitúan en la forma de bailar de los aficionados a este estilo:

"Like a one-man-army, hardstepping *jungle* dancers appear to be fending off invisible enemies with their shadow-boxing style, a barrage of calculated chops and slices. Sensing the constant presence of a hidden enemy, like a conspiracy theorist the junglist is adrift in a paranoid atmosphere of foreboding. Located within the context of late capitalism, the lyrical samples of drum and bass tracks often hint at the omnipotent presence of faceless conspiratorial cabals: «Propaganda... They believe in propaganda,» «The shadow cast over society by big business»."¹²

En suma, el *jungle* (o para aclarar mejor los tantos, la primera versión de la música *jungle*) traslada a la pista de baile la paranoia, la esquizofrenia y la sensación de permanente control social existente en las urbes donde se origina esta escena, exacerbando sus rasgos más característicos, a diferencia de la anterior música electrónica de pista (el *house* o el *techno*), más orientada a una celebración de la vida y a un escape de la realidad cotidiana mediante el hedonismo.

mo y la celebración desarraigada de la rutina diaria (como estudia-remos mas adelante).

Techno-ambient e "intelligent techno": Techno para escuchar, no para bailar

Habíamos mencionado a Brian Eno y su contribución a la creación del ambient; su disco "Music for Airports" (Música para Aeropuertos) es una clara muestra de lo que nos referimos: planos sonoros extensos, casi zumbidos o vibraciones (drones), repeticiones minimalistas y prescindencia casi total del beat. La "música para ser oída, no para ser escuchada" para decorar lo que Augé llama los *no-lugares* definidos como "esos espacios que como el aeropuerto, el supermercado o la autopista son la emergencia de un nuevo modo de habitar"¹³. El anonimato y la abstracción de estos no-lugares (que en todas partes del mundo respetan un mismo patrón de construcción, como las cadenas de fast-food) es otra faceta de la realidad urbana que Eno lo representó mejor que nadie. Casi sesenta años después de la experiencia de la música para mobiliario de Erik Satie, referida en este trabajo anteriormente.

Ahora, por otro lado teníamos a mediados de la década pasada, diversas escenas undergrounds en las pistas de baile del hemisferio norte: La escena Detroit (una de las primeras que desordenaba el beat, dando origen al Techno) y la escena Londres (de grupos como LFO y los fundamentales 808 State) que se oponía a la linealidad facilona de una de las derivaciones del *house* y el *acid*: el *ardcore*. De esta ultima línea, dábamos cuenta que derivaba la música *jungle*, en su simbiosis con el *hip hop*, el *breakbeat* y el *dub*. Otra línea de evolución que surge del *ardcore* trataba de ir un poco más lejos en esto de hacer música solo para bailar: el *techno-ambient* o "intelligent techno".

Música electrónica no para bailar sino para escuchar: renegar de la inmediatez de entregarse a un beat seco y repetitivo para hacer algo más con la computadora y los samplers; el techno-ambient de la década del noventa más que una manera de escuchar música electrónica, apela a una "manera electrónica de escuchar música"¹⁴ (luego volveremos sobre esta expresión). El techno-ambient (también llamado intelligent techno o IDM) o solamente es una derivación del techno de Detroit, las experiencias de Eno y Tangerine Dream y el "ardcore" orientado a un escenario alternativo a la pista de baile sino que en su afán de búsqueda nuevas experiencias tímbricas, se emparenta con aquellos primeros experimentadores académicos que intentaban una ampliación del rango sonoro, buscando "música" en ruidos y

extraños timbres. El espíritu aventurero de Luigi Russolo, Stockhausen y Satie sobrevuela en cada una de las producciones de pioneros como Aphex Twin, The Future Sound of London o Ultramarine.

Dichos proyectos, a los que se suman otros como The Orb, Orbital o Mu-ziq son considerados dentro de esta corriente pero con sus diferencias: Richard James, único miembro de Aphex Twin se caracteriza ser una especie de "cirujano electrónico" (cambia los *presets* de los teclados y los va modificando a gusto, un verdadero Frankenstein); como si dijera "yo manejo la tecnología y ella hace lo que yo quiera", James derriba el mito de "la informática dominará al hombre" (que existía décadas atrás). De otro modo, rompe con la interfaz existente entre sintetizador y hombre para llevarla a límites insospechados; por último, la "ocupación" humana de las máquinas posibilita la experimentación y búsqueda más allá de la interfaz impuesta. Esta operación de modificación de los instrumentos, de experimentación con nuevos timbres a partir de la modificación misma del emisor de dicho sonido emparenta al inquieto Richard James con el compositor norteamericano John Cage y su famoso piano preparado, al que modificaba colocando diversos objetos en el acordado variando los timbres que salían del mismo.

The Future Sound of London y Ultramarine, con sus diferencias, se definen como descriptivos-paisajistas: como habíamos hablado antes, el *jungle* es la banda sonora del frenesí urbano europeo, llevado a límites insoportables; estos dos grupos intentan escapar a esta terrible realidad creando y sumergiéndose en mundos creados por ellos (En el caso de The Future Sound Of London, mundos exóticos como en su EP "Papua New Guinea" o extrapolando elementos cotidianos -el canto de pájaros o el vuelo de aviones rasantes, simbolizando a la presencia humana, en su LP "Lifeforms". Ultramarine, por su parte, apela a la saga del rey Arturo, Guinevere y Lancelot en "United Kingdom"). No creo que sea necesario aclarar que sus discos son consumidos en los hogares y no en las discotecas¹⁵.

Aphex Twin, Autechre, Mu-ziq o el argentino Leandro Fresco (todos, en sus primeras producciones) en cambio eligen no hacer ninguna referencia a mundos alternativos conocidos. Su música es abstracta, sin alusión alguna a presencia humana o de la naturaleza, como si quisieran borrar todo rasgo humano y encontrar nuevas referencias o huellas icónicas en la misma música. Una celebración de la tecnología, como entidad que ha tomado dimensión propia y que puede construir imágenes auditivas propias, imágenes que en su conjunto requerirán un nuevo foco en donde poner el oído para que podamos incorporar su propia lógica de construcción en nuestro sistema sensorial: una *manera electrónica de escuchar música*.

Jungle e IDM: Dos estilos, dos distintos tipos de alienación de la realidad

Tanto el *jungle*¹⁸ como el "intelligent techno" responden a distintas alienaciones o deformaciones de la realidad urbana. Mientras el *jungle* exagera la velocidad e intensidad de la vida actual con el frenesí de sus bases y muestra los estados de ánimos contradictorios causados por el uso y abuso de drogas, el "intelligent techno" de The Future Sound Of London y Ultramarine prefiere escaparle a esta realidad para crear una mejor, describiéndola con suaves programaciones digitales, acorde a sus deseos.

Estas dos deformaciones se pueden relacionar con una de las preocupaciones centrales del filósofo Paul Virilio: la *dromología*¹⁹. Estas primeras décadas del siglo se viven de un modo veloz. Es más, los códigos de la percepción propios de cada cultura son influidos por la velocidad, sobre todo los sistemas audiovisuales; que mejor muestra de esto, que la aparición, día a día, de computadoras personales cada vez más rápidas. La aceleración de nuestros tiempos, según Virilio, es evidente en todos los aspectos de la actividad diaria, sin embargo no existe una conciencia o comprensión de la misma. Esta aceleración de nuestros tiempos se hace presente en los distintos tipos de velocidad (existen cuatro) de las cuales solo nos interesa la velocidad audiovisual.

Virilio habla también de la existencia de acoples entre velocidades audiovisuales, la instantaneidad de nuestros reflejos y todos los efectos de drogas, no solo alucinógenos químicos sino también relacionados con los efectos alucinatorios que están ligados con la televisión, el videoclip y la aceleración del pasaje de secuencias de imágenes. Como consecuencia de esto, el problema actual de percepción "resultan del hecho de que la realidad y nuestras imágenes de ella no se relacionan más una con otra"²⁰. La imagen de realidad que brinda la música *jungle* tiene cierta conexión con la realidad misma, no obstante esta aparece cada vez menos por lo que explicamos recién. Ahora Virilio, a diferencia de Baudrillard en "Cultura y simulacro", habla de sustitución y no de simulación de la realidad a propósito de este desfase entre realidad y representaciones de la realidad. Y en este caso, ¿de qué estaríamos hablando?

Virilio ejemplifica esto último con este ejemplo. "Tomemos la luz por ejemplo. El descubrimiento del fuego y la invención de la electricidad fueron pensados como espectáculo y simulación del sol ¿Pero hay alguien que piensa en el sol cuando ve la luz eléctrica? Todos los fenómenos de representación -video, y aun infografía y holografía- van a terminar siendo trivializados del mismo modo y

no serán considerados como instrumentos o elementos del arte”²¹. La relación existente entre la realidad y la representación del “intelligent techno” de Future Sound Of London y Ultramarine es evidente: la realidad es terrible, por eso me evado de ella e invento mi propia realidad; Gary Cobain, el 50% de FSOL lo explica así: “La fase moderno-romanticista de la música electrónica describiendo futuros mundos de ficción o misiones espaciales se ha acabado (...) solo son relevantes en el sentido escapista para un mundo que no soporta la complejidad, el caos, y lo extraño del aquí y ahora”²².

Se acabó el “We are the robots” de Kraftwerk y la idea que “La tecnología resolverá todos nuestros problemas”: el futuro es hoy y no es tan bueno como se pensaba años atrás. En vez de escaparse de este mundo, el *jungle* exagera los rasgos de la acelerada vida urbana y si uno escucha *jungle* en un contexto inapropiado (en su casa) le va a encontrar cierta conexión con la realidad, por eso en este ámbito podríamos estar hablando de simulación y no de sustitución: la música *jungle* simula la realidad porque caricaturiza sus aristas más características. Pero es en el ámbito de las *raves* donde tenemos que hablar de sustitución.

Raves: La velocidad de la tecnología refleja la velocidad cotidiana

¿Que es una rave? Básicamente son eventos multitudinarios a los que concurren miles de jóvenes para bailar música electrónica en lugares no convencionales como galpones, fabricas abandonadas o al aire libre y en donde los excesos son permitidos (sobre todo las drogas). La trilogía setentista “Sexo, drogas y rock n’ roll” se transforma en los noventas en “sexo, drogas y techno”. Dentro de la filosofía rave se deja entrever rasgos del movimiento hippie de los sesenta (todos bailan dentro de un espíritu de “paz y amor”, donde el consumo de E o ecstasy, un alucinógeno sintético, reemplaza al LSD o la marihuana), del movimiento punk de fines de la década del 70 (El “Do it yourself”, hazlo tu mismo, que conlleva la idea de usar una computadora y un sampler para hacer música -no es necesario ser un virtuoso de la música para aprender a usarlos) y del movimiento hip-hop de los 80 en EE.UU. (como este, las *raves* son continuadoras de la música disco de los 70, ya que ambos contienen una veta hedonista -vivir para el fin de semana-). Los sesentas, setentas y ochentas son compendiados aquí en la década del noventa al ritmo estruendoso de una batería digital: el postmodernismo en su más clara expresión. Según Frederic Jameson, “uno de los rasgos o prácticas más importantes en el postmodernismo (...) es el pastiche (...) la imitación o, (...) la mímica de otros estilos

y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos.”²³. Esta es una de las características más fuertes que tiene la cultura rave: clara continuadora estética del *pop art* de Andy Warhol, el rave se alimenta y retroalimenta de otras manifestaciones culturales anteriores y hasta de si misma, obteniendo una rara coherencia, esa coherencia que hace que gane más adherentes día tras día.

Otros fenómenos se dan en el movimiento *rave* que valen la pena citar. Uno de ellos es la impersonalidad del artista. A diferencia de la cultura rock, el vedettismo de los músicos o D.J’s es nulo, a nadie le importa con quien están bailando; por un lado, la impersonalidad refuerza el concepto de “Hazlo tu mismo” (cualquiera de los *ravers* que van a bailar, pueden en sus casas convertirse en disc-jockey o en artista *rave*), no existe esa distancia que hay entre artista y publico, presente en cualquier otro tipo de música. Por otro lado, el objetivo de las *raves* es socializar, mediante el baile colectivo: en cierta manera, esta íntimamente ligado con las antiguas practicas rituales de los nativos africanos, donde la tribu entera canta y baila para celebrar determinadas ocasiones religiosas, por ejemplo. Ese impersonalismo mostrado en los artistas (muchos de estos graban varios temas utilizando distintos seudónimos) y en el publico (no visto en las discos porteñas, donde los famosos y los no famosos van a mostrarse -en las *raves*, no existen los sectores V.I.P.-), también se da en la música. A nadie le importa como se llama tal o cual tema, ya que “los grupos surgen y desaparecen luego de grabar uno o dos maxis”²⁴; en realidad, el concepto de artista o músico que se maneja comúnmente desaparece, ya que no se busca trascender para siempre con su obra sino ser reyes de las pistas por unas noches (otra consecuencia de la aceleración de la que habla Virilio). La muerte del autor, a la que hacía referencia Michel Foucault en *Que es un autor?* se hace evidente en este escenario.

Por el otro, también se conecta con lo que Jameson llama la esquizofrenia del posmodernismo. Jameson nos habla de la esquizofrenia como “la quiebra de la relación entre significantes”²⁵. Al no percibir la experiencia de la temporalidad, ya que la misma es producto de la relación existente en el lenguaje entre significado y significante (rota en el esquizofrénico), el partcipe de una *rave*, sea publico o artista, esta “condenado a vivir en un presente perpetuo”²⁶. “Cuando se rompen las continuidades temporales la experiencia del presente se hace abrumadora vivida y *material* (...) Pero lo que podría parecernos una experiencia deseable -un incremento de nuestras percepciones, una intensificación libidinal o alucinógena de nuestro entorno normalmente monótono y familiar- se experimenta ahora como una perdida, como “irrealidad”²⁷. Esta

irrealidad, catalizada por el uso de E (ecstasy) y otros alucinógenos, las luces estróbricas y la música caótica a todo volumen, es, en suma, una irrealidad construida por la deconstrucción de la realidad originaria.

El último aspecto relacionado con las *raves* tiene que ver con el lugar físico en el que acontecen. Como habíamos mencionado antes, las *raves* suelen suceder en lugares como fabricas abandonadas, galpones o lugares públicos al aire libre como plazas y parques (el "Tribal Gathering" o el "Universe" de Londres son de las más importantes y tradicionales de Europa y se realizan en campos abiertos). Incluso algunas tienen apoyo de los gobiernos como el famoso "Love Parade" que se realiza todos los años en Berlín (Considerado la *rave* más grande del mundo, llegando a juntarse medio millón de *ravers* por las calles de la ciudad). Definitivamente, el movimiento *rave* es arte público y en cierta forma, político, puesto que la toma de lugares abandonados para transformarlos en espacios de esparcimiento, implica una postura fuerte (pensar sino en los okupas españoles; no pretendo comparar a los *ravers* con los okupas, simplemente son dos casos de movimientos que hacen de la ocupación de espacios públicos una bandera). Esto último desemboca a veces en rípidos choques con los dirigentes políticos y las fuerzas del orden que, en algunas partes del mundo, intentan suspender las *raves*, principalmente por el consumo libre de drogas, obligando a los *ravers* a hacer sus fiestas en los suburbios²⁸ de las ciudades o en descampados.

Pero el carácter político de una práctica contracultural autogestionada y que reivindica el uso de los espacios públicos como el de la primera escena *rave* lentamente ha dejado de estar presente. Hoy en día el significativo *rave* ha pasado de ser un signo contracultural totalmente relacionado con la época en la que estaba inserta para pasar a ser una "marca" de producto. El objeto cultural «música electrónica» se ha transformado en la nueva revolución de la industria cultural de las masas y la palabra *rave* en la marca con la que comercializar nuevos productos para un floreciente nuevo mercado. Eloy Pardo en "Modernidad y *techno* en Barcelona" lo explica de esta manera: "La subsiguiente adhesión a un logo, a una melodía, a una prenda y a un estilo de vida publicitado, es lo que está llevando a la pérdida al *techno*, como manifestación de una supuesta modernidad de postín. (...) Una versión tradicionalista del mundo (basado en los valores, juicios y chistes de siempre), aunque con todos los poderes propagandísticos de la época actual, que no son pocos, puestos a su servicio. Lo importante, nos dice la ideología dominante, es el icono. El contenido viene dado inconscientemente, en forma de pensamiento chistoso y/o prejuicioso.

(...) La mayor parte de los DJ's, productores de un contenido cultural e ideológico, forman una telaraña ligada a la marca de una discoteca determinada. Discoteca ésta que potencia, a su vez, el surgimiento de más DJ's clónicos, que aprehenden unos códigos y patrones preestablecidos a través de cientos de programas de radios y televisión. Un trasvase de ideas que no se produce por la educación sino por la alucinación espectacular.²⁹ Así como pasó con la contracultura hippie, punk y *hip hop*, la industria cultural ha logrado reconfigurar los sentidos originales antagonistas del movimiento *rave* para transformarlos y devolverlos al mercado en una nueva estética que reproduzca el antiguo deseo de la novedad y la nueva moda a consumir. No obstante, sobreviven en las distintas urbes occidentales, diversas experiencias que intentan renovar el viejo espíritu *raver* autogestivo, manteniendo la esencia contracultural, ajeno a modas y tendencias novedosas. En Argentina, vale mencionar la labor que viene desarrollando Out Of System, un colectivo de DJs que organizan fiestas en lugares poco convencionales, tocando música electrónica underground (sobre todo *trance* y *techno*).

Internet. Net Labels, Mash Ups y Freeware para producir música

El último punto de interés para desarrollar sería la aparición de Internet, como la red de computadoras más importante del mundo. No es necesario decir entonces que mucho tiene que ver la masificación de la electrónica con el desarrollo de Internet. Incluso este desarrollo de la net ha posibilitado una ampliación en la comunicación de todos los sectores; lo que tenemos que aclarar que el desarrollo de Internet corresponde a otro ejemplo del aumento en la influencia de la tecnología digital en todos los aspectos, junto a la explosión de las computadoras personales. El otro punto importante dentro del fenómeno de la Internet es su naturaleza de multiplicidad de direccionamiento en el flujo de la información manejada, a diferencia de los tradicionales medios de comunicación (prensa escrita, televisión, radio), que poseen un carácter unidireccional, imposibilitando que los receptores puedan emitir mensaje en igualdad de condiciones que los emisores. Citando a Miguel Giráldez Calderón,

"...podemos hablar de un nuevo espacio público propiciado por la integración tecnológica. Las redes informáticas descentralizadas sintetizan los modos de interacción que acabamos de citar. Permiten muchas de las posibilidades de la copresencia (de ahí

la noción de "ciberespacio"), diversifican los canales de interacción mediada y ofrecen contenidos a grandes grupos de forma similar a los espacios públicos de semi-interacción. En ningún caso podemos decir que se trate de sucesivas revoluciones que borren los anteriores espacios públicos. En todo caso se produce una asimilación dentro de las nuevas formas de relación social, de modo que coexisten y van alternando su posición de dominio, por ejemplo en el establecimiento de la agenda"³⁰

Diversas paginas web pertenecientes a artistas electrónicos, sellos editores y medios especializados, organizadoras de *raves*, etc. empezaron a brotar en el suelo fecundo cibernético de la net, conformando un entramado de información que posibilito la mejor difusión del genero. Este tipo de comunicación pasó luego a extenderse en otros aspectos culturales o sociales, pero no seria ilógico pensar difundir música digital por medios digitales.

Pero mas allá de las paginas de internet con relación a la música electrónica, existen determinados fenómenos visibles en la red que conviene profundizar, ya que están representando una diferenciación cualitativa en la distribución de música (*net labels*), en la composición, creación y reconceptualización del single (*mash ups*) y en la producción de música original (*freeware*)

Un ejemplo de la expansión de la internet en el campo de la difusión de música es la aparición de *net labels*, o sellos virtuales de música: en dichas paginas, se pueden bajar discos completos de artistas, por lo general, debutantes o nuevos, de manera gratuita. Este novedoso concepto de adquisición de música esta revolucionando a la industria musical, ya que el modo de difusión está mostrando una diferencia en lo cualitativo con respecto a los sellos independientes convencionales, evitando costos de fabricación de cds y distribución.

La popularización de los sistemas de intercambio de archivos P2P (con los primigenios Napster y Audiogalaxy y, hoy en día, con Soulseek, Kazaa, E-mule y E-donkey a la vanguardia) empezó a crear un principio de legitimidad (basado en la masificación de la práctica) de intercambiar libremente información entre pares, sin lucro alguno mediante. Esta práctica compartida alrededor del globo, fomentó el crecimiento, en número, de los sellos virtuales. Lucas Garófalo, uno de los responsables del *net label* argentino Mandarinas Records explica de esta manera el proceso de armado de su proyecto:

“Por un lado, crear un *net label* es algo facilísimo y muy barato. Prácticamente no hay complicaciones más allá de algún trámite para registrar una dirección en internet. Además tiene la enorme ventaja de que con la expansión de internet, los discos llegan a todo el mundo sin costo alguno. La relación costo/beneficio definitivamente es favorable. Y por otra parte, nos gusta que se vea que para editar discos no hacen falta contratos sino simplemente ganas de escucharlos.”

Mas allá de la conveniencia económica que representa montar un sello virtual, hay una cuestión mas simbólica la que esta en juego: el cuestionamiento del soporte físico para almacenar información y todo lo que esto implica. Cuando íbamos a la tienda a conseguir el ultimo disco de nuestro artista favorito, no solo estábamos comprando el contenido del cd que estábamos adquiriendo: involucra la compra de un arte de tapa, un cd fabricado de manera industrial con un *stomper* (el arte grafico del disco mismo) diseñado; en suma, involucra la adquisición de una experiencia auditiva (música) y visual (arte grafico) que se ejecuta en el preciso momento de colocar el cd en nuestro equipo. La aparición de música que esta concebida sin la necesidad de un soporte como el cd desarticula esta operación: a pesar de que los *netlabels* completan la disponibilidad de la música con un arte de tapa correspondiente, el proceso de materialización o traspaso de la información digital a un soporte físico (tanto del cd como de la grafica) del mismo corre por cuenta del público. Aun así, ya existen en el mercado, productos de almacenamiento y reproducción de música en formato mp3 u ogg (los formatos de compresión mas populares, usados por los *netlabels*): la industria lentamente esta reconociendo este cambio sustancial en la reproducción de música. Tal como concluye Adam Hyde en su artículo sobre *net labels*,

“Los *net.labels* están redefiniendo los procesos tecnológicos y definiendo una economía cultural e identidad para la distribución de música independiente. Evadiendo las cargas financieras que involucran la producción y distribución de CDs, estos pioneros están abriendo un nuevo e interesante camino por el que el tiempo de descarga de archivos bien vale la pena si eres un fan de la música producida independientemente”³¹.

Otra aparición propia del mundo digital es el concepto de *bastard pop* o *mash ups*. Según Wikipedia, el *bastard pop* esta definido como “la combinación (usualmente por medios digitales) de la

música de una canción con la versión a capella de otra. Generalmente, la música y los vocales pertenecen a géneros completamente diferentes.”³² Herederos de las primeras experiencias en el *hip hop* (donde, como hemos comentado con anterioridad, los MCs rapeaban sobre viejos discos de *funk* y *soul*, pinchados por los DJs), el *mash up* implica un paso mas adelante en el proceso de desacralización del autor. Si bien teníamos cierta producción original en los primeros MCs (ya que las rimas provenían de su inventiva espontánea), en el *mash up*, el productor trabaja con dos elementos, previamente creados (la pista musical y la vocal). Aun les cuesta a muchos ver el resultado de un *mash up* como una pieza musical, diferente de las que se usaron para su creación. Pero los defensores del *bastard pop* aseguran que un híbrido bien ensamblado permite escuchar algo nuevo de ambas canciones, tal como afirma el crítico norteamericano de la revista Rolling Stone Christian Hoard. Sin embargo, el fenómeno *mash up* creo un circuito alternativo (motorizado por la internet) donde se intercambian, se escuchan y se rankean *mash ups*; la difusión de secuenciadores y editores de audio de calidad profesional en la red permite la proliferación de *mashers* que juegan con las capellas e instrumentales, sin necesitar otro conocimiento musical más que intuición, conocimiento de la escena pop y buen gusto.

A pesar de la “supuesta muerte del autor” que en un principio parecía enmarcar esta nueva forma de producción musical, la popularización de los *mash ups* y su difusión como novedad originaron que muchos productores de *bastard pop* se volvieran de la noche a la mañana estrellas. Tal es el caso del DJ DangerMouse, autor del celebrado álbum de *bastard pop* “The Grey Album” (Cruce entre temas del White Album de The Beatles con The Black Album del rapero Jay-Z), quien luego de obtener numerosos elogios por su album, es ahora un cotizado productor, responsable ahora del ultimo album del grupo Gorillaz “Demon Days”. Otro ejemplo de la asimilación del fenómeno es la serie Collision Course que la omnipresente cadena de contenidos para jóvenes MTV (que hace rato dejo de ser solo emisora de videos musicales) editó juntando otra vez al versátil rapero Jay Z con los jóvenes nü metaleros Linkin Park con resultados desalentadores.

Vemos otra vez como el mercado logra cooptar la novedad, en términos de producción/distribución de música, para renovarse y seguir siendo novedoso y fresco frente a un audiencia que demanda y busca justamente eso.

En conjunción con el fenómeno *mash up*, habíamos mencionado la creciente oferta de distintos tipos de aplicaciones para la creación

de música: secuenciadores, sintetizadores virtuales, samplers, baterías digitales virtuales, filtros, editores de audio; una completa gama de programas a disposición de cualquier curioso con ganas de experimentar con sonidos y música. Democratizando la relación artista público, esta creciente disponibilidad de instrumentos digitales se ve complementada por numerosos foros de discusión donde los usuarios más experimentados ayudan a los iniciados en el manejo de dichas aplicaciones. Una nueva trama comunicacional se va entretejiendo en torno a la producción amateur de música, creando una nueva producción musical y distribuyéndola en *netlabels*. Circuitos alternativos al masivo, que posibilitan la mutación del sujeto como mero consumidor hasta llegar en consumidores-productores-distribuidores.

Conclusiones

Habiendo dado cuenta de numerosos fenómenos en relación con el ingreso de la informática a la cotidianeidad de nuestra vida urbana, cabe ahora recapitular ciertos puntos

- La decepción frente a la tecnología desde las primeras camadas *techno* a las actuales (desde Kraftwerk hasta la actualidad). Se puede imaginar un pasaje desde la informática como "fin" (solución de los problemas en sí) a una informática como "medio" para solucionar o escaparse de estos problemas.

- La caída del "guitar hero", como figura metafórica del cuestionamiento del "virtuosismo". A partir de la proliferación de instrumentos digitales (sintetizadores) y luego virtuales (emulaciones de sintetizadores para Pc y Mac), se produce una inversión en la balanza de minoría músicos-mayoría consumidores pasivos. Lentamente más consumidores comienzan a involucrarse en la producción musical.

- La estética del pastiche. Ejemplos de esto: la atmósfera *underground raver* (condensación de los espíritus hippie, punk y *hip hop*), la proliferación del sampler como instrumento digital que permitía la manipulación de parámetros sonoros a partir de un sonido determinado, el apogeo del *mash up* y su resignificación por parte del mercado masivo.

- La tensión existente entre prácticas contaculturales, desafiantes de las condiciones hegemónicas de

producción (música hecha con aplicaciones bajadas de internet, *mash ups*), consumo (*raves*), edición y distribución de música (netlabels, intercambio *peer to peer*) y la industria cultural, que rápidamente acusa el impacto e intenta resignificar para su conveniencia dichas prácticas, despojándolas de sus sentidos más antagonistas y centrándose en su carácter de novedad o última tendencia

Volvamos al primer punto de los que expusimos anteriormente: la decepción de las primeras capas *techno*. Habíamos dicho que se podría imaginar el pasaje de una informática como "fin" a una informática como "medio". Esta última cuestión tiene que ver con la manera de concebir no solo a la informática sino también a todo lo que sea avances tecnológicos, cuando aparece una novedad. Pensemos en, por ejemplo, el descubrimiento de la electricidad por parte de Benjamin Franklin en el siglo XVIII; tuvo que pasar casi un siglo para que Thomas Alva Edison utilice la electricidad como generadora de luz, con la invención de la lámpara incandescente.

De esta manera, podemos trazar un paralelismo con la informática: desde las primeras capas de artistas digitales, creadas cuando la informática nacía, hasta la actualidad que van naciendo cuando la tecnología ya no es novedad, existe también una diferente concepción de la misma. La informática como "fin" o como máxima expresión de la invención humana, como si fuera una solución mágica para los problemas de los hombres, digna de la invención de Julio Verne era la primera visión que se tenía cuando se estaban imaginando las primeras computadoras. A esta visión se adhirieron los Kraftwerk, de quien ya hablamos antes.

Los Kraftwerk celebraban el progreso tecnológico, dedicándole odas, en discos "conceptuales", al tren (en "Trans-europe express"), a las calculadoras (en la canción "Pocket calculator") y a los robots (en la canción "We are the robots"); en suma, eran optimistas con que el progreso tecnológico solucionaría las dificultades cotidianas. Kraftwerk era humanista en ese sentido ya que confiaban en el ser humano, como creador de tecnología, aunque también temían de la mala utilización de la misma (en el estribillo del tema "Radioactivity" pedían "Stop the radioactivity"). Pero el punto de vista era, por así decirlo, nostálgico y optimista; los Kraftwerk se maravillaban con las posibilidades que les daba la tecnología para mejorar su calidad de vida y, como agradecimiento, utilizaban esa tecnología para cantarles odas y alabanzas.

El devenir de la historia, sin embargo, les jugó una mala pasada.

Las nuevas tecnologías y su desarrollo trajeron nuevos problemas: de índole socioeconómico, político y ético, estas problemáticas todavía permanecen en la actualidad; parecería que las nuevas tecnologías trajeran más problemas e interrogantes que soluciones. Un ejemplo de esto puede ser la aparición de Internet, la red de computadoras más grande del mundo, en la vida de todos los días y cada uno de los problemas que genera (censura de paginas, problemas de Copyright, utilización de la red con fines tendenciosos -como las paginas web de grupos *skinheads*-, etc.). De vuelta volvemos a Paul Virilio, quien al reflexionar sobre el ciberespacio advierte que este conlleva "a un nuevo fenómeno: la pérdida de orientación. Una pérdida de la orientación fundamental que complementa y concluye la liberación social y la realización de los mercados financieros cuyos nefastos efectos son bien conocidos. (...) Esto es precisamente lo que se está viendo amenazado por el ciberespacio y lo instantáneo, la información globalizada fluye, lo que hay delante es una distorsión de la realidad; es un shock, una conmoción mental, y este resultado debería interesarnos"³³. Este filósofo francés sugiere que la aparición de una nueva tecnología trae también una serie de eventos negativos aparejados: "Porque nunca ningún progreso en una técnica ha sido llevado a cabo sin acercarte a sus aspectos negativos específicos. El aspecto negativo de estas autopistas de la información es precisamente esa pérdida de la orientación en lo que se refiere en la alteridad (el otro); es la perturbación en la relación con el otro y con el mundo."³⁴

Los nuevos artistas electrónicos (en todas sus disciplinas) están generando distintas visiones de lo que en definitiva podemos llamar la tecnología en la vida cotidiana. Fuera del ejemplo de la música, es menester citar el ejemplo del brasileño Eduardo Kac. Este ciberrartista, a través de sus ensayos, instalaciones y *performances*, trata de entrelazar la memoria humana con la cibernética; en definitiva busca lo que años atrás Kraftwerk deseaba ver: romper la discontinuidad entre hombre y máquina. Según Alejandro Piscitelli, "Para Kac, el ciberespacio es un lugar maravilloso donde el artista juega a romper la discontinuidad que existió hasta hace poco entre el hombre y la máquina (...) Kac forma parte de esa hueste de artistas cuya propuesta busca suturar a las máquinas con las personas"³⁵.

Esta discontinuidad del hombre con la máquina implica también otras cosas. Volviendo a nuestro tema, la música electrónica implica una nueva manera de percibir los sonidos. Cuando escuchamos una canción melódica, una melodía de jazz o una sinfonía, los

parámetros para apreciarlas son las armonías convencionales que se utilizan, la melodía construidas por notas del sistema tonal occidental y el ritmo continuo y acompasado, en perfecta sincronización con la melodía principal. En la música electrónica todos estos parámetros son desterrados: nadie que escuche música electrónica (en su casa o en una *rave*) le interesa escuchar armonías o melodías convencionales o el ritmo sincronizado con esta última. Es consecuencia de que existe *una manera electrónica de escuchar música*; la máquina está incorporada en nuestra manera de percibir las distintas sensaciones; es la masificación de los conceptos desarrollados por las vanguardias de principios de siglo XX, presentados ahora en géneros de música popular.

Es por eso que el oyente de música electrónica atiende a timbres sonoros antes que a notas, a entramados de "samplings" antes de contrapuntos y polifonías, al ritmo desestructurado e irregular³⁶ antes de acompañando una melodía. Por citar un ejemplo de lo que veníamos exponiendo tenemos la estética del pastiche, propia del posmodernismo. ¿Que ejemplo más claro del pastiche que el "sampler", ese dispositivo³⁷ que permite tomar y recortar (como el "cut and paste" de nuestro Windows para las PC's, un clásico de esta década) pedazos sonoros para transformarlos en otra cosa, en un contexto distinto? ¿Que hubiese sido de la música electrónica sin la aparición del sampler (o en su defecto, el software -para PC o para Mac- que actúa como un sampler? Incluso esta manera electrónica de percibir se ve en el hip-hop, un género no precisamente electrónico pero que tiene esta lógica de la percepción "electrónica", incluso sin tener instrumentos electrónicos -valiéndose de dos bandejas para discos de vinilo y una consola para operarlas, los D.J's musicalizaban el discurso ácido de los rappers.

Así como hay una manera electrónica de escuchar música, también hay una manera electrónica de ver, ya sea televisión, cine o video, y, por ende, también hay una manera electrónica de hacer música o arte visual. Este es el punto al que quiero llegar: la tecnología ya está entre nosotros y *dentro* de nosotros y no se puede ni negarlo ni adoptar posiciones románticas para negarlo. Como dice Carlos Alonso, de la agrupación electrónica argentina Unoxuno "El hecho de que se hagan nuevas tapas de discos y videos en bandas de blues tiene que ver con la entrada del techno en el país. Es verdad que no existe una movida o escena estrictamente musical, pero la estética techno se ha metido en otros lugares"³⁸. Ésto último contesta a nuestra pregunta: ¿Que modifica a estos fenómenos de cultura popular, el hecho de la constante introducción de tecnología a nuestra vida cotidiana? Justamente el acto de percibir la cultura.

Epilogo. Hacia la era digital

Hemos visitado hasta aquí, algunas cuestiones referidas al avance de la música electrónica, experimentada durante las últimas décadas en Estados Unidos y Europa: los posibles cambios que se pueden dar a partir de este fenómeno, tanto cualitativos como cuantitativos, las raíces de la masificación y el cambio que sufrirán los otros géneros que conviven con la electrónica, a partir de su incorporación a la masividad. Lo que me resta decir es que el desarrollo tecnológico es inevitable: esta es la naturaleza innata del hombre el deseo y la capacidad de mejorar la tecnología con la que se maneja, para mejorar su calidad de vida. Y este mejoramiento permanente de la tecnología implica también un cambio en la velocidad con la que desarrolla sus actividades: el arado, la imprenta y la electricidad (en sus respectivos campos de influencia) han acelerado, en mayor o menor medida, nuestras vidas y mejorado nuestra productividad. La informática es solo otro eslabón en esta cadena de inventos o descubrimientos hechos por el ser humano y, como los otros, traerá como consecuencias cambios en nuestra cotidianidad (como ya los estamos experimentando). No estoy hablando de buenos o malos (la valorización de las cosas nunca fue mi fuerte y se la dejo a los moralistas de turno), solo cambios que nos afectaran -en el caso de la informática, en todos los que tenga alguna influencia, ¿vale la pena nombrarlos todos?.

El desarrollo de la dimensión digital y su continuo avance en los distintos campos de la actividad humana modifica permanentemente nuestro campo perceptual audiovisual. Este cambio sensorial posibilita la difusión y popularización de la cultura digital. Por otro lado, la aparición masiva de un medio que cambia las relaciones de poder, democratizando la emisión de información/producción intelectual-artística, posibilita la emergencia de canales de expresión y difusión, que están provocando un replanteo de toda la ingeniería que motoriza la industria cultural. La tensión entre industria del entretenimiento y subcultura underground continua bajo el paradigma binario de ceros y unos.

Apéndice A: Bibliografía

- Augé, M. "Los no lugares, Espacio del anonimato", Gedisa, Barcelona, 1993 citado por Barbero, J. Martín, "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación" en Vs. Autores, Industria cultural, mitos, signos y creencias

- Azcoaga, Pablo, "Tiempos violentos: una crónica acerca del *Jungle*" en *Esculpiendo Milagros* nº 10, Bs. As, 1996
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: El contexto de Françoise Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1989
- Cattaneo, Hernan "Algo esta cambiando" en *D'Mode remix* nº 19, 1997
- Fernández, Jorge y Strozza, Pablo, "Techno-ambient: Auge y decadencia del beat electrónico", en *Esculpiendo Milagros* nº 9, Bs. As, 1995
- Flores, Daniel, "*Rave*", en *Esculpiendo Milagros* nº 3, Bs. As, 1992
- Jameson, Frederic "Posmodernismo y sociedad de consumo, en *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985, pag 165
- Marco, Tomas, *Historia general de la música: el siglo XX*, Istmo, Madrid, 1989
- Revista XLR8R nº 28, San Francisco, 1997
- Revista "El avispero" nº 21, 1996
- Piscitelli, Alejandro "El arte interactivo" en el suplemento "Informática" del diario "Clarín" del miércoles 28 de enero de 1998
- Schteingart, Pablo, "¿Que he hecho yo para merecer esto? Argentina 1995, nadie quiere música tecno" en revista *Revolver* numero 6, 1995
- Schteingart, Pablo, "Hi-Figuritas: el álbum de las figuritas techno" en "Revolver" nº 5, 1995
- Virilio, Paul, "Velocidad y fragmentación de las imágenes" en *Fahrenheit 450* nº 4, Bs. As, 1988
- Varios autores. "Loops. Una historia de la música electrónica". Mondadori, Barcelona 2002.

Apéndice B: Una guía de inicio a la música electrónica

Esta es solo una pequeña discográfica de inicio para los que se interesen en la música electrónica. Me parece que es conveniente citar algunas obras como para tener una idea auditiva de lo que estabamos hablando en este trabajo y para, de alguna manera, realizar una genealogía, a través de las obras, de la evolución de la electrónica, borrando el prejuicio extendido de "Es una moda que pasara rápido". La selección corresponde a extractos de notas de las revistas "El avispero" nº 21, "Revolver" nº 5, "Esculpiendo milagros" nº 9 y una selección personal.

Los inicios:

- Eno, Brian, "Here comes the warm jet", (1973) (Entre la experimentación con teclados y la canción pop)

- Tangerine Dream "Phaedra", (1974) (Uno de los discos mas importantes de quienes influenciaron el ambient de los 80s y 90s)
- Eno, Brian, "Music for Airports", (1977) (El soundtrack ideal para los no lugares)
- Suicide, "Suicide", (1977) (Dos norteamericanos amantes de la repetición, padres del ambient)
- Kraftwerk, "Man Maschine", (1978) (Contiene "We are the robots", el más digerible de sus discos si no se escucho antes a los alemanes)
- Kraftwerk, "The mix", (1990) (Remezclas de antiguos hits)
- Throbbing Gristle "20 Jazz Funk Greats" (1979) (Uno de los discos que inician la música industrial)

Los ochentas:

- Eno, Brian & Byrne , David "My Life In The Bush Of Ghost", (1981) (Incorporaron a musica tocada en vivo, voces provenientes de cintas, adelantándose al cut and paste del sampler y las aplicaciones de edición de audio para PC)
- Los Encargados, "Silencio", (1986) (Precursores en Argentina, ignorados en su época)
- New Order, "Substance", (1987) (Doble recopilatorio, la mejor banda del techno pop)
- Depeche Mode, "101", (1988) (doble en vivo, la banda más masiva del techno pop)
- May, Derrick, "Chicago Underground Vol.3", (1988) (El padre del acid house)
- 808 State, "808 State", (1989) (Casi mentores del electro hardcore)

Los noventas:

- Varios, "Ambient, Vol. 1: A Brief History of Ambient" (1991) (Una abarcativa colección que recopila los inicios y la evolucion del ambient)
- Varios, "Magic Tracks: Deep Detroit, Vol. 2" (1993) (Juan Atkins presenta algunos de los tracks mas característicos del sonido Techno de Detroit)
- Ministry, "a.k.a. Psalm 69", (1994) (El mejor disco de los que infiltraron la electrónica en el metal desde hace una década atrás)
- Varios, "Best of Rave" (1994) (Los hits de la era rave de principios de los 90s: The Prodigy, The Shamen, Bizarre Inc. Y Dave Angel, etre otros)
- Aphex Twin, "...I care because you do", (1995) (IDM, de lo mano de su mejor exponente)

- Goldie, "Timeless", (1995) (La Biblia del *jungle*/drum n' bass)
- Mouse on Mars, "Iaora Tahiti", (1995) (Alemanes, según los especialistas, los sucesores de Kraftwerk)
- Roni Size/Reprazant, "New forms", (1997) (La nueva biblia del *jungle*/drum n' bass)
- Varios, "Chicago House '86-'91: The Definitive Story" (1997) (Recopila los mas importantes hits del *House* de Chicago)
- The Chemical Brothers, "Dig your own hole", (1997) (Las barreras entre rock, hip-hop y electrónica se rompen con este disco)
- Squarepusher, "Big Loada EP" (1997) (exponente del sonido drill n bass)
- Massive Attack, "Mezzanine", (1998) (Los inventores del trip-hop el mejor resumen de toda la música negra- y su obra maestra)
- Underground Resistance, "Interstellar Fugitives", (1998) (El sello de techno que cobijó a Jeff Mills y su primer LP oficial)

La década del dos mil:

- Kid 606, "Down with The Scene" (2000) (representante del genero glitch, un subgenero derivado del IDM)
- DJ Hell, "Presents International Deejay Gigolos" (2001) (recopilación de electrocash a cargo de uno de sus mas representativos exponentes)
- DJ Tiesto "In My Memory" (2001) (la mas acabada representacion del DJ Star y el genero mainstream de la electrónica, el trance)
- Atari Teenage Riot, "Burn Berlin Burn" (2003) (techno, breakbeats y discurso radical político, una de las mejores bandas electrónicas de los 90s)
- DJ Danger Mouse, "The Grey Album" (2004) (el mas relevante de los productores de Mash Ups y su disco consagratorio)

Apéndice C: Websites relacionados con este trabajo

Decidí incluir un apartado con los sitios en Internet donde se puede adquirir información sobre el tema por el hecho de que simplemente lo considero como parte de la bibliografía que he utilizado para el trabajo. A continuación, una lista de algunos sites interesantes relacionados con el tema:

Publicaciones de Música electrónica

- www.xlr8r.com: Site de la revista especializada norteamericana xlr8r. Trae información sobre artistas, lanzamientos con sus comentarios y *raves* a celebrarse.

Sellos especializados en música electrónica

- www.astralwerks.com : Site del sello norteamericano Astralwerks, hogar de las sensaciones del Big Beat The Chemical Brothers, Fatboy Slim y Bentley Rhythm Ace y de Photek, de lo mejorcito en el drum n' bass actual, entre otros.
- www.waxtrax.com : El sello norteamericano Wax Trax!, precursor del genero industrial en los ochentas, ahora editan a Juno Reactor, considerados los artistas más importantes del genero Trance
- www.warp.com : Sello inglés muy prestigioso por lo arriesgado de las propuestas que cobija (Aphex Twin, Squarepusher, Autechre, entre otros).

Radios on line de música electrónica

- www.x-radio.com : es una negocio de venta de discos de música dance underground donde podes escuchar en real audio el stock que poseen.

Portales de música electrónica

- www.buenosaliens.com: El sitio argentino de música electronica más importante. Posee información sobre eventos a realizarse y transmisiones en vivo de los más importantes artistas de la escena local.
- www.baliens.com : Sitio no oficial del anterior. Información sobre eventos, próximos lanzamientos y links.

Net.labels

- <http://www.2063music.de/> (net label 2063, de origen aleman, con lanzamientos de ambient e IDM)
- <http://www.8bitpeoples.com/> (8 bit people, de origen norteamericano, discos de synth pop, trnace, italo disco, etc)
- <http://www.mandarinasrecords.com.ar> (mandarinas records, net label argentino, con algunos lanzamientos IDM)
- <http://www.ventolinrecords.com.ar> (ventolin records, net label argentino, contiene discos del ruidista argetnino Pablo Reche)

Notas

¹ Núñez, Adolfo, "Pioneros de la Música Electrónica", en *Música y Tecnología* Números 16-17 -Febrero y Marzo 1989

- 2 Snyder, Jeff, *Ferruccio Bussoni, Pioneer of Electronic Music*, en csunix1.lvc.edu/~snyder/em/busoni.html
- 3 Núñez, Adolfo, op. cit.
- 4 Marco, Tomas, *Historia general de la música: el siglo XX*, Istmo, Madrid, 1989, pág. 52
- 5 Núñez, Adolfo, op. cit.
- 6 Núñez, Adolfo, op. cit.
- 7 Entrevista con Diego Ro-K en, *El album blanco de Revolver*, editora Revolver, 1998
- 8 También ahora se lo conoce como drum n´ bass, subgenero del jungle más suave y más posible de bailar, por ende.
- 9 Azcoaga, Pablo, "Tiempos violentos: una crónica acerca del Jungle" en *Esculpiendo Milagros nº10*, Bs. As, 1996
- 10 Azcoaga, Pablo, op. cit.
- 11 Nicol, Jonathan, *Rumble in The Jungle*, en www.physicsroom.org.nz/log/archive/2/jung/ (Nota del autor: decidí dejar la cita en ingles para que no se pierdan los matices linguisticos a la hora de las descripciones)
- 12 Nicol, Jonathan, op. Cit. (Nota del autor: decidí dejar la cita en ingles para que no se pierdan los matices linguisticos a la hora de las descripciones)
- 13 Augé, M "Los no lugares, Espacio del anonimato", Gedisa, Barcelona, 1993 citado por Barbero, J. Martin, "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicacion" en Vs. Autores, *Industria cultural, mitos, signos y creencias*
- 14 Fernandez, Jorge y Strozza, Pablo, "Techno-ambient: Auge y decadencia del beat electrónico", en *Esculpiendo Milagros nº 9*, Bs. As, 1995. Volveremos a esta definición en las siguientes paginas.
- 15 A lo sumo se podrá escuchar en los chill out de una rave o una disco. Los chill out son ambientes musicalizados con ambient o música electrónica para escuchar y sirven como un espacio de relajamiento para los bailarines agotados.
- 18 También denominado Drum n´ bass
- 19 Ciencia o lógica de la velocidad.
- 20 Virilio, Paul, "Velocidad y fragmentación de las imágenes" en *Fahrenheit 450 nº 4*, Bs. As, 1988
- 21 Virilio, Paul, Idem
- 22 Fernandez, Jorge y Strozza, Pablo, op. cit.
- 23 Jameson, Frederic "Posmodernismo y sociedad de consumo, en *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985, pag 165
- 24 Flores, Daniel, "Rave", en *Esculpiendo Milagros nº 3*, Bs. As, 1992.
- 25 Jameson, Frederic, op. cit., pag. 177.
- 26 Jameson, Frederic, idem. pag 177.
- 27 Jameson, Frederic, idem. pag. 179. En suma, como una sustitución de la realidad (la que habla Virilio) (Nota del Autor)

28 Como explica la editorial de la revista XLR8R nº 28, San Francisco, 1997, donde explican y se quejan de las dificultades que tienen para organizar raves en Los Angeles.

29 Pardo, Eloy, "Modernidad y techno en Barcelona", en www.muzikalia.com

30 Calderón, Miguel Giráldez, "Reflexiones sobre la teoría crítica y el nuevo ecosistema comunicativo", en <http://www.cica.es/aliens/gittcus/TCNEC.html> (El subrayado es mio)

31 Hyde, Adam, An introduction to the emerging phenomenon of net.labels, en http://www.freesoftwaremagazine.com/free_issues/issue_04/net-labels/ (Traducción del autor)

32 Definición disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Bastard_pop (Traducción del autor)

33 Virilio Paul, "Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!", en *Le Monde Diplomatique*, Agosto de 1995

34 Virilio Paul, idem

35 Piscitelli, Alejandro "El arte interactivo" en el suplemento "Informática" del diario "Clarín" del miércoles 28 de enero de 1998. (Nota del autor: "...suturar las maquinas con las personas", me hace recordar de "Hombre-maquina" el famoso disco de Kraftwerk donde contenía su hit "We are the robots".).

36 En el jungle y/o el drum n' bass, esto es esencial para entender este genero: el beat a más de 170 bpm y detrás, una melodía serena (el ojo de la tormenta).

37 Pregunta: El sampler ¿es un instrumento? (Otro tema para el análisis en relación con lo que estamos tratando).

38 Schteingart, Pablo "¿Que he hecho yo para merecer esto? Argentina 1995, nadie quiere música tecno" en revista *Revolver* numero 6, 1995

Música Interactiva ***Vida electrodigital***

Daniel Varela

Cuando hacia fines de los años cuarenta Pierre Schaeffer iniciaba formalmente la historia de la música concreta, poco se intuía sobre el curso de los acontecimientos sonoros algunas décadas más tarde. La música basada en sonidos "del mundo natural" y procesada con los equipos electrónicos de entonces sería un fértil terreno de experimentación compositiva. Algo después, la música generada totalmente con procedimientos electrónicos en Alemania y Estados Unidos intentarían ir más allá gracias a los desarrollos científico-técnicos logrados en los laboratorios de sonido.

Estas músicas luego se agruparían en el gran capítulo conocido como "electroacústica", una denominación más amplia para categorizar múltiples variantes de composición con un común denominador: el valerse de la generación, procesamiento y/ o manipulación por medios electrónicos. Así como lo que sucedió con las músicas de la vanguardia académica contemporánea, las búsquedas electroacústicas cayeron rápidamente en la trampa del modernismo más ortodoxo.

La falsa idea de que la acumulación y desarrollo (cuantitativos) de la tecnología darían *per se* una respuesta "definitiva" a los problemas de la creación sonora hizo estragos en la música de buena parte del siglo XX y parece proyectarse hacia el nuevo milenio.

La falsa relación entre desarrollo técnico y supuesta calidad musical tuvo (y aún tiene) que soportarse en infinidad de composiciones y grandes festivales internacionales de música donde sigue confundiendo el medio con el mensaje. Para muchos compositores e instituciones, el desarrollo de programas de ordenador o la creación

de herramientas para la síntesis de sonido; asegurarían un estado de control total sobre cada parámetro compositivo. En muchos de esos ejemplos musicales, es muy sugestivo el hecho de encontrar formas de narrativa y construcción absolutamente clásicas. Más allá de los materiales casi "ruidísticos" y de la sofisticación de procesos electrónicos o informáticos, solemos encontrarnos con exposición de sonidos sometidos a desarrollo y variaciones o juegos de antecedentes y consecuentes propios de la forma sonata. Esta música basada en el control tiene su propio público y una legión de estudiantes y compositores bien dispuestos a continuar los peores aspectos de la uniformidad "modernista". A modo de ejemplos, vienen a cuento los programas de los festivales de música electroacústica de Bourges (Francia) y gran parte de la producción de centros como el CCRMA de Stanford (USA) o el IRCAM de París. Sería obtuso calificar de reaccionaria a toda la música que se produce en esos centros, pero las excepciones no hacen más que confirmar la regla: el progreso no es un concepto cuantitativo ni lineal como lo suponen los que creen garantizar resultado sonoro aplicando fórmulas de laboratorio.

Otro de los problemas es el que radica en la superposición arte/ciencia & técnica.

Muchos artistas parecen deslumbrarse ante la novedad ofrecida por cierto tipo de instrumentos, programas o artefactos cuando el problema es "tener algo que decir" en términos de una estética, de ideas o simplemente de una experiencia sensorial.

Desde fines de los años sesentas, numerosos músicos decidieron experimentar valiéndose de las nuevas tecnologías pero tratando de desprenderse de un concepto de creación cerrada que reproduciera la enseñanza (y la música) académica. Algunos grupos como Musica Elettronica Viva, Sonic Arts Union, ONCE Group, el San Francisco Tape Music Center y AMM tomaron las posibilidades de la electrónica para ofrecer un mundo sonoro más amplio. En estos grupos, la posibilidad de crear con estructuras abiertas e improvisadas, se sumaría a los sintetizadores y con éstos, el sonido podría modificarse en directo gracias a tocar los osciladores como si se tratase de un instrumento más. Por aquellos años, toda una nueva generación de músicos se abrió a formas de creación menos autoritarias que las enseñadas en los conservatorios. El intento de alejarse de una música serial ya descubierta como nuevo "oficialismo" de la música contemporánea derivó en la creación de instrumentos electrónicos creados por los propios músicos. Instrumentos que pudiesen ejecutarse y que ofrecieran nuevas posibilidades más allá de ser una novedad anecdótica. La idea de iniciativas musicales

igualitarias y abiertas a una participación accesible de cualquier interesado fue bien comprendida por el constructor de instrumentos, filósofo y músico experimental belga Godfried- Willem Raes cuando fundó el proyecto Logos en 1968. Parte de esa historia es la que deriva en las actuales herramientas de música (y arte) interactivo en las que el desarrollo de la ciencia y la técnica ofrece algo más que curiosidades.

Así como existen instituciones vinculadas con desarrollos más formales o académicos, otro tipo de iniciativas saben generar un clima de creación más fructífero. La música electroacústica con carácter más vital y abierto no hubiera sido posible sin el concepto de música "electroinstrumental" acuñado por los holandeses entre los tardíos Sesenta y primeros Setenta. En 1967, se fundó en Amsterdam el STEIM (estudio de música electroinstrumental) y en 1970 nació el colectivo Het Leven en La Haya. Ambos organismos consideraron hacer una música en que los instrumentos electrónicos no fueran totemizados. A partir de éste principio, las invenciones electrónicas serían herramientas de una música capaz de ver más allá de sus propios límites. Los instrumentos electrónicos podrían utilizarse de un modo más "táctil" y las obras frecuentemente incorporarían aspectos visuales, fílmicos o francamente multimedia dirigidos a una experiencia integradora. Los aspectos técnicos estarían en función de la experimentación en las formas y los contenidos de las obras llegando incluso a una sobreabundancia de información como en las piezas de Gilius van Bergeijk, Dick Raaijmakers y Victor Wentink. El caso de STEIM tiene mucho más proyección puesto que continúa hasta hoy . Hacia 1973, el inventor de instrumentos Michel Waisvisz comenzó a experimentar en dispositivos electrónicos sensibles que respondieran al toque con las manos. Así fue creado el "crackle box" y los "crackle synthesizers", unos aparatos con pequeñas peras de goma que respondían con diferencias de voltaje (y sonido) a la presión hecha con las manos. La idea detrás de STEIM fue la de crear instrumentos adaptados a las necesidades expresivas (o inventivas) de cada músico, haciendo que el sonido electrónico no fuera una fórmula estándar creada en un laboratorio. El STEIM ha mantenido una postura crítica hacia las músicas electrónicas más formalistas y ha puesto el énfasis en los usos prácticos de los descubrimientos técnicos. La idea de una música electro-gestual, capaz de adaptarse a situaciones de conciertos o de incorporación a otras artes escénicas creció mucho más con el advenimiento de los ordenadores. Así, el desarrollo de hardware y software en el STEIM se enriqueció con la creación de dispositivos digitales, interfases y controladores físicos (el clásico instrumento "The Hands", creado por Waisvisz) en un ambiente abierto a la consulta e intercambio de ideas con los pro-

pios usuarios de los instrumentos. Waisvisz fue el motor necesario para el crecimiento del STEIM. A partir de 1981 fue director del estudio y, gracias a su iniciativa, se incorporaron músicos que generaron soluciones personalizadas a determinados problemas de la creación con medios electrónicos. La lista es muy amplia, pero podemos mencionar entre los artistas más especiales a George Lewis, Martin Bartlett, Clarence Barlow, Nicolas Collins, Laetitia Sonami, Jon Rose, Chris Brown o Joel Ryan.

El estudio está en plena y permanente actividad, además de ofrecer algunas de sus invenciones a la venta; el STEIM cuenta con un increíble museo del tipo "prohibido no tocar". Este "Electro Squeek Club" es un muestrario del tipo de instrumentos que se pueden pedir al STEIM. Además de toda la gama de *crackle boxes* aparecen insólitas creaciones como el Office Organ (un ordenador adaptado como si fuera una especie de órgano) el Dance-o-Matic en que la persona se introduce en una cabina y puede controlar ritmos tirando de cintas en el techo a la vez que con sus propios movimientos de baile; y otras rarezas como el *Offbeat Mystery Mirror* y la Silla Sónica. Estas invenciones y el marco de una filosofía en la que lo tecnológico estuviera fuertemente ligado a lo expresivo, han sido capitales para el desarrollo de la música interactiva... una música en que se utilizan dispositivos capaces de "oir" y responder a señales de distinto tipo. Una señal musical puede responder a otros sonidos, pero también puede hacerlo en respuesta a luz, movimiento o imágenes y ése es el camino señalado por STEIM y por muchos otros creadores. En el caso más clásico, el performer-programador se dedica a responder en tiempo real a las señales que un instrumentista genera con su ejecución. La imagen más simple podría parecer la de un acompañamiento robótico a un instrumento, sin embargo éste ámbito primigenio ya ha sido excedido por avances en los programas y dispositivos informáticos que han ampliado la velocidad, cantidad y calidad de procesos.

Programas como MAX/ MSP permiten operar con sonido e imagen en tiempo real y a partir de una determinada "señal" que entra al sistema, pueden responderse/generarse una serie de gestos con diverso grado de complejidad. Creado a mediados de los años ochenta por Miller Puckette en el IRCAM a instancias de la empresa Macintosh, este sintetizador en tiempo real cumplía con el trabajo de procesar señales a través de conectar diferentes objetos. MAX comprende un área básica de fundamentos en la que se trabaja sobre los tonos, las envolventes, la ruta de las señales; un área de síntesis sonora; un área de "sampling" o muestreo que permite tomar y modificar información; áreas de control MIDI y de análisis "físico" del sonido. Las herramientas se completan con un

capítulo dedicado al procesamiento sea por delays, feedback, filtros. Gracias a la obtención de procesadores cada vez más potentes, la velocidad en que se efectúan las operaciones es casi instantánea de tal modo que se ha superado la imagen del *acompañamiento robótico* que mencionáramos más arriba. Como con toda tecnología, el problema es el "qué hacer" con los inventos. Una invención no garantiza sus usos posteriores, a tal punto que muchos cultores de la electroacústica más académica han criticado a la música interactiva (y al MAX/ MSP) por considerarlos "rústicos" y "previsibles" en el sentido de un resultado musical "caótico" fuera del control *responsable* del compositor.

Más orientados a la síntesis sonora estricta con herramientas del tipo C Sound, aquellos alérgicos a la expresividad electrónica están limitados para apreciar el interjuego tecnológico y gestual que ofrecen músicos como Richard Teitelbaum. Teitelbaum es un verdadero experto en el uso del MAX y combina conocimiento técnico y estrategias improvisatorias que provienen desde sus antiguos días con *Musica Elettronica Viva*. Un verdadero magma electrónico capaz de combinarse con otros instrumentos o con video como en su obra interactiva *Golem* (1989–94).

Un paso más allá en la interactividad es el de la incorporación de elementos de vídeo. Los pioneros del video arte, Steina y Woody Vasulka comenzaron sus investigaciones a fines de los años sesenta y afianzaron su labor entre 1971 y 73 en el emblemático espacio neoyorquino *The Kitchen*. Fueron adelantados en considerar el poder de la tecnología digital para crear un arte interactivo que fuera más allá de un uso anecdótico *á la Sci - Fi*. El terreno paralelo de los estudios en Inteligencia Artificial y sus aplicaciones a modelos robóticos o sistemas informáticos hicieron que las artes electrónicas fueran el ámbito de una nueva forma de percepción. De hecho, el científico norteamericano Marvin Minsky sentó las bases teóricas para los proyectos de hiperinstrumentos creados por Tod Machover y Joe Cheng en el Laboratorio de Medios del MIT a partir de 1986.

Allí, el megaproyecto conocido como *Brain Opera* derivó no sólo en instrumentos cibernéticos, sino en una serie de "objetos expresivos" (muebles, controles remotos, ropas) y de ambientes/construcciones capaces de responder a estímulos. Algunos dispositivos creados para la *Brain Opera* incluyeron la *Alfombra Sensora*, el *Arbol Rítmico*, la *Pared Gestual* y los *Arboles Parlantes*. Todo con el objeto de crear un complejo ambiente de interconexiones capaces de integrar automática o manualmente elementos externos a una red de estructuras preexistentes.

La capacidad "sinestésica", de interpenetración entre oír, ver y/o tocar; se pone a prueba a través de ambientes en los que suceden procesos electrónicos inteligentes. Esta especie de *teatro electrónico* (tal como lo definen David Dunn y los Vasulka) no debe ser entendido como una especie de video game activado por el público a la manera de un sofisticado entretenimiento sino más bien como una nueva clase de ambiente autónomo. A partir de este concepto, el espectador debería sumergirse en otra "hiperrealidad" basada en los códigos y la cultura de éstos organismos tecnológicos. Desde 1982, el artista canadiense David Rokeby ha trabajado para crear formas de instalaciones interactivas. Su invención es el *Very Nervous System*, una conjunción de video cámaras, procesadores de imágenes, sintetizadores y sistemas de sonido con los que se crea un espacio en que el movimiento corporal puede crear sonido.

Tal como dice el propio Rokeby, se trata de una experiencia "visceral" con las computadoras. Gracias a este principio se pueden experimentar a gran velocidad realimentación de loops, exploración de la sensibilidad corporal y sonido interactivo. Es una especie de interfase cuerpo-computadoras, a través de máquinas inteligentes cuyo control total es difícil (y no necesario) controlar. El sistema de traducción de movimientos en tiempo real se vale de una cámara que toma el movimiento, analiza los datos en la computadora y luego responde al estímulo. Este tipo de dispositivo incluso se ha utilizado en actividades de musicoterapia en pacientes con enfermedad de Parkinson, pero lo valioso del VNS y de la postura de Rokeby a propósito de los "sistemas de control inexacto" tiene basamento en un rechazo de la idea de control total tanto como de la banalización del arte aleatorio (y del propio arte interactivo).

Por su parte, el STEIM también ha desarrollado en los últimos años una serie de herramientas para trabajo con video y sonido interactivos. El LiSa (Live Sampling) permite una manipulación de audio en tiempo real tanto en estudio como para actuar en directo. El Big Eye es un programa para Macintosh gracias al cual se toma información de video y se convierte en mensajes MIDI, un proceso diferente al realizado por el Image/Ine; un programa que manipula en directo imágenes, textos, películas e información de scanner. SensorLab, Lickmachine y MidiJoy son sólo algunos otros nombres de los muchos inventos del STEIM. Por si faltaba algo al laboratorio holandés, la reciente incorporación de la programadora, activista cibernética y polémica artista electrónica Netochka Nezvanova es la gota que derramó el vaso. NN es un enigma cultural que ha invadido la web a través de su participación agresiva en infinidad de foros sobre programación y arte electrónico.

Su nombre está curiosamente tomado de un personaje de Dostoyevsky y su verdadera identidad es un misterio de la era post digital (algunos dudan si es hombre, mujer o un colectivo de artistas programadores). Sus escritos están contruidos en una especie de jergafasia llamada ASCII, un código que representa al idioma inglés con números y que hace posible transferir datos entre ordenadores. Al mismo tiempo, sus mensajes derivan en una suerte de electro dadaísta flujo de conciencia, pero Netochka Nezvanova no forma parte del STEIM sólo por sus excentricidades. Su creación, el programa nato.+55+3d es un complejo de interactividad video sonora según el cual, la entrada y procesamiento de señales deriva en imágenes y sonido de difícil descripción.

Pese al tono muchas veces agresivo de NN, en el programa nato se oculta un fuerte y extraño sentido poético. Nezvanova advierte que la música es una forma pura de "tecnología" humana capaz de atravesar cualquier forma de solipsismo. Puede ser sin palabras, ilógica, puramente emocional, e insegura en el sentido de inaprensible. Condiciones todas que asegurarían su condición de ser puente de información y sensaciones entre cerebros. Asimismo, NN ha encontrado útiles analogías en el mundo científico natural para argumentar su posición frente a la creación electrónica.

Las teorías que abundan en conceptos como caos, entropía, o los ya consolidados terrenos de la Metateoría y la Ciberfilosofía apoyan sus ideas en donde el "océano informático" recordaría procesos existentes en la naturaleza. Según Nezvanova, "el macrocuerpo (humano en interfase con la máquina) invade el microcuerpo musical" y la música –tal como el crecimiento de los organismos biológicos– no es destructiva y tiene relación con la vida. Los fenómenos naturales y electrónicos fluyen en todas las direcciones de tal modo que es casi imposible distinguir la fuente y el origen de los mismos. El contenido y el significado de esa información se dispersa al punto de conformar un vacío silencioso a la vez que una saturación por ruido.

Volviendo al uso "táctil" de la tecnología, el cibertrío Sensorband adquiere una dimensión primal gracias a su música por ordenador basada en controladores por sensores gestuales. Detectores de ultrasonido, infrarrojos y bioeléctricos son la base de las performances realizadas por Atau Tanaka, Zbigniew Karkowski y Edwin van der Heide. Karkowski trabaja en una especie de jaula con sensores que alimentan un sistema con MAX, Tanaka hace lo propio con el dispositivo llamado BioMuse, un sistema que convierte las ondas cerebrales, el movimiento muscular y de los ojos en señales que luego derivan en sonido. El instrumento de van der Heide es

un mejoramiento de las "Hands" de Waisvisz, con sensores de presión, distancia y movimientos. Por si la idea de una electrónica ligada a lo físico no fuera clara, uno de los más impactantes desarrollos de Sensorband es la Soundnet, una red de proporciones mayúsculas donde los músicos se desplazan como el mismísimo Spider Man.

Hablar del creciente terreno de música interactiva puede resultar –como en cualquier panorama de una "escena"– inabarcable. Sin ir más lejos, hay capítulos como los Sound Toys y los sistemas generativos; el video arte de Gary Hill; la *Cathedral* del compositor post-minimalista norteamericano William Duckworth y el efectivo Fausto Music on Line (FMOL) de Sergi Jordá, un software diseñado para la actividad musical interactiva y colectiva de síntesis + composición. FMOL tiene la posibilidad de acceso a su base de datos así como de trabajar en tiempo real con una interfase gráfica. Para llamar la atención sobre algunos nuevos artistas, diré que el dúo QfwfQ, formado por la compositora argentina Andrea Pensado y el videasta norteamericano Gregory Kowalski están profundizando sobre las posibilidades más extremas de MAX/ MSP y nato de un modo bien cercano a la inundación informática que plantea Nezvanova.

El punto, una vez más es decidir qué hacer con la tecnología; del mismo modo como el qué hacer con los instrumentos tradicionales. Las posibilidades técnicas y expresivas de los nuevos medios son inspiradoras, excitantes y ponen al artista frente a un constante desafío. El uso anecdótico de estos poderosos recursos, sólo derivará en una pirotecnia transitoria, de hecho pueden verse usos bastante dudosos de programas de procesamiento de imágenes en ámbitos de discotecas y culturas DJ/VJ.

Incluso, sofisticados programas como nato ya son vistos en discotecas o raves como si se tratara de versiones cibernéticas de los viejos *light shows* psicodélicos modelo San Francisco 1968. Un gesto vaciado de contenido y el cuento del viejo emperador con nuevos ropajes: entretenimiento bañado en éxtasis con una buena cuota de Disneylandia.

El desafío va mucho más allá de la novedad tecnocrática y de sus usos decorativos. Si los artistas tienen poco que decir (o mucho sin fundamento), asistiremos a la misma pobreza de conceptos que enferma a los cultores de la *computer music* más académica. Cuando hace muy pocas semanas atrás, un músico electrónico me dijo "los hiperinstrumentos de Machover son una etapa antigua, su concepto de la interactividad es algo viejo"; comprendí que había una muy buena excusa para escribir éste artículo.

Lecturas recomendadas :

- Bongers, B: "An Interview with Sensorband. Computer Music Journal. 22 (1): pp. 13-24. 1998
- Dede, C; Palumbo, D: Implications of Hypermedia for Cognition and Communication. International Association for Impact Assessment Bulletin 9,1-2 (Summer, 1991), 15-28.
- Garton, A : Towards Generative Sound for Interactive Multimedia. Centre for Animation and Interactive Media Faculty of Art, Design and Communication RMIT University, Australia. October 1996.
- Jordá, S: Faust Music On Line (FMOL): An approach to Realtime Collective Composition on the Internet. Leonardo Music Journal, Vol.9, pp. 5-12, 1999.
- MIT Media Lab Website. <http://web.media.mit.edu/~tod/>
- Logos Foundation : <http://www.logosfoundation.org/index.html>
Un notable website con todos los proyectos del colectivo belga Logos. Las páginas de Godfried Willem Raes incluyen sus seminales artículos "Gesture Controlled Virtual Musical Instruments" (1999-2002) y "A Personal story of Music and Technologies" (1993).
- Michel Waisvisz : <http://www.xs4all.nl/~mwais/>
- Netochka Nezvanova : <http://www.eusocial.com/nato.0+55>
<http://www.eusocial.com/nn>
<http://www.m9ndfukc.org>
- Otten, W.J: How Not To Be Trapped Into Non-Art. Notes Towards a Definition of Dick Raaijmakers. Key Notes 20, 1984/ 2. Donemus Amsterdam.
- Robert,J: Le Very Nervous System de David Rokeby. La technologie des correspondences. Musicworks 56. Fall 1993.
- Rokeby, D: The Harmonics of Interaction. Working with the Very Nervous System. Musicworks 46. Spring 1990.
- Rowe,R: Interactive Music Systems. Machine Listening and Composing. MIT Press, 1992.
- Scientific American.com (unattributed interview). 1996.
"Interview with Tod Machover" [on-line]. Disponible en :
http://www.sciam.com/interview_directory.cfm
- STEIM: <http://www.steim.org/steim/> . El enlace "resources" contiene excelentes artículos por Michel Waisvisz, Netochka Nezvanova y Joel Ryan.
- Steina & Woody Vasulka : <http://www.vasulka.org/index.html>
- Varela, D : Música Electroacústica. Los medios no justifican el fin. Esculpiendo Milagros 15, primavera 1998.
- Waisvisz, M: The Crackle Project. The Need for New Instruments in Music and Theatre. Key Notes, 1978/2. Donemus Amsterdam.
- Wentink, V: "Het Leven", Electro- Instrumental Music. Key Notes, 1978/2. Donemus Amsterdam.

- Winkler, Tod. 1999. *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. Cambridge, MA (USA): The MIT Press.

<http://kalvos.org/raesgod.html>

<http://www.xs4all.nl/~mwais/The%20Hands%201984.htm>

<http://www.xs4all.nl/~mwais/The%20Hands%202.htm>

<http://www.xs4all.nl/~mwais/CrackleBox.htm>

<http://inside.bard.edu/teitelbaum/photo/images/rt3.jpg>

<http://www.sensorband.com/photos/>

<http://www.salon.com/tech/feature/2002/03/01/netochka/>

<http://www.rimric.com/folio/sp02/nn.htm>

<http://www.otherminds.org/shtml/Sonami.shtml>

http://www.vasulka.org/Steina/Steina_BentScans/BendScans.html

<http://www.vasulka.org/Woody/computerstudies/RCOM/index.html>

<http://www.artscilab.org/pages/indexWoody.html>

<http://homepage.mac.com/davidrokeby/images.html>

<http://park.org/Events/BrainOpera/graphics/bug-mudra.gif>

Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas.¹

Francisco Aix Gracia

En su siglo y medio de vida y de forma episódica, el arte flamenco ha albergado profundas aversiones hacia lo que podríamos llamar cultura de masas y ha participado intensamente en el rechazo más o menos generalizado en la cultura hacia los avances tecnológicos que habrían de estar supuestamente al servicio de la llamada industria cultural. Este texto traza un recorrido somero desde los orígenes hasta nuestros días, atendiendo a algunos hitos del cambio tecnológico y las reacciones que suscita en el arte flamenco.

Aunque quizás resulte precipitado hablar de industria cultural durante el s. XIX, sí se puede apreciar desde mediados del mismo la instauración de ciertos modelos de presentación escénica donde se ofrecía música y danza a un público urbano, lo que nos permite hablar del flamenco ya entonces como un producto de consumo cultural y de ocio. En el discurrir del s. XIX se produce una canonización de estilos musicales y dancísticos auspiciada por los giros del incipiente negocio del espectáculo. En este proceso de canonización influirán de manera definitiva las academias de baile y especialmente los cafés cantantes. Éstos últimos son espacios de recreo con apogeo en el último tercio del s. XIX, donde la clientela acude a alternar y a presenciar una serie de espectáculos que tienen lugar sobre un escenario en el que se suceden una serie de representaciones artísticas. La codificación musical del flamenco, muy importante en la segunda mitad del s. XIX, debe mucho al mercado del espectáculo que representan estos cafés cantantes y está muy determinada por las condiciones de producción que se dan en estas salas. La forma de impostar la voz o moverse en el escenario, la variación estilística, el liderazgo del cante, la importancia de las letras y lo que en general podríamos llamar cualifi-

cación profesional de los artistas, deben mucho a la disposición espacial de estos establecimientos y sus escenarios, a la competencia entre ellos, a la rivalidad entre los intérpretes, a la influencia mutua entre las músicas que compartían sus carteles, al gusto bohemio de su público y, en general, a todas aquellas circunstancias que, como condicionantes profesionales, moldearon el hacer de los trabajadores del arte flamenco.

Indicativo de lo avanzado del proceso de canonización estilística es la "Colección de Cantes Flamencos", recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, publicada en 1881, en cuyo índice incluye soleares de tres versos, soleariyas, soleares de cuatro versos, seguriyas gitanas, polos y cañas, martinetes, tonás y livianas, deblas y peteneras. No obstante, este folklorista representa el primer agorero de la historia del género; inducido, como señala en los comentarios que hace en el propio cancionero, por la desvirtuación que suponen los cafés cantantes:

"En los cafés, por el contrario², el público se impone, es el verdadero rey, y como en su mayoría no es inteligente, ni está acostumbrado a discernir lo bueno de lo malo, ni, por lo general, participa de aquel sentimiento profundamente triste que domina a los gitanos al cantar, va agachonando, pase la palabreja, a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga, público compuesto de infinitud de individuos que por los dos reales de su café y su copa, se cree con perfecto derecho para aplaudir o silbar, según su humor. Los cafés matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo, no obstante a los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla [se refiere a Silverio Franconetti] para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir nunca si aspiraba a conservarse puro y genuino. Al salir el género gitano de la taberna al café se ha andaluzado, convirtiéndose en lo que hoy llama flamenco todo el mundo." (Machado y Álvarez, 1999 [1881]:257)

Con ello, Demófilo anticipaba algo que a mediados del s. XX desarrollaría la primera generación de la Escuela de Frankfurt, particularmente Horkheimer y Adorno, que son quienes acuñan el concepto de *industria cultural* inspirados en el contexto del totalitarismo de la Alemania nazi y de la democracia de masas estadounidense. La producción de la cultura en serie, la creación de la

necesidad de consumo y el racionalismo tecnológico son elementos constitutivos de la industria cultural, el nuevo instrumento de dominación de las masas.

La pasividad del espectador, atrofiado y manipulado, que ofrece esta escuela destila un pesimismo que ha alimentado la crítica político-cultural hasta nuestros días. Acaso Walter Benjamin, discípulo miembro de la escuela de Frankfurt, arroja un contrapunto "popular" y en cierto modo vitalista a la teoría de la industria cultural, que abre el análisis y que, como señala Martín-Barbero, ha permitido reinterpretar "lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción" (Martín-Barbero, 1997:49), es decir, entender la cultura popular no sólo como dominación, sino también como reapropiación.

En su nombrado artículo "El arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), Benjamin observa que la instauración de los nuevos medios tecnológicos en el arte y la cultura –su reproductibilidad– desde el primer tercio del s. XX ha podido acarrear la pérdida del aura de la obra de arte (su valor cultural) tal y como era entendida hasta la fecha, pero concede que en cambio ello ha conllevado también el *acercamiento* del arte a las masas, la accesibilidad (su valor exhibitivo) y, sobre todo, admite la posibilidad de que las colectividades, a través de la transformación histórica de las formas de percepción, sean capaces de conjugar actividad crítica y goce en relación al arte.

Cuando la cultura de masas se estaba barruntando, el flamenco ya le debía parte de su constitución. Ahora bien: Demófilo estaba equivocado en lo que a la decadencia del flamenco se refiere, si bien anticipó el pesimismo cultural de Horkheimer y Adorno. No obstante, tal como sospecha Demófilo, la fuerte influencia de los gustos del público que paga en ese incipiente mercado determinará la configuración del género flamenco a través de la producción y distribución de espectáculos en los cafés cantantes (como antes lo había sido en los teatros, aunque él lo desconociera), resultará definitiva para este arte, sólo que al contrario de los presagios de este científico, lo propulsará hasta hacerle sobrevivir a estos establecimientos supuestamente corruptores. Es más, el mercado del arte flamenco del s. XIX sabrá reconvertirse y ser uno de los pioneros en la época de la reproducción técnica, y hasta se puede decir que será uno de las músicas más precoces en la incorporación de los avances tecnológicos de los que más tarde hablaría la Escuela de Frankfurt. No en vano, el primer disco de pizarra de flamenco antecede quince años al primero de jazz, que se graba en 1917 (Washabaugh, 2004:98).

Ciertos hallazgos tecnológicos acaecidos entre finales del s. XIX y principios del s. XX ofrecen la posibilidad de explotación comercial en el ámbito de la cultura. A modo de aplicaciones dirigidas a desarrollar las posibilidades de producción y reproducción sonora, visual y de la más diversa índole, se abre un campo de desarrollo tecnológico sobre el arte con claras aspiraciones de explotación comercial que le orienta hacia el gran público, hacia el consumo de masas.

Los artefactos que van apareciendo relacionados con la cultura son de lo más diverso. Conforme se va extendiendo e imponiendo su uso en el primer tercio del S. XX, se concretan ciertos ámbitos que aglutinan estas invenciones y cuyo desarrollo adquiere destacada proyección social, profesional y estética en relación al arte flamenco: la reproducción sonora, el cine, el espectáculo –que ya existía, la radio y también, en cierto modo, la prensa cultural.

Prestemos atención al caso de la reproducción sonora, toda una carrera de inventos que tiene tanto de ingenio tecnológico como de desafío comercial y que va teniendo inmediata acogida entre artistas flamencos y público. Según su cronología, vemos que con la comercialización del fonógrafo sobre cilindro de cera sólida –el primer prototipo de fonógrafo lo inventará Edison en 1878-, desde los años finales del s. XIX y principios del s. XX ya se cuentan registros de música flamenca. Según Blas Vega (1995:43-44), un año después de que Edison inventara el fonógrafo, 1878, tiene lugar en la academia Santa Cecilia del portuario Cádiz la primera audición pública, con cilindros comerciales, escuchándose estilos flamencos como malagueñas, tangos y serranas. Los cantaores que se recogen en este primer acercamiento a través del fonógrafo son “Chacón, Maruja la Trianera, Canario, Cagancho, Revuelta, Casas, Juan Breva, Niño de Cabra, Paco Aguilera, Diana, Miguel Macaca, Enriqueta Díaz, Paco el de Montilla, Candelaria Fernández y el Mochuelo, que fue el gran especialista y que en 1901 llevaba ya impresionados más de treinta mil cilindros” (*íbid.*:44)

A partir de 1900 aproximadamente, con la comercialización del gramófono, inventado por Berliner en 1887, comienza la grabación de flamenco sobre disco de pizarra, que genera un volumen estimado en unos tres mil registros (de los que el Centro Andaluz de Flamenco cuenta hoy con 2020, a cargo de trescientos artistas diferentes). En los años 20, el gramófono incorpora grabación eléctrica, micrófono y amplificación, con lo que mejoran notablemente las condiciones de grabación y reproducción musical para las producciones musicales, aspectos todos ellos que repercuten inmediatamente en la música flamenca.

Las primeras compañías involucradas en esta comercialización del flamenco son extranjeras: la Zonophone Company, de EEUU, que se instala en España y Europa desde 1903 y se funde con la compañía francesa de Gramophone ("La Voz de su Amo"), que desde el primer momento marca la pauta del interés por el cante flamenco, consiguiendo en la discografía del género un indiscutible primer puesto (*Íbid.*:45). Más adelante aparecerán la francesa Pathé, las alemanas Dacapo, Homoko y Homophon, Talking Machine G.M.B.H. (Odeón), etc. (*íbid.*:45)

Las implicaciones que estos cambios tecnológicos tienen para la música flamenca son sustanciales. Veamos algunas de ellas. El gramófono y el disco de pizarra, al decir de González Alcantud (1995:11-17), encabezan un proceso de *individuación, universalización y estandarización* de la música flamenca sin precedentes. La expansión que le brinda el disco permite que el flamenco se universalice más allá de los localismos. Por otro lado, el asentamiento de un corpus de registros, de un acervo musical de base objetiva en continuo crecimiento, supone una crisis de las formas de transmisión al uso. La multiplicidad de referentes para el aprendizaje y su accesibilidad conlleva cierta emancipación de la tradición flamenca: la posibilidad de aludir la censura del maestro y de la tradición; el discípulo, que hasta ahora para aprender había de escuchar al maestro, puede prescindir de él y aprender de forma más autónoma. A su vez, la reproducción sonora trae consigo un impulso hacia la creación: la imposición de la novedad como clave de atracción comercial y criterio de competencia entre artistas hace de la creación un imperativo. Como contrapartida a estas tendencias democratizadoras e individualistas, el proceso, seguido por la reproducción sonora, genera una mayor estandarización musical en virtud de la comercialidad de la música.

La reproducción sonora se presta a la promiscuidad de los géneros artísticos, que el cante flamenco vive intensamente en su relación con la copla y las cupletistas. El género de la copla goza del favor del gran público y algunos flamencos, como Angelillo, simultanean ambos tipos de música. De hecho, la presencia de cupletistas en los catálogos de "La Voz de su Amo" (1926-1931) representa una proporción similar a la de flamencos. El flamenco inspira a la copla, y la estética y las maneras que rodean a la copla seducen al flamenco en sus ansias de divulgación. Sin duda, el préstamo de maneras y retroalimentación a través de los públicos es considerable. A todo ello contribuye el cine, que no hace ascos a cualquier género musical que le preste estrellas populares.

Tal y como Adorno y Horkheimer señalaran, la industria cultural se

caracteriza por ofrecer cierta "unidad del sistema" en la medida en que sus ámbitos de producción buscan retroalimentarse de forma sinérgica a través de tendencias, modas, figuras... La "personalidad artística", aquellos atributos por los que los artistas son conocidos para el gran público, se presta a un desarrollo sin precedentes. A ello contribuyen de forma definitiva la radio y, sobre todo, el cine. Los artistas de éxito de la temporada lo son en diferentes ámbitos, lo que contribuye a que algunos artistas flamencos, en este proceso de aproximación al gran público, devengan estrellas mediáticas. Un ejemplo palmario y pionero en el flamenco lo son el Mochuelo que, además de batir récord de impresiones en cilindro de cera, participa cantando en filmaciones incluso de cine mudo, y más adelante Angelillo, que combina sus éxitos discográficos con producciones cinematográficas como "La hija de Juan Simón" (1927), "El Sabor de la Gloria" (1932) o "El negro que tenía el alma blanca" (1934). Por no hablar de los fenómenos de masas que representan Pepe Marchena y Manolo Caracol; el primero de ellos líder indiscutible de la llamada Ópera Flamenca, un tipo de espectáculo para teatros o plazas de toros, con amplio elenco artístico, que recorre toda la geografía española entre los años veinte y los cincuenta, aproximadamente. Los repertorios son divulgativos, para el gran público, algo que siempre se le ha cobrado muy caro a ésta época en la historiografía flamenca, por lo que se le atribuye de estandarización y adocenamiento. El fenómeno de estandarización musical flamenca también se aprecia en la reproducción sonora. Entre los cantes computados en los catálogos de "La Voz de su Amo" (1926-1931) destaca que entre un 30 y un 40 % eran fandangos y fandanguillos. Cantes, éstos, del gusto del gran público y que posteriormente contribuyen, como decimos, al estigma comercial que recibe esta época por la flamencología desde los años sesenta hasta hoy.

A pesar del efecto estandarizador del mercado, la creación artística se dispara, pues si el gran público quiere entender, también quiere obras nuevas. El imperativo de lo nuevo comienza por exigir nombre propio a los cantes grabados de forma que el consumidor no compre dos veces la misma grabación. Y a partir de ahí el artista tiene que renovar su repertorio para mantener atenta a su afición. Y es que este es otro de los aspectos que experimenta un giro considerable, la afición a cada artista. Si "hacer afición", es decir, crearse su propio público, es ya un hecho en el s. XIX, con la reproducción sonora las posibilidades aumentan y el artista dispone de una mayor audiencia a la que responder con su buen hacer y con novedades.

Del lado de la recepción, la reproducción sonora crea la necesidad

entre la afición-masa de cualificarse como el "experto" en este nuevo "sensorium" del que hablara Benjamin y de adquirir estos productos como consumidor cultural, con su prurito antologista y consiguiente oportunidad de distinción (Bourdieu, 1998). Al respecto del consumo material, cabe destacar el esnobismo inicial que rodea a los aparatos reproductores en una primera época hasta los años 20. Se trata de un artículo de lujo para clases acomodadas principalmente, según apreciamos en los catálogos de ventas del gramófono: "nos consideramos obligados a recomendar[lo] a los amantes de las sanas emociones el arte (...) adquieran uno de estos maravillosos aparatos y a saborear en su jardín, después de un día de dura labor, las sensaciones deliciosas de una música encantadora"³. No obstante, desde principios de siglo se presta a diferentes presentaciones en público, lo que va acercando también a la plebe a esta forma de presentación.

Será el salto cualitativo que da en los años 20 el gramófono a través de su abaratamiento y mejoras eléctricas el que lo haga un artículo más asequible para el público en general. Pero lo que lo acerca el gran público a la reproducción sonora del flamenco de forma contundente es la generalización de la radio. El flamenco se incorpora a la radio conforme se generaliza en los años treinta como una música popular que concurre con otro cualquier tipo de música. Y con ello adquiere una popularidad sin precedentes.

"Con la aparición del disco y de la radio ... se hace evidente ... la ruptura de temporalidad que la no ejecución del directo, proporcionada por la grabación fonográfica, hace de la recepción musical una cuestión de democracia espacial y temporal: toda la población podrá oír lo que antes le estaba vedado, o sea, la ópera para las clases humildes, o el jazz para las altas. Tal posibilidad existe desde la popularización del disco debido de la radiodifusión".
(González Alcantud, 1995:15)

Todos estos adelantos técnicos y transformaciones socioartísticas alrededor del género flamenco no estuvieron faltos de detractores que no vieron sino, como decíamos anteriormente, la amenaza de la técnica y de la cultura de masas. Citaremos a continuación uno de los malentendidos de la época como reflejo de la desazón que suscitaban estos grandes cambios en el primer tercio del s. XX.

El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 pretendió dignificar un arte harto estigmatizado por los antíflamenquistas de la Generación del '98. Organizado por Manuel de Falla, Federico

García Lorca y un grupo de intelectuales afines a la Generación del 27, aspiraba a legitimar un arte puesto en la ignominia por quienes consideraban soez la exteriorización de sentimientos no siempre delicados a través del cante y el cariz desenfrenado de los entornos del flamenco, y que por ello lo situaban entre las costumbres españolas atrasadas y perfectamente suprimibles.

Pero a pesar de lo bienintencionado de la propuesta de revalorización y del esfuerzo realizado, la escasa trascendencia del concurso hizo de él más bien un fracaso según sus propósitos (Steingress, 1993:95). Por lo general, se coincide en señalar que a este fiasco contribuyó de forma contundente cierto malentendido y mistificación acerca del género que llevó a sus organizadores a restringir la participación en el concurso únicamente a aficionados. No podían concursar profesionales. Y es que el flamenco para ellos era una digna manifestación cultural, pero ancestral, de origen ignoto y expresión incontaminada de las pulsiones primitivas del hombre andaluz. Nada que ver con toda esta revolución artística que acabamos de comentar y la profesionalidad que traía asociada. Como señala García Gómez, el flamenco profesional seguía siendo, tal como daba a entender Demófilo desde los tiempos de Silverio Franconetti, un tabú cultural.

“...la razón de las negaciones, del cante malo, para unos, del cante todo, para otros, se fundamenta en denostar la comercialización corruptora e interesada, enemiga de las ‘esencias’ y de las ‘purezas’, según cada cual las entiende. Rechazo unánime a profesionalización, que no hay que pensarlo como algo que pertenece al ámbito del flamenco, puesto que tal condena nos remite a un verdadero tabú cultural, finalmente tejido entre nuestros prejuicios más antiguos, contra el precio del arte”. (García Gómez, 1993:155).

El siguiente de los hitos, al que podemos referirnos para ahondar en la cuestión que nos trae, es la llamada “etapa de la revalorización”, que, según la historiografía flamenca, comienza a mediados de los cincuenta impulsada por ciertas circunstancias, entre ellas el reconocimiento internacional que se expresa en el premio otorgado por la Academia Francesa del Disco a la Antología del Cante Flamenco de Hispavox (1954). A ese reconocimiento se suceden una serie de acontecimientos sociales de diversa índole, en los que no vamos a profundizar, pero que encuentran correlato en un considerable volumen de producción discográfica sobre vinilo. El afán revalorizador de la época se traduce en un aumento de profe-

sionales y de la profesionalidad, una tendencia al antologismo y la canonización estilística, así como un importante seguimiento del público, todo lo cual se refleja en una cuantiosa producción discográfica. Las casas de discos se lanzan a editar como nunca. Aparte del avance significativo del espectáculo en tablaos y, más tarde, festivales, a la discografía se suma la radio y, de forma importante, la televisión y la prensa general y especializada.

La etapa de la revalorización constituye, pues, otro apogeo de la tecnología y de las masas que, sin embargo, las voces más importantes del propio flamenco no reconocen en absoluto. Una de las obras literarias más emblemáticas de la época, tan citada que recibe el nombre de "la biblia del flamenco" y que ha sido reeditada recientemente, firmada por Ricardo Molina y Antonio Mairena (2005 [1963]), muestra una actitud ambivalente ante la cuestión técnico-profesional. Mairena es el cantaor y gurú de esta época de la revalorización, y su doctrina gitanista le precipita en muchas de las valoraciones de esta y otras publicaciones. Por un lado, estos autores desdeñan la labor de Silverio Franconetti, tachándola de adulteración y, por otro, reconocen que sin el trabajo sistematizador del artista profesional, el arte caería en el fiasco al que se precipitó el Concurso de Cante Jondo de Granada del '22. Otro de los aspectos disonantes al respecto es que, a pesar de la creciente profesionalización, dignidad y auge escénico alcanzado en tablaos y festivales, en el ideario flamenco de la época el culmen de la experiencia musical es la juerga y el cante de cuartito, idealizando la época de la primera mitad del s. XX en que los artistas cantaban para los señoritos en pequeños establecimientos, especialmente en la depauperada Alameda de Hércules sevillana (ver Pantoja Guerrero, 2002).

No obstante a lo burdo de la contradicción, ésta era la percepción generalizada en la época de la revalorización. Más de lo mismo ocurre con otro de los ideólogos de la época de la revalorización. Como escribe Génesis García: "En el 'Archivo de Cante Flamenco' [Álbum de seis discos y estudio preliminar, que obtiene el Premio Nacional del Disco en 1969-1970]⁴, recopilado por José Manuel Caballero Bonald, se declara la intención de llegar al flamenco más auténtico, procurando para ello sortear, aunque sin poder evitarla, la profesionalización del flamenco contemporáneo: 'Espinoso problema de sondeo de fuentes acreditadas en la zona nativa del cante, y el no menos arduo escollo, cada vez más frecuente, del profesionalismo de los cantaores' (García Gómez, 1993:154)

En los ochenta y los noventa, con la brecha abierta sobre todo por Camarón de la Isla y Paco de Lucía, se produce la hibridación del

flamenco con el pop-rock y el jazz (véase Steingress, 2005). El flamenco se baña en multitud, lo que significa otra popularización del flamenco después de la Ópera Flamenca y de la Revalorización, aunque la afición más tradicional del flamenco siempre mantuvo ciertas reservas a este *boom* que desbordó no sólo fronteras estéticas, sino también sociales.

Hoy estamos insertos en lo que se ha venido a llamar cultura digital, la revolución tecnológica más importante desde que hace un siglo apareciera la reproducción sonora en el flamenco, el cine, la radio, etc. La música y danza flamenca (ver Aix Gracia, 2005) se va adentrando en esta era como tantos otros géneros.

Por mor de la tecnología digital, ni la criogenización hubiera resultado tan contundente para revivir la obra de un artista. Cuántas reediciones de Camarón, que ha sido disco de Oro por varias veces después de desaparecido y no hay antología en que no aparezca su voz. Con la mejora en la calidad de sonido, reedición tras reedición, la presencia de este artista en el día a día del flamenco es inagotable. En efecto, Universal goza de los derechos de su obra y hará por estirarlos cuanto pueda, pero resulta difícil que un artista envejezca tan bien como Camarón. La facilidad en la recuperación de los clásicos es una de las características de la cultura digital.

Pero sin duda, el rasgo más destacado de la cultura digital es la accesibilidad de los recursos de producción cultural. Javier Limón se distinguía hace sólo tres años por ser de los pocos técnicos de sonido del entorno flamenco madrileño que manejaba el *software* de edición musical ProTools. Hoy, artistas y aficionados flamencos lo usan en casa en versiones íntegras o *demo* para hacer sus propias composiciones. Los programas de edición musical se han convertido en *soft* doméstico.

Cada vez resulta más difícil conocer a un estudiante de guitarra flamenca que no lleve un Mini Disc junto con la cejilla y el afinador digital. La grabación en sí no es nada nuevo, pero sí lo es la posibilidad de edición posterior en un simple ordenador doméstico. Otro tanto comienza a ocurrir con las estudiantes de baile y las cámaras digitales. No sólo hacen grabación audio de los conciertos, sino también vídeo. Esto da una idea del cambio en la accesibilidad a los registros audiovisuales en el ámbito del flamenco, con todo lo que ello supone para la transmisión de conocimientos: el aprendizaje y aquellos aspectos que señalaba González Alcantud de *universalización, individuación y estandarización* se ven desarrollados exponencialmente.

En otro orden de cosas, relacionado eso sí con la universalización,

Internet vía banda ancha se va a convertir en breve plazo en la panacea del antólogo flamenco, que ya puede acceder a los más variados materiales flamencos, especialmente de audio, a través de los programas de "redes de pares", *Peer2Peer*, de intercambio de la copia privada (que quizás pasen pronto ser P2M, *PeerToMail*, vía correo electrónico). eMule, Bittorrent, Kazaa, Edonkey, Exeems, etc. ofrecen la posibilidad de compartir los archivos digitales propios con los de millones de usuarios de la *world wide web*, con lo que se tiene libre acceso a la biblioteca audiovisual pública más amplia de todos los tiempos. Entre los archivos audio y vídeo flamenco hallados en estas redes de intercambio se encuentran los últimos discos salidos al mercado, pero también y especialmente materiales descatalogados (la descatalogación es uno de los problemas de la discografía del flamenco, pues los grandes fondos de catálogo de vinilo, por ejemplo, están en manos de las multinacionales, que los reeditan muy limitadamente). Numerosos voluntarios son usuarios de páginas temáticas y participan en los foros de opinión o publican las referencias que comparten en eMule, Bittorrent, etc., fruto de *ripeados* de vídeos de conciertos o programas de TV, de convertir sus CDs de actualidad o discos de vinilo a formato MP3, sus propias maquetas de actuaciones o sus mejores potpurris. Una comunidad flamenco de esta índole la encontramos, por ejemplo, en www.amorflamenco.com, que en junio de 2005 cuenta con más de 23.000 usuarios afiliados.

Si el gobierno del PSOE, instigado por entidades de intermediación como SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), AIE (Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes), Promusicae (Productores de Música de España) y otras, no ciega esta línea de intercambio de materiales culturales basado en el derecho a la copia privada, estaremos asistiendo a la confirmación de uno de los procesos de democratización cultural más interesante en mucho tiempo. Pero entidades como SGAE y AIE, achacan a estas formas de intercambio cultural la crisis de una industria del entretenimiento inadaptada a las nuevas formas de comunicación y tecnología. En lugar de promover la necesaria reconversión industrial del sector, estas entidades de intermediación cultural están criminalizando estas prácticas de intercambio incluyéndolas en el saco de la llamada "piratería" y presionando al gobierno para sancionar el acceso a estas redes de democratización de la cultura, además de beneficiarse del canon indiscriminado sobre los soportes digitales CD y DVD-R, una medida hartamente popular⁵.

El actual auge de la música, debida en gran medida a la democratización digital y a la práctica de la copia privada, está ocasionando que aumente el consumo y la práctica musical, lo que se traduce

en un importante cre-cimiento de la cantera y de la producción y distribución de la música. Según leemos en la prensa, la ministra de cultura "Carmen Calvo enfatizó la sangrante paradoja de que la industria se hunda `cuando cada vez hay más gente que toca instrumentos y consume música'" (*El País*, 25-01-05). En aquella rueda de prensa, la ministra escuchó como Teddy Bautista, presidente de la SGAE, se quejaba de que la sociedad frivoliza sobre el problema de la piratería, la lacra de la industria.

Pero ¿quién puede simpatizar con entidades como la SGAE cuando argumentan que la piratería a quien está perjudicando es a los pobres artistas, si estos no se perciben más que como "triumfitos" en manos del régimen draconiano de las transnacionales? La sociedad se ha debido de acabar enterando de que estas organizaciones de intermediación no representan tanto a los artistas como a las grandes multinacionales discográficas, que han vivido unos años en la absoluta bonanza y ahora ven peligrar sus ingresos ante un cambio cultural al que, por el momento, no están respondiendo de forma valiente y arriesgada, sino presionando a los gobiernos a través de estas entidades de intermediación de autores y editores para que ralentice un proceso de inevitable transformación.

A quienes representan realmente estas entidades de intermediación es a las tres grandes multinacionales del entretenimiento: EMI-Warner, Universal y BMG-Sony. Esta última se fusionó el año pasado en otro paso hacia la concentración empresarial consentida por la UE, llegando a controlar una cuota mundial conjunta en el mercado de la música cercana al 26,7% que la sitúa segunda por detrás de Universal (*El País*, 16-01-05). Estas mismas grandes corporaciones (y algunas discográficas independientes con vocación de llegar a serlo también) imponen condiciones sanguinarias a los pequeños vendedores en favor de las grandes superficies como Carrefour, FNAC y El Corte Inglés que, conniventes con aquellas, pretenden asfixiar a las pequeñas librerías y tiendas de discos y defender su argumento monopolista con el argumento de la piratería.

No obstante, la crisis del sector, según la cual estas grandes corporaciones discográficas justifican la dinámica de concentración empresarial, está abriendo la posibilidad del menudeo por parte de las pequeñas empresas discográficas, que han descubierto que es la música producida "con cariño" a una escala menor, la que no aparece ni en el "Top Manta" ni en el "Top Mochila". La fórmula es algo así como una política de *producción musical de proximidad*. Y ahí es donde entra el flamenco, un género siempre más cercano al menudeo que a las grandes ventas, salvando casos en los últimos

años como José Mercé, Cigala, Niña Pastori o el mismo Camarón.

“Aumenta la asistencia a espectáculos y cae la venta de discos, según la SGAE” (*El País*, 22-06-05). Según el *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2005* de la SGAE, la venta de discos ha disminuido un 15%, pero han aumentado sustancialmente los conciertos, la música en directo y el consumo cultural presencial (*El País*, 22 y 23-06-05). En fin, el modelo discográfico está en crisis y requiere un cambio urgente. La esperanza de la industria para el flamenco, como para otros géneros, es la edición de proximidad, la venta directa desde Internet en soporte digital (MP3 Surround) y la música en directo, que es la retribución fundamental de la gran mayoría de artistas flamencos (como de un amplio arco de artistas de la música).

Hasta ahora hemos visto cómo se emiten repuestas a algunos cambios suscitados por la industria cultural en el flamenco por parte de diferentes intelectuales; primero Demófilo, luego la Generación del '27 y, por último, algunos ideólogos de la revalorización. Veamos ahora, más de cerca y como botón de muestra, las reacciones que suscitan las multinacionales entre periodistas especializados en flamenco y aficionados, es decir, agentes comprometidos con el flamenco. Nos remitimos a sendas ruedas de prensa dadas por parte de dos multinacionales el día 4 de octubre de 2001 en la I Feria Mundial de Flamenco con el motivo de la presentación de sus productos de flamenco.

Universal, por un lado, presentó su sello “Universal Music Spain Flamenco” y la recién lanzada antología del flamenco con título “El Flamenco es Universal”. Asistían como ponentes el representante de la compañía, Nacho Tejada, el experto en flamenco del sello, Juan Verdú, y dos artistas de la compañía, cuya música, además, aparecía en la antología presentada, Marina Heredia, joven cantao-ra y Raimundo Amador, reconocido músico del flamenco-rock.

Tras la ronda de intervenciones de los ponentes, la prensa y el público asistente hicieron a los artistas algunas de las preguntas al uso. A Raimundo Amador, si consideraba “flamenco” la música que hacía, dónde estaban los límites y “¿creéis que el flamenco necesita fusión, no creéis que es lo bastante rico como para no fusionarse?” A lo que Marina respondía: “Fusionar el flamenco con otro tipo de música no significa que vayas a vender un millón de copias, significa que a ti te guste ese otro artista y tú le gustes a él”. Con estas preguntas los asistentes estaban presionando a los artistas sobre la adopción de soluciones divulgativas para atraer al gran público. Otra de las cuestiones que planteó una periodista espe-

cializada fue si realmente se sentían con libertad sin límites para grabar, si la casa no les planteaba imposiciones. La respuesta de Raimundo fue celebrada: "Yo siempre hago lo que me sale, nunca pienso lo que voy a hacer". La de Marina: "yo, en mi cortito camino -llevo un disco en solitario-, te puedo decir que a mí no me han impuesto: `tienes que hacer esto, tienes que hacer aquello´. Siempre se discute, porque para eso están las conversaciones de las personas, pero no tienen por qué decirte: "si no haces esto, no hay disco". Pero por el contexto se deduce que era una pregunta retórica que estaba cargada de intención, pues todo el mundo sabe que los artistas jóvenes, especialmente cuando tratan con multinacionales, a no ser que su status artístico sea tal que puedan negociar, tienen que hacer concesiones a la comercialidad, es decir, aceptar la llamada "cuota 40 Principales" o "cuota Cadena Dial", lo que supone incluir temas musicales divulgativos, de melodía y ritmo pegadizos, con coros, etc.

La discográfica BMG-Ariola, por otro lado, presentó su nuevo sello "Tablao" y sus tres discos de lanzamiento, "Corren tiempos de Alegría", del cantaor Diego El Cigala, "Esperanza Fernández", de la misma cantaora, y "El Sorgo", del compositor y productor Javier Limón y del guitarrista Niño Josele. Asistían a la presentación Diego El Cigala, Esperanza Fernández y Javier Limón, amén del representante del sello, Roberto Servert, y del flamencólogo de la casa, José Manuel Gamboa.

Algo similar a lo traslucido en la anterior rueda de prensa dejó ver Diego El Cigala en esta presentación de Universal, al admitir, cuando narraba la composición de temas de su disco, que había ciertos temas "para flamencólogos" (la seguirilla "La Loba"), y otros para el gran público recién llegado, más amigo de temas ligeros. A lo que uno de los aficionados asistentes intervino, reprobándole su actitud poco responsable al atender a la censura de los críticos y no a la debida actitud artística y de transmisión a la juventud. "Como sabemos que hay flamencólogos y el mundo del flamenco tira mucho, gusta mucho, y sabemos cómo atacan, pues...", aducía Diego. Para salvar posibles malinterpretaciones, aclaremos que el disco de Diego el Cigala y el mismo artista nos parecen estupendos, pero permítasenos presentar los argumentos del aficionado, en los que desarrolló una teoría profundamente arraigada en la mentalidad del aficionado flamenco:

"No es que ataquen [los críticos], sino que quieren preservar lo genuino. Lo que hace falta es tener entendimiento a la hora de saber qué es lo puro y qué es pretencioso a niveles mercantilistas. Porque

esto que hay en el flamenco hoy... ¿qué se le enseña a la juventud? El problema está en la cuestión del conocimiento. Se habla mucho de gusto, y el gusto está muy lejos del conocimiento. La persona, cuando tiene gusto, está muy lejos de saber la esencia de lo que toca. Y eso es lo que hay: `me gusta, no me gusta´. El que dice que le gusta no ha alcanzado un conocimiento verdadero para saber el origen de las cosas. El gusto pertenece a la masa, a la que no se ha iniciado en el arte. Y eso es lo que ocurre. No hay gusto, hay: o conocimiento, o no conocimiento. El gusto queda para la masa, que no sabe lo que escucha.”

José Manuel Gamboa terció en la discusión aduciendo que el flamenco es una música de artistas y que ningún artista va a faltarle el respeto a su arte, que tienen derecho a crear y a hacer el arte de su tiempo, y que la flamencología no siempre tuvo criterio acertado al aceptar o rechazar a obras y a creadores.

No dejaremos esta discusión sin reproducir el comentario final del aficionado, que retoma la proclama agorera que Demófilo lanzara exactamente ciento veinte años antes:

“El día de mañana, dirán algunos, `¿cómo era el flamenco ese tan maravilloso con el que la gente lloraba?´ Se perderá eso, porque va a llegar a que nadie sepa lo que es el verdadero flamenco, por cuenta de la deformación musical que están haciendo.”

En su historia, el flamenco ha resultado impulsado y, en cierta manera, moldeado por los avances tecnológicos propios de la cultura de masas, pero al mismo tiempo ha mantenido un rechazo constitutivo hacia todo ello. Constitutivo, porque el prurito primitivista que paradójicamente le ha indispuerto contra los ardides de la industria cultural, le ha acompañado como un recurso muypreciado para la misma cultura de masas. Es así que las tendencias estéticas del tradicionalismo flamenco reinventado atraen a una parte considerable del gran público neófito.

A pesar de que estos argumentos de cariz reaccionario y arcaizante han funcionado y funcionan como una retórica eficiente, no conviene desdeñar el carácter dialéctico según el cual previenen contra los intentos de mani-pulación ideológica por parte de la industria cultural, por desgracia reñidos frecuentemente con la búsqueda de la libertad artística en el flamenco.

La necesidad de discriminar entre la tecnología como emancipación y la esperable manipulación de la industria cultural se hace indispensable en nuestros días cuando la cultura digital e Internet abren un proceso de democratización claramente percibido como amenaza por la propia industria cultural.

Estamos comprobando de primera mano que si una tecnología es adecuada o no para el arte depende de la capacidad colectiva de administrarla apropiadamente, de la posibilidad de integrar perceptivamente el nuevo registro artístico. Es decir, de crear un nuevo *sensorium* para el flamenco.

Bibliografía:

- AIX GRACIA, F. 2003 *Arte flamenco: ¿Industria cultural o cultura popular? Una aproximación desde los usos del patrimonio*, en "Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español", Barcelona: Institut Català d'Antropologia.
- 2005 *Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual*, en *Musica Oral del Sur*, Nº 6, Granada:Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- BENJAMIN, W. 1989 [1936] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- BLAS VEGA, J. 1995 *La discografía antigua del flamenco (1890-1953)* en "Catálogo de discos de 98 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía", Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- BOURDIEU, P. 1995 *Las reglas del Arte*, Barcelona: Anagrama.
- 1998, *La Distinción*, Madrid: Taurus.
- GARCÍA GÓMEZ, 1993 *Cante Flamenco, cante minero, una interpretación sociocultural*, Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. 1995, *Conquistas y miserias de la técnica fonográfica: individuación, universalismo y estandarización en las músicas populares* en "Catálogo de discos de 98 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía", Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- HITA MALDONADO, A. 2002 *El Flamenco en la Discografía Antigua, La International Zonophone Company*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. 1987 [1944], *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. 1999 [1881] *Colección de cantes Flamencos*, Sevilla: Signatura

- MARTÍN-BARBERO, J. 1997 [1987] *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gili.
- MOLINA, R. Y MAIRENA, A. 2005 [1963] *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla: Giralda.
- PANTOJA GUERRERO, D. 2002 *El Cante de Cuartito. El flamenco en la Alameda de Hércules*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- STEINGRESS, G. 1993 *Sociología del Cante Flamenco*, Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
 - 2002 a. *La presentación del flamenco como construcción híbrida*, en Gómez, A. (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
 - 2002 b. (ed.) *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster-Hamburg-London: LIT-Verlag.
 - 2005 *La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos en Musica Oral del Sur*, Nº 6, Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- WASHABAUGH, W. 2005 [1996] *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona: Paidós.

Notas:

¹ Agradezco a Mario Jordi Sánchez y a Gerhard Steingress sus sugerentes comentarios sobre este texto.

² Por el contrario que en las tabernas, reuniones familiares o de amigos, donde "los cantaores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre, y aunque a veces pagados, eran escuchados con religioso silencio" (Machado y Álvarez, 1999 [1881], pág. 257)

³ *El Liberal*, Sevilla, 9 de mayo de 1904, publicidad de la marca EL GRAMOPHONE. Noticia cedida por cortesía de José Luis Ortiz Nuevo.

⁴ Todas las anotaciones entre corchetes son mías.

⁵ El 40% del precio final de un CD virgen corresponde a un canon que va a parar a estas entidades de intermediación cultural, un porcentaje que se eleva al 60% en el caso de los DVD-R. Visitar www.internautas.org

La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología

Joan-Elies Adell Pitarch

El trabajo que proponemos trata de explicar en qué medida la marginación que ha sufrido el estudio de la llamada música popular contemporánea por parte de la musicología tradicional es consecuencia de una distinción que se encuentra en la base del pensamiento moderno occidental. Según éste, algunos discursos son "verdaderos", históricos, públicos y otros son imaginarios, subjetivos, privados. Así se crea el espacio de la estética: se ocupa de lo artístico, del producto de la fantasía, es decir, de lo subjetivo y de lo privado, sin ninguna responsabilidad respecto a lo que se refiere a lo real y público.

Se trata, pues, de una separación de las esferas culturales, políticas y económicas que poco tiene de elección teórica natural sino que, más bien, se trata de un acto de complicidad que deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho, su análisis histórico. Que evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constantes de las hegemonías y de las identidades sociales. La música popular contemporánea, al no poder ser considerada como parte de este "limbo cultural", ayuda a poner en crisis este proceso.

1.

Nuestro propósito con este texto es el de delimitar y de intentar dar una explicación a cierto abandono al cual ha estado sometida la música popular contemporánea (las llamadas "músicas rock") cuando se ha tratado de acercarse a ella desde un punto de vista teórico y reflexivo, sobre todo desde una óptica musicológica, y ver, a fin de cuentas, si existen otras vías de entrada, como

pueden ser la semiótica o la teoría del discurso, que puedan ofrecer otra manera de "hacer significar" este tipo de música.

A parte de las dificultades de otorgarle un nombre adecuado a este "objeto" de estudio; tanto si la llamamos música popular contemporánea como si le decimos músicas rock, la delimitación del espacio no queda del todo bien configurado, si tenemos en cuenta su movilidad constante, existe otra complicación que conviene tener en cuenta, ya que se trata de una problemática que tiene otras muchas implicaciones que van más allá de una simple delimitación de ámbitos de conocimiento. Porque, si bien lo pensamos, es bastante habitual, en buena parte de las reflexiones sobre la música popular contemporánea, sobre las músicas rock, referirse al hecho de que éstas permanecen aún como una especie de pariente pobre de la teoría cultural, hasta llegar al punto, incluso, de que en la mayor parte de los casos se ha hablado de ella de refilón desde otras disciplinas.

Si nos referimos al ámbito académico, no hay ninguna duda que la música popular contemporánea ha sido dejada de lado. Mientras, por poner un ejemplo, ya se han introducido de manera más o menos generalizada en diversos planes de estudio; pienso en la licenciatura de "Comunicación Audiovisual"; diversas asignaturas dedicadas al análisis y a la teorización de la televisión, de la radio o del cine, toda aquella reflexión que pueda afectar a la música ha sido despreciada sistemáticamente.

Las causas son bien diversas, aunque hay un par que me parecen fundamentales. Por una parte la música no es vista como si de una práctica "nueva" se tratara, a pesar de la innovación tecnológica que la ha sacudido, como sí son vistos el cine y la televisión: la música ha existido como tal "desde siempre". Los cambios formales, de difusión, de función, de recepción, de circulación, no son percibidos como si de un cambio de "objeto" se tratara, no han modificado en ningún caso su "esencia" musical. Siempre, pues, se trata de música. Y esta disciplina ya tiene un espacio reservado para su estudio y análisis: el conservatorio. Y unos especialistas: los musicólogos.

Por otra, si nos referimos específicamente a la música popular contemporánea, nos encontramos con una especie de indiferencia que tiene mucho que ver, creo, con una falta de "estatuto", de "prestigio". Esta segunda causa se encuentra inevitablemente vinculada y delimitada por la primera: la idea de estudiar y teorizar las culturas del rock se encuentra muy lejos de alcanzar las mínimas pretensiones de "seriedad" y de "rigurosidad" que toda actividad académica

mica debe procurar. Para quienes deberían dedicarse a estudiarla, se trata de una música que aporta bien poco al "progreso" musical. No hace falta, por lo tanto, tomársela seriamente.

Además, tampoco hay que olvidar el hecho que la música popular contemporánea puede plantear algún que otro problema a quien tiene como principal objetivo determinar su significado, sobre todo si tenemos presente que las herramientas metodológicas y la ideología dominante en la musicología tradicional resultan del todo inadecuadas y poco eficaces a la hora de realizar análisis críticos. La música popular contemporánea es una clase de música que no puede ser reducida con facilidad a una descripción estructural, como sí lo es la llamada música "clásica"; necesita para que su dinámica pueda ser más o menos comprensible tener en cuenta que se trata de una práctica social. Tampoco esto debe significar que un estudio de la música tenga que reducirse a este aspecto, sin embargo.

La explicación de todo ello, según mi opinión, es que hasta ahora aún no ha existido una reflexión teórica sobre la relación entre las formas del imaginario social y la producción, la recepción y la estructura de la música popular contemporánea. Esta ausencia existe por una parte porque los musicólogos no han tenido ni la voluntad ni la capacidad de abordar las estructuras musicales más allá de ellas mismas, ni tampoco han tenido la voluntad de enfrentarse a los problemas de comprensión de este tipo de música, que necesita de manera evidente que sea considerada tanto a nivel simbólico como a nivel social.

Hacen falta modelos que no sólo puedan describir esquemas estructurales internos de la música popular contemporánea ¡ojalá la musicología hubiese dado este paso! sino que también puedan explicar el "sentido" y el "significado" de los fenómenos pertenecientes al más vasto conjunto de la realidad cultural o de sus interpretaciones.

Estudiar las estructuras musicales es el área de competencia tradicional del musicólogo; estudiar la sociedad es la del sociólogo. No obstante, ha sido la sociología y no la musicología la primera en tener en consideración la música en la sociedad de masas como objeto de estudio digno de atención.

Los esquemas del gusto musical, del consumo, de la recepción, las estructuras de las instituciones y de los organismos musicales han sido descritos, subrayando así, a menudo, su papel central y la ubicuidad de la música popular en la vida cotidiana de la sociedad industrializada, mucho antes que los musicólogos se dignaran a

“bajar” a los territorios de la realidad cultural de la gente que los rodea. Aun así, a pesar de que el musicólogo pueda hacer suyas una considerable cantidad de investigaciones sociológicas para dar una perspectiva interdisciplinaria a su hipotético análisis de las estructuras de la música popular contemporánea, parece obvio que tampoco se puede basar en la sociología para responder a preguntas que hacen referencia a las propias estructuras musicales, igual que tampoco se puede esperar que los sociólogos hagan suyas todas las investigaciones musicológicas.

Creo, por tanto, que una teoría del discurso puede ayudar a explicar qué ha significado la alteración de los hábitos de comunicación y de recepción; la crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de arte. Para poner un ejemplo, el propio concepto de “autor”, de “compositor”, por este motivo, se ha visto profundamente marcado por su relación con la sociedad y con el uso que hace de sus productos. Si en épocas anteriores había existido un tipo de relación directa entre autor y público desde un punto de vista funcional y/o ideológico, en la sociedad de los medios masivos de comunicación esta relación ha sido sustituida por un complejo aparato gobernado por mecanismos autónomos y dotado de sus propias reglas; siendo, sin embargo, este mismo mecanismo portador de unos valores culturales hegemónicos bien concretos que podríamos definir generalmente como reaccionarios, pero que permite que se produzcan en su interior múltiples grietas y contradicciones, brechas a cuyo través es posible descubrir proyecciones críticas.

Pienso que se hace necesario realizar un examen atento a la relación música-sociedad desde un punto de vista semiótico-lingüístico-social, desde el convencimiento que ninguno de los elementos discursivos pueden ser comprendido si no se tienen en cuenta su dimensión social.

Incluso desde la propia musicología, Klaus Blaukopf ya advirtió esta imposibilidad de disociar lo musical de lo social:

“se puede demostrar que Sancta Sanctorum de la música, que plasma e influencia a los materiales, que concurre a la construcción del sistema tonal, determina la modalidad técnica de su utilización, formas y conceptos de consonancia y disonancia [...] La separación ideal de la historia del estilo de la historia universal de la música deja incomprensibles las transformaciones estilísticas, la historia del concepto de armonía se convierte en un enigma si se hace abstrac-

ción de lo que es el uso concreto de los sonidos, y la mutación del juicio estético permanece sin explicación si no se consideran los factores políticos, sociales y económicos" (Citado por Lamanna, 1980: 12).

También en la música, pues, sería aplicable aquella máxima de Marx según la cual no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino que, por el contrario, es su ser social el que determina a la conciencia. O la translación que realiza Voloshinov, quien afirma que la conciencia individual es un hecho ideológico y social, ya que ésta se construye y se realiza mediante el material sónico (Voloshinov, 1992).

No es suficiente, sin embargo, establecer un paralelismo entre "civilización" y "música": incluso en los casos en que la relación de la realidad estética con la realidad económico-social y política no se puede demostrar de una manera concreta se sustituye la explicación científica por la interpretación, en el sentido de la estética idealista y burguesa. Individualizar los factores sociales de la génesis y de la afirmación histórica de los diversos sistemas musicales quiere decir, además, ofrecer una contribución a la crítica de aquella forma de fetichismo de los materiales que tiene origen en una pretendida naturalidad o universalidad. Quiere decir tratar de explicar muchas de las evoluciones y de las crisis del "lenguaje" musical en relación con sus consumidores que demasiado a menudo han evitado los musicólogos. Ciertamente, un proyecto así de ambicioso, como escribe el sociólogo y crítico musical Antonio Serravezza:

"[...] abarca intereses de tipo etnomusicológico, psicológico, político, semiológico, historiográfico, no tratándose de orientaciones típicas de la crítica militante; y abarca la heterogénea variedad de los temas relacionados con la música y la vida musical: géneros, formas, estilos, autores, producciones particulares, épocas históricas, culturas diversas, procedimientos y elementos técnicos, materiales, condiciones sociales de compositores, intérpretes y público, modelos de comunicación musical y relativas instituciones, funciones de la música, carácter ideológico y político de las obras, aspectos económicos de la actividad musical, etc." (Serravezza, 1980: 3).

Una vez hemos llegado a este punto, conocedores de la dificultad de todo ello, parece legítimo preguntarse si el problema de la música puede ofrecer una contribución directa o indirecta a los procesos de transformación políticos o sociales, o qué significado podría

tener frente a estos. Si vale la pena lanzarse a su estudio. Para Jacques Attali no hay ningún género de dudas:

“Escuchar, memorizar, es poder interpretar y dominar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y su esperanza. ¿Quién no presiente que hoy el proceso, llevado a su extremo límite, está a punto de hacer del Estado moderno una gigantesca fuente única de emisión de ruido, al mismo tiempo que un centro de escucha general? ¿Escucha de qué? ¿Para hacer callar a quién?” (Attali, 1995: 16-17).

Pienso, ciertamente, a la luz de lo que se ha venido indicando, que se hace necesario el estudio de la producción, del control, de la difusión y de la recepción de la música popular contemporánea como un lugar que nos puede conducir a realizar valoraciones críticas sobre nuestro entorno, sobre los mecanismos de control social que a través de la música se vehiculan: sobre los atributos del poder.

2.

Esta indiferencia de la que vengo hablando sobre el estudio de la música popular contemporánea nos sitúa frente a una problemática que va mucho más allá de una simple cuestión de contingencias académicas o de modas pasajeras. Porque, en definitiva, de lo que estamos discutiendo es de la consideración del significado y del sentido “en” la música. Así, las posiciones tradicionalistas tienden a acentuar el aspecto personal y creativo en la música, aspectos considerados como aislados y separados del proceso social. Esta orientación se puede leer en las siguientes palabras de Keith Swanwick:

“La música tiene un “significado” que puede ser influido por un conjunto de aspectos sociales pero, en un nivel mucho más profundo, opera a través de las características biológicas y psicológicas de los seres humanos” (Swanwick, 1979: 113).

Aquellas otras concepciones de la música que quieren ser críticas, contrariamente, plantean que la creatividad personal es un aspecto central y esencial del proceso social; así, siguiendo los argumentos de Valentín Voloshinov en su libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, es posible dismantelar esta oposición interior/exterior que planea en las concepciones más tradicionales de la música y del arte, la de Swanwick es un buen ejemplo; consideran que las

identidades y las realidades personales en ningún caso pueden concebirse fuera de los procesos de construcción social.

Esta diferencia de planteamiento también comporta una diferente óptica a la hora de valorar como la música puede ser pensada en tanto dotada de sentido y de significado. Para los musicólogos tradicionales y para la estética musical la cosa es bien sencilla: si el sentido y el significado de la música se encuentran separados y desvinculados de manera significativa del proceso social, al ser productos de una experiencia interna y personal, esto significa que cada significado social atribuible a la música dependerá de una referencia externa al mundo social. Es decir, que tratándose la música de un fenómeno esencialmente dinámico y abstracto, el sentido y el significado que puedan llegar a producir reside básicamente en el modelo utilizado, en la forma, en la estructura mucha más que no en la concretización de un mundo material reificado.

Este estado de la cuestión puede servir para explicar tanto la exclusión por parte de los estudiosos "serios" de la música "seria"; estamos pensando en los conservatorios, básicamente; de una reflexión teórica sobre la música popular contemporánea, como el hecho que muchas veces esta reflexión se haya realizado de una forma marcadamente tangencial y marginalizada. Porque, y es ésta una idea que me gustaría que quedara clara, la musicología tradicional se encuentra con verdaderos problemas cuando quiere discutir sobre cualquier tipo de significado que tenga una dimensión fundamentalmente social o cultural a partir de la música. Nunca podrá dar cuenta, por ejemplo, de la fascinación y del placer que puede producir la música repetitiva, si le cuesta entender que la música puede tener de alguna manera un significado radicado en un mundo social que se supone exclusivamente "material" o "ideologizado" (Middleton, 1986). Se trata de una tendencia que entiende la música como si se tratara de un campo del todo separado e independiente, ya sea de otras formas culturales, ya sea de la comunicación cotidiana en general.

Muchos músicos y musicólogos se vanaglorian de las "cualidades únicas" de su "forma artística", como si estas cualidades fuesen; en el fondo; inescrutables e inviolables frente a cualquiera que deseara estudiarlas desde un punto de vista crítico. Como si hacer un análisis de la música en tanto artefacto textual significara destruir su "misterio", matar el "placer", estético o somático, que pueda producir. Se desprende de todo ello, como parece obvio, que estas cualidades "intocables" tienen su expresión fundamental en la música "clásica" o "seria". Se piensa que la "buena" música, en otras palabras, es intrínsecamente asocial a la hora de significar.

No debería sorprendernos demasiado, por lo tanto, si cualquier intento de incluir la música popular contemporánea en el punto de mira de una perspectiva teórica es sentido como una amenazada. Porque, para estudiarla, se necesita, de manera inevitable, poner sobre la mesa una serie de criterios culturales, relativos por lo tanto, para poder hacer una valoración crítica.

Estos criterios relativos no deben entenderse como una simple giro del gusto que se tiene que utilizar a la hora de juzgar una obra musical, sino que permiten subrayar el hecho que no tiene sentido olvidar que el estatuto de la música también es histórico, que su carácter "social" tiene mucho que ver con el intercambio comunicativo que posibilita, con la experiencia que se tiene de la música. Queda comprometida, pues, con esta visión la legitimación de la música "clásica" o "seria" como aquella música que más se acerca a la condición de "música" por definición.

Cualquier reflexión teórica sobre la música popular contemporánea que no sólo quiere poner luz en el presente sino que, además, también pretende desmontar la supuesta solidez de la concepción de la música "clásica" como la expresión más natural, más perfecta de la "musicalidad", se convierte en un desafío a sus estructuras epistemológicas básicas. Estas visiones parciales, localizadas cultural, social y temporalmente, dejan bien claro cual es el motivo y la razón de los continuos intentos de desvalorizar a la música popular contemporánea desde la musicología: por su obvia función social, como si de un proceso político de control social y de conocimiento se tratara.

Mi visión de las cosas es totalmente contraria a este planteamiento, esto es, considero que la musicalidad de la música no es una cualidad intrínseca de un texto sino una cualidad que es resultado de las operaciones cognitivas del proceso de recepción, de lectura, de interpretación. En esta estricta conexión entre el texto musical y su experiencia, en su conversión en lugar donde el sujeto se reconoce y busca las claves a cuyo través su deseo va a ser movilizado, los códigos y las estructuras se han quedado relegadas en el camino que busca una profundidad crítica diferente.

La construcción de sentido en la música, y en especial de la música popular contemporánea, no es un problema de estructuras, de signos y de su significado, sino que se desprende de su movilización en los textos, de la entrada del problema del sujeto. Y, a partir de aquí, la noción del texto musical tiene mucho que ver con un tipo de investigación diferente en el lenguaje. No le interesa su carácter utilitario, sino mostrarse como un lugar donde los lengua-

jes se movilizan y se trabajan, más cercano, por lo tanto, a la *parole* que a la *langue* (en la famosa distinción lingüística de Saussure).

En lugar de un sistema preconcebido en que convergen las interpretaciones, el texto es un espacio que se abre a la experiencia de su actualización, a su conexión con otros textos (el intertexto), al reconocimiento de los discursos que, guiando por su interior el deseo de un sujeto que trata de reconocerse, funda el proceso de enunciación. En definitiva, no se trata de un problema de significado de estas músicas, de estas canciones, sino del sentido que construyen.

Esta reflexión nos hace recordar una tesis elaborada por Philip Tagg en la Tercera Conferencia Internacional de los Estudios de Popular Music, en que trazó un paralelismo entre los estudios sobre las mujeres en la sociedad occidental y en los estudios sobre la música popular contemporánea. Su tesis es la siguiente: cuando se llevan a cabo estudios sobre la "otra mitad" de la humanidad; es decir, las mujeres; tales estudios no tratan "solamente" de la otra mitad de la humanidad, sino que plantean cosas sobre la humanidad en general, que comporta una valoración diferente de los estudios existentes sobre la "primera" mitad de la humanidad; es decir, los hombres. El análisis de la "segunda" mitad del mundo, en otras palabras, conduce a una revalorización de los estudios sobre la "primera mitad". Tagg ha extendido esta tesis a la música popular sosteniendo que el estudio de este tipo de música, en efecto, no es "tan sólo" un estudio de la música popular contemporánea. Estos análisis revelan aspectos sobre la música en general y la manera en que ésta se debe comprender como formación datada históricamente, con unos vínculos sociales y culturales determinados; cosa que lleva, al mismo tiempo, a una revalorización y a una discusión abierta de las modalidades tradicionales y dominantes de estudiar y relacionarse con la música. De tener experiencia. Y aquí el concepto "experiencia" lo sentimos muy cercano de la utilización que hace Teresa de Lautetis al capítulo "Semiótica y experiencia" de su libro *Alice doesn't*:

"[Utilizo el término experiencia] en el sentido de proceso por el cual se constituye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de este proceso uno se sitúa a si mismo o se ve situado en la realidad social, y con esto percibe y aprehende como alguna cosa subjetiva (referido a uno mismo o originado por él) estas relaciones; materiales, económicas e interpersonales; que son de hecho sociales y, en una pers-

pectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo, y su final inalcanzable o diariamente nuevo. Para cada persona, por lo tanto, la subjetividad es una construcción sin final, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde uno interactúa con el mundo. Contrariamente, es al efecto de esta interacción lo que llamo experiencia; y así se produce, no mediante ideas o valores externos, causas materiales, sino con el compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado y afecto) a los acontecimientos del mundo" (de Lauretis, 1992: 54-55).

La propia Teresa de Lauretis, al discutir la representación y los procesos subjetivos en el cine, indica que una teoría materialista de la subjetividad no puede partir de una noción ya dada de sujeto, sino que se debe acercar al sujeto desde los mecanismos, desde las tecnologías sociales en que éste se construye. Estos mecanismos, según de Lauretis, son distintos, o como mínimo no semejantes, en su especificidad e historicidad concreta.

A la luz de estas aproximaciones teóricas críticas, creo que nos podemos hacer una serie de preguntas: ¿tienen las diversas formas de simulación electrónica (tanto las visuales como las sonoras) que circulan en nuestro entorno efectos sociales y subjetivos? Y, si esto es así, como indica Iris M. Zavala (1992: 222), esto es, si los productos culturales tienen una función epistemológica ya que transmiten conocimientos y experiencias del mundo y, por lo tanto, somos lo que leemos, lo que vemos, lo que escuchamos, porque el sujeto se constituye a través de una lengua y de sus instituciones; y si, además, como escribe Jenaro Talens (1994: 3), los nuevos medios, las nuevas tecnologías, no son simples intermediarios, vehículos de transmisión, asépticos y desideologizados que sirven para almacenar, transmitir y hacer circular discursos que no dependen de ellos; sino que, por el contrario, tanto las condiciones de producción, de difusión y de circulación como las de recepción y consumo que los medios proporcionan, tienen la función de "producir" el sentido, de "establecer" las reglas de intercambio comunicativo, y de "crear" tipologías de sujetos espectatoriales, es decir, de sujetos sociales determinados; se hace necesario, en definitiva, ver qué papel juega la música en todo ello. Si estamos de acuerdo con Teresa de Lauretis cuando plantea que "el sujeto es donde se forman los significados y si, al mismo tiempo, los significados constituyen los sujetos" (de Lauretis, 1992: 57), entonces los análisis discursivos también tendrían que tener en cuenta e incluir las formas de producción. Así, teniendo en cuenta la importancia que

puede adquirir todo ello en la creación de subjetividad en el discurso musical, también se debería conocer cómo circula la música, por dónde y con qué intereses. Solo de esta manera podremos decidir qué posición tomar frente a la música en el interior de la red discursiva y social de la que forma parte y que, en buena medida, contribuye a conformar (Adell, 1997).

3.

Así, cuando se escucha una música cualquiera, se tiende a analizarla, a segmentarla (y ésta es "ya" una interpretación porque se proyecta sobre la música ideas como "repetición", "simetría", "modulación", etcétera, que, a su vez, se dirigen nuevamente hacia otros interpretantes, y así sucesivamente); se tiende a buscar referencias en otras música conocidas (siempre se acaba relacionando un tema que nunca habíamos escuchado con una determinada tendencia, movimiento, período, género, compositor, grupo, solista, etcétera) o, en definitiva, se tiende a la búsqueda de todos aquellos elementos "extramusicales" (experiencias, recuerdos, imágenes, deseos, etcétera, lo que conforma nuestra subjetividad: nuestro imaginario, en definitiva) sin los cuales no sería posible la "comprensión" de la música como discurso.

Ningún discurso puede brillar con luz propia, ningún discurso puede darse fuera de las diferentes redes discursivas: la producción de sentido no se la debe confinar únicamente al ámbito de una determinada manera de "escuchar" música, como sostiene quienes piensan en la inexistencia de una dimensión social de la música, sino que se trata de un fenómeno discursivo y semiótico que implica y compromete a una red discursiva en toda su dimensión: social, subjetiva e ideológica.

Es por ello que hemos acudido, entre otras, a las propuestas de Mikhail Bakhtin y Valentin Voloshinov (1992), sobre todo cuando plantea la idea que todo lo individual no puede dejar de ser social: ideológico, por lo tanto. Este cambio de perspectiva, además, al tener en cuenta no solo el producto creado y el contexto de creación, sino también al sujeto que le otorga sentido y el momento en que se produce dicho sentido; provoca el desplazamiento de los términos de la oposición individual/ social; provoca el cruce, la interpenetración y la exploración del espacio existente entre ambos puntos. Como escribe Teresa de Lauretis (1992: 95), esta exploración es el único "camino practicable si queremos reconceptualizar las relaciones que ligan lo social con lo subjetivo".

De la misma forma que la semiología clásica oponía signos verbales y signos icónicos, es habitual considerar aún que percepción y sig-

nificación son dos cosas diferentes, a menudo opuestas la una a la otra en tanto pertenecientes respectivamente a la esfera de la subjetividad (sentimiento, afectividad, fantasía, procesos prelógicos, prediscursivos o primarios) y a la esfera de la sociabilidad (racionalidad, comunicación, simbolización, o procesos secundarios).

Hay quien piensa que pocas manifestaciones de la cultura, entre ellas el Arte, participan de ambas. E incluso cuando una forma cultural, como la música popular contemporánea, participa claramente de las dos esferas, su hipotética incompatibilidad dictamina que hay que darse cuenta de que todas aquellas cuestiones que tienen que ver con la percepción, con la identificación, con el placer, o con el dolor, deben ser escondidas, y no deben ser discutidas públicamente, ya que se trata de respuestas que tienen mucho que ver el carácter de cada uno o con el gusto personal.

Parece, en muchos casos, que discutir públicamente de música popular contemporánea, con su carácter inevitablemente social, tenga mucho que ver con una especie de violación de la regla clásica de la distancia estética, al mezclar lo subjetivo, lo personal, lo irracional, lo intuitivo con el carácter social, objetivo e ideológico que forma parte de la esfera pública.

Todo ello nos hace entender mejor porque se encuentra ausente la música en todas aquellos posicionamientos que, aunque en apariencia quieran ser decididamente teóricos, dejan siempre fuera de sus análisis todos aquellos discursos en los que no es tan fácil suprimir la influencia del componente subjetivo; que acaban "olvidando" los textos en que su dificultad radica precisamente en no dejarse atrapar por los ideales de objetividad e imparcialidad, no haciendo referencia a esos discursos que ponen en dificultad dar cuenta del "objeto" analizado desde un hipotético exterior. La música es uno de los discursos que impide la presencia del teórico como guardián de la ley.

En suma, nos continuamos enfrentando a la dificultad de elaborar un nuevo marco conceptual que no esté basado en la lógica dialéctica de esta oposición, como parecen estarlo todos los discursos hegemónicos de la cultura occidental. Nociones como la planteada por Teresa de Lauretis de proyección y el puente teórico que establece entre la percepción y la significación supone, más que una oposición, una interacción compleja y una implicación mutua entre las esferas de la subjetividad y de la sociabilidad, como ya argumentó Voloshinov. Podría servir de modelo o, al menos, de punto de partida y de guía para comprender las relaciones que produce la música, la forma en que ésta articula los sonidos y las imá-

genes con los significados, así como su papel en la mediación, la asociación o la proyección de lo social en lo subjetivo.

Hay que tener en cuenta, por lo tanto, que la música no es un reflejo pasivo de la sociedad; también sirve como foro público con que diferentes modelos de organización ideológica (a través de una serie de aspectos vinculados con la vida social) son afirmados, desmentidos, adoptados, contentados y negociados.

No se ha planteado de una manera clara, determinante y contundente las relaciones entre las formas de subjetivación en el capitalismo avanzado, por una parte, y la producción, la recepción y las estructuras discursivas, por la otra. Esta falta de estudios y teorizaciones existe, entre otras razones, porque los musicólogos tradicionales no han tenido ni las ganas ni la capacidad de ir más allá de ellas, y no han querido tampoco enfrentarse con ciertos problemas de la música popular contemporánea, que reclama de una manera evidente y abierta ser considerada por su importancia simbólica y como práctica social.

Desde esta óptica, pues, he considerado a la música popular contemporánea como dialógica, teniendo en cuenta que la música no es "solo" una tecnología social que produce o reproduce significados, valores, e imágenes para los receptores; sino que, también, a diferencia de la influencia ejercida por la música "clásica", puede inyectar en la música un sentido del personal, de lo político y de lo social, al posibilitar una más profunda comprensión de la música en su conjunto.

La música es translingüística; a la manera de Bakhtin, como ya hemos visto, pero también a la manera de Passolini, cuando se refiere al cine y a la poesía, ya que supera el momento de la enunciación, el mecanismo técnico, para convertirse en una "dinámica de sentimientos, afectos, pasiones, ideas" (Passolini) en el momento de la recepción.

La música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo "personal". Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son "culturalmente conscientes", que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales.

Bibliografía

- ADELL, J. E., 1997. Música i simulacre a l'era digital (L'imaginari social en la cultura de masses). Lleida: Pagès Editors.
- ADELL, J. E., 1998. La música en la era digital. Lleida, Editorial Milenio.
- ATTALI, J., 1995. Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI.
- DE LAURETIS, T., 1987. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington : Indiana University Press.
- DE LAURETIS, T., 1992. Alicia ya no (Feminismo, Semiótica, Cine). Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M., 1982. L'ordre del discurs i altres escrits. Barcelona: Laia.
- LAMANNA, M., 1986. Linguaggio musicale e comunicazione sociale. Bari: Edizioni dal Sud.
- McCLARY, S., 1991. Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MIDDLETON, R., 1986. "In the groove, or blowing your mind? The pleasure of musical repetition". En Popular Culture and Social Relations (T. Bennett, Coord.). Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press, pàgs. 159-176.
- SERRAVEZZA, A., 1980. La sociologia della musica. Torino: EDT.
- TALENS, J., 1994. Escritura contra simulacro (El lugar de la teoría en la era electrónica). València : Episteme /Colección Eutopías.
- VOLOSHINOV, V. N., 1992. El marxismo y la filosofía del lenguaje. Madrid: Alianza Editorial.
- ZAVALA, I. M., 1992. La posmodernidad y Mijail Bajtin. Madrid: Espasa Calpe.

La Máquina de Trovar de Meneses
Materiales para una topografía de la Máquina Flamenca

Pedro G. Romero

El caso de Camarón de la Isla es el que más ha trascendido a la opinión pública. Sus herederos –tan relacionadas están el derecho de herencia con la propiedad intelectual- se extrañaron de que apenas generara derechos su obra discográfica. Claro que el cantaor no era autor de la mayoría de sus cantes, las letras solían ser populares o a cargo del padre de Paco de Lucía, que siempre proponía las músicas. Es como si la Concha Piquer exigiera autoría a León y Quiroga o Elvis Presley a Leiber y Stoller. Aunque no dejarían de llevar algo de razón.

Otro caso curioso es del de Federico García Lorca quién por recopilar y armonizar una serie de canciones populares como *Los pelegritos*, *Anda jaleo*, *el Cafe de Chinitas*, *Los cuatro muleros*, etc, etc, aparece casi siempre como autor de las mismas. Al menos cobra parte de los derechos que estos generan.

Muchos aficionados se habrán preguntado por dos genios singulares, Opalo y Vizcaíno, que firmaban los cantes del catálogo flamenco de Hispavox de los años 60 y 70. Pues bien, tales seudónimos dinerarios esconden al flamencólogo José Blas Vega y al guitarrista Félix de Utrera, quienes, entre productores y animadores de aquellas grabaciones, se apuntaban temas, letra y música, conocidamente populares.

Otro sucedido que se me viene a estas líneas pasa por la atribución de derechos de los cantaores antiguos, aquellos que solamente grabaron discos de pizarra y cuyos derechos no descansan ni en los cantaores y tocaores o su descendencia sino en los propietarios coleccionistas de dichas, viejas y olvidadas, grabaciones.

El caso de *Macarena*, la famosa tonada sevillana y aflamencada también puede traerse a colación. Originariamente se trata de una melodía infantil, adaptación del famoso himno de marcha de los marines USA, que se difundió a partir de las bases de Rota y Morón –por eso no es extraño que en su popularidad, el presidente Clinton famosamente la bailara, sin saber que simplemente estaba marcando el paso, su propio paso-. La adaptación de la letra, esa casposidad de Los del Río, es lo de menos, puesto que nadie le hizo demasiado caso excepto para asombrarse de su vulgaridad. El ritmo era lo importante, con su subsiguiente bailecillo. El negocio fue tan inmenso que sus derechos acabaron protagonizando varios juicios. La versión rítmica mix moderna acabo reconociendo a la factoría de Alaska su parte del pastel. En la base flamenca, sin embargo no se reconocieron los méritos del arreglista Manuel Soler, por aquello de lo popular supongo.

Tan paradójicas resultan las cuestiones de autoría entre los flamencos que hasta en la SGAE son una excepción. De todo el monopolio –a medio camino entre el Ministerio de Industria y el Ministerio de Cultura, debe de ser la única empresa privada del país para la que el gobierno legisla con beneficencia, algo así como si una ley la diera la exclusiva del pantalón vaquero a El Corte Inglés- la sección dedicada a lo flamenco es ejemplar. La autoría, moviéndose en un terreno tan pantanoso, se adjudica volitivamente al interprete, pues este en cada interpretación de lo “popular” deviene en alguna ganancia. De alguna manera se esta reconociendo la autoría de lo performativo, frente a lo escrito, lo leguleyo. Antes, la cosa no era así, y el amplio cupo de lo popular y lo anónimo acababa ensanchando las arcas de los principales autores vendidos, tipo Duo Dinámico o Víctor y Ana. Al menos algo acaban ganando estos artistas que han incorporado la SGAE con naturalidad a sus fuentes económicas.

Y se hacen verdaderos ejercicios de malabarismo, la picaresca típica del oficio, para pedir a la vez que el flamenco sea patrimonio de la humanidad y que deje en concepto de autoría, pingues beneficios. Lo qué no sabe la militancia para que la UNESCO reconozca al flamenco como Patrimonio Oral de la Humanidad es lo que cobran los oficiantes del “Misterio de Elche”, si no estaríamos ante una desbandada general.

Un amigo, un flamenco, describe, con peculiar gracia, el top manta como un acto de justicia divina en esta cadena de autorías populares, inscripciones como autores y venta de discos. Para el amigo, los ejercicios de comercialización -autorización, al fin y al cabo, nueva legitimización- que los artistas flamencos hacen en sus

nuevos trabajos se ven castigados proporcionalmente con su presencia en la manta pública. A más arreglos, más producción, más promoción, más mantón de Manila.

Desgranar esta colección de sucesos en torno a la autoría en el flamenco no tiene otro objeto que señalar su condición paradójica. En ese sentido el modelo que ha creado el flamenco en torno a su propiedad intelectual merece la pena tenerse en cuenta como un modelo de resistencia que hasta ahora ha conseguido estabilidad, popularidad y permanencia.

Por una serie de razones, lo flamenco eligió, de entre los dos designios románticos que imprimieron su destino, el "genio individual" de Novalis y el "genio del pueblo" de Heine, este segundo camino, que mucho tiene que ver con la estética culta que poetas como Augusto Ferrán o Gustavo Adolfo Becquer cultivaban y poco, por extraño que parezca, con los orígenes populares de este arte. Esta construcción culta cambió la orientación a que se suscribiría, por ejemplo, el *bel cantismo* italiano, el gran rival artístico de los primeros tiempos de los flamencos. Si el pueblo napolitano se contentó con la algarabía gritando "¡Viva el cuchillo!" cuando la ocupación napoleónica suprimió la operación que extirpaba la hombría a los *castrati*, en la Sevilla del famoso barbero, un grupo de folkloristas, fuertemente marcados por las concepciones tardorománticas de Becquer –y protomodernas, pues no podemos olvidar esta condición doble en el poeta sevillano– crea las bases teóricas de un arte incipiente: el flamenco.

De la influencia de Rodríguez Marín, Montoto o Antonio Machado y Álvarez, padre de Manuel y Antonio Machado, en el arte incipiente solamente pueden dar cuenta quienes piensan que toda identidad es una construcción y que sus estructuras teoréticas, por muy débiles que parezcan, pueden acabar conformando toda una mitología, aquella que dice que el flamenco es un arte del pueblo andaluz o del gitano, como no pueblo. No quiero detenerme ahora en esta cuestión ni tampoco en la condición proletaria primera de este arte. Lo cierto es que a estos tres elementos autorales, por decirlo de alguna manera, se suma últimamente la teoría de que como arte que es, el flamenco es obra de sus artistas. Artistas, esa condición interclasista que viaja desde el lumpen proletariado hasta la aristocracia para esconder su aspiración burguesa, según la definición que dieron para aquellos años, mediados del siglo XIX, los formalistas rusos.

Y sorprende a veces, que estas nuevas visiones históricas y poéticas de lo flamenco sigan manteniendo una pugna tan simplista

entre aquellos que quieren hacer del flamenco patrimonio colectivo –de andaluces o de gitanos, el pueblo apócrifo- o patrimonio individual –en la cuenta privada de algunos artistas-. Sorprende también que cuando todas las artes se ven sumidas al día de hoy por eso que se conoce como giro etnográfico, de lo cual términos como fusión o mestizaje o *worldmusic* o multiculturalismo son tan sólo una variante simplista, el flamenco, un arte pionero en estas lides puesto que sus primeros análisis y descripciones procedían más de la proto antropología y la proto sociología que de la estética, decida volver la cara a su tiempo. Sorprende, repito, que aquellos que reivindican el flamenco como un “arte” frente a sus substratos antropológicos, no lo hagan mediante el análisis estético –las que llevan ese nombre dejan mucho que desear en cuanto a rigor y audacia de la ciencia estética- y acudan siempre a fuentes sociológicas, musicográficas, historicistas, etc.

Y aunque sea cierto que las teorías más tradicionales y populistas mueren de inanición y que a menudo el abstracto concepto de pueblo es fuente de mistificaciones –una prueba de ello es el combate continuo de Agustín García Calvo para que nadie se apropie de eso que va por debajo- y de idílicas recreaciones adánicas, aunque todo eso sea cierto, es ahora que hay que reformular esa idea de creación de una máquina flamenca, ahora que como tal, desde la teoría y desde la práctica el flamenco choca con la realidad de la propiedad intelectual, el mercado, el subsidio público, etc, etc. Es decir ahora que, más que nunca, puede erigirse en un modelo de resistencia contra el capitalismo y su apropiación de las prácticas culturales en el mundo entero. Por eso queríamos traer aquí una serie de materiales que han conformado ese modelo teórico. Esos que han hecho del flamenco un mito popular, público, más que un bien de consumo, los materiales que construyen una *poiesis* para el flamenco. La traducción de la tradición mediante la traición tiene sus reglas, sus mecanismos.

La primera célula que podemos adjuntar para la cadena orgánica flamenca es, evidentemente, la *Máquina de Trovar* de Meneses, un artefacto del que tenemos noticia por Antonio Machado.

En las ediciones que suelen hacerse de la obra de Juan de Mairena falta a menudo un capítulo fundamental, que suele darse insertado entre los anexos a la poesía completa de Antonio Machado. Se trata de la descripción de la *Máquina de Trovar* de Jorge Meneses y las “coplas mecánicas” que el aparato produce. Los editores y críticos traicionan habitualmente las voluntades poéticas de heteronómia –sería fundamental leer este proceso, tal y como Giorgio Agamben lo describe en *Lo que queda de Auschwitz*, aplicado a las hete-

ronómicas de los artistas populares, el grupo, los apodos, los motes, etc- de muchos autores. Una y otra vez se empeñan en aunar las distintas y contradictorias voces que un poeta, sea Pessoa o Machado, quiso darle a su obra. Por mucho disolvente del "yo" poético que usen, en una generación de historiadores de la literatura se acaba siempre recomponiendo el dni poético.

Los detalles, los diversos matices y aspectos que el proceder de la máquina recoge demuestran que no son simplemente "mecánicistas" las soluciones que el aparato recoge, no se trata de llenar con un aparato técnico la ausencia de "yo" poético que la comunidad exige para hacer suya, cantar a coro, sus nuevas canciones. Se trata de un verdadero dispositivo dispuesto a reconsiderar individualmente cada nuevo problema poético, a solventar la tensión entre el individuo y la multitud. Recordemos que la máquina había sido concebida como una solución para unos tiempos en el que cierta lírica tradicional estaba siendo enteramente cuestionada. La manera de afrontar esta crisis no escapa hacia pasado canónico o academia institucional alguna. Se enfrenta con una máquina a lo que parecía, a todas luces, una crisis provocada por el impacto de la nuevas formas de reproducción técnica, por la sociedad tecnológica.

Los orígenes de la propia construcción de Meneses –aprovecho ahora para aclarar que no se trata aquí ni de Antonio Mairena ni de José Menese, confusión increíble en la que cayeron críticos sevillanos como Manuel Bohorquez o Manuel Martín Martín dando perfecta cuenta de cual es el nivel con que tal crítica se ejerce- hay que buscarlos en la obra del padre de los Machado, Demófilo, el amigo del pueblo. Exactamente en el prólogo, de difícil atribución, a las canciones de Manuel Balmaseda, un poeta obrero y analfabeto que vino a representar para estos folkloristas el mecanismo verdadero con el que el pueblo crea. Lo cierto es que algunos de los mecanismos de construcción poética que se describen en dicho prólogo coinciden con la "máquina" de Meneses. Otra elemento que sumar a la cadena de significantes flamencos.

Y podemos atrevernos a leer esta máquina siguiendo a Slavoj Zizek en su descripción de la voz *acousmátique*, en una lectura personal de Lacan. Zizek pone como ejemplos las musiquillas de dos films con igual título *Brazil* tal y como lo usa Terry Gillian en su película y *Lili Marlene*, la canción protagonista del film de Fassbinder, en ambas la cancioncilla invade de forma totalitaria y aplastante la realidad hasta convertirse en el único elemento que hace soportable esa misma realidad. Lo mismo ocurre en *Fallen* un film en el que lo demónico hace que una tonadilla de los Rolling Stones posea en cuerpo y voz a las multitudes, una y múltiples a la vez.

Como en el famoso encadenado de la vieja película española, con Carmen Amaya, *María de la O*, en el que toda la comunidad, en al diversidad de sus ocios y oficios entona esta canción.

Mi aproximación personal a esta "máquina de trovar" va en lo que sigue. En una cassette de corridos mexicanos, los Hermanos González firmaban una letra que decía: "Que el amor es un juguete/ que el amor es un juguete/y jugando va y te pasa/ como la misma máquina/ de la misma muerte". Claro que aquella letra me llevó a recordar esta otra que aparece anónima en diversos cancioneros flamencos: "Yo creía que el amor /era cosa de juguete/y ahora creo que se pasan/ las fatigas de la muerte". Bernarda de Utrera la interpreta como popular en una preciosa solea bulería que lleva por título *La semilla del encanto*: "Creí que querer bien / era cosita de juguete / cosa de juguete y era cosa de juguete/ y ahora veo que se pasan / las fatigas de la muerte." Muy a menudo, los cancioneros populares de flamenco muestran unas letras simplificadas, que omiten las repeticiones de verso y los giros y modismos propios de cada interprete, palo o versión particular que se da de esa letra. La clave de la creación, a menudo de la fijación de una variante musical determinada está precisamente ahí, en la manera de decir una letra. Aurelio de Cádiz, Pepe de la Matrona o la Niña de los Peines lo repetían siempre, "lo más importante son las letras". Cuando estábamos preparando los temas musicales de *Metamorfosis*, el acercamiento personal del bailar Israel Galván al mundo de Kafka, llevábamos este mismo tema grabado en una cassette. Escuchábamos la copla y alguno de los que allí estaba, Enrique el Extremeño, Juan José Amador o Encarnita Anillo, daba su versión que después acababa incorporándose a los bailes. En un momento dado, debido a la mala calidad de la grabación o al ruido ambiente o a fallos en la reproducción del audio, esta misma copla acabó así: "Creí en el buen querer/ como cosa de juguete,/ veo ahora que pasa, / como máquina sobre la muerte."

Después de estos apuntes, una última nota antes de pasar al texto de Juan de Mairena y su conversación con el joven Meneses que tan fielmente recoge Antonio Machado. En su párrafo final es donde se muestra más clara la postura de Machado –la nueva sentimentalidad-, que creo distinta a la de Mairena y a la del joven Meneses. Es más, podemos suponer que para la *Máquina* misma, la crítica que Machado propone, es decir, adelanto, el "*barroco conceptual*", los *riesgos del ripio y la pedantería, la pedagogía y el didactismo, el entretenimiento de las masas y su iniciación a un sentir propio*, no son handicaps sino el lúcido diagnóstico del funcionamiento de cualquier máquina de creación en nuestro tiempo.

**Fragmento de *La metafísica de Juan de Mairena* en
Cancionero Apócrifo de Antonio Machado**

Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de Trovar*, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa.

Diálogo entre *Juan de Mairena* y *Jorge Meneses*.

Mairena, -¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?

Meneses. - Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.

Mairena. - ¿Piensa usted? ...

Meneses. - Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mi me parece fracasado, tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario -ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo- no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros.... ¿por qué no con todos?

Maírena. - ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses. - Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena.- Gracias.

Meneses.- Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso, en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o rampón. Comenzamos a disputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

Mairena.- Sí. lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

Meneses.-Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmée llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte.

Mairena.- ¿Qué hacer, Meneses?

Meneses.- Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende sustituir ni suplantarse al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica.

Mairena.- ¿Cuantitativamente?

Meneses.-No. Mi artificio no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que nos da su expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia. La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante la cual el aparato funciona. Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una

juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría, el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales, que son su equivalente lírico. En una asamblea política, o de militares, o de usureros, o de profesores, o de "sportmen", produce otra canción, no menos esencial. Lo que nunca nos da el aparato es la canción individual, aunque el individuo esté caracterizado muy enérgicamente, por ejemplo: "la canción del verdugo". Nos da, en cambio, si se quiere, la canción de los aficionados a ejecuciones capitales, etc, etc..

Mairena.-¿Y en qué consiste el mecanismo de ese arístón poético o máquina de cantar?

Meneses.-Es muy complicado, y, sin auxilio gráfico, sería difícil de explicar. Además, es mi secreto. Bástele a usted, por ahora, conocer su función.

Mairena.-¿Y su manejo?

Meneses.-Su manejo es más sencillo que el de una máquina de escribir. Esta especie de plano-fonógrafo tiene un teclado dividido en tres sectores: el positivo, el negativo y el hipotético. Sus fonogramas no son letras, sino palabras. La concurrencia ante la cual funciona el aparato coge, por mayoría de votos, el sustantivo que, en el momento de la experiencia, considera más esencial, por ejemplo: *hombre*, y su correlato lógico, biológico, emotivo, etcétera, por ejemplo: *mujer*. El verbo siempre en función en las tres zonas del aparato, salvo el caso de sustitución por voluntad del manipulador, es el verbo objetivador, el verbo *ser*, en sus tres formas: *ser, no ser, poder ser*, o bien *es, no es, puede ser*, es decir, el verbo en sus formas positiva u ontológica, negativa o divina, e hipotética o humana. Ya contiene, pues, el aparato elementos muy esenciales para una copia: *es hombre, no es hombre, puede ser hombre, es mujer, etc., etc.* Los vocablos lógicamente rimados son *hombre y mujer*; los de la rima propiamente dicha: *mujer y (puede) ser*. Sólo el sustantivo *hombre* queda huérfano de rima sonora. El manipulador elige el fonograma lógicamente más afín, entre los consonantes a *hombre*, es decir, *nombre*. Con estos ingredientes el manipulador intenta una o varias copias, procediendo por tanteos, en colaboración con su público. Y comienza así: *Dicen* (el sujeto suele ser un impersonal) *que el hombre no es hombre*.

Esta proposición esencialmente contradictoria la da mecánicamente el tránsito del sustantivo *hombre* de la primera a la segunda zona del aparato. Mi artificio no es, como el de Lulio, máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos, y sus contradicciones no pueden resolverse lógicamente, sino psicológicamente. Por esta vía ha de resolverla el manipulador, y con los solos elementos de que aún dispone: *nombre y mujer*. Y es ahora el sustantivo *nombre* el que entra en función. El manipulador ha de colocarlo en la relación más esencial con *hombre y mujer*,

que puede ser una de estas dos: el *nombre de un hombre* pronunciado por *una mujer*, o el *nombre de una mujer* pronunciado por un *hombre*. Tenemos ya el esquema de dos copias posibles para expresar un sentimiento elementalísimo en una tertulia masculina: el sentimiento de la ausencia de la mujer, que nos da la razón psicológica que explica la contradicción lógica del verso inicial. El hombre no es hombre (lo es insuficientemente) para un grupo humano que define la hombría en función del sexo, bien por carencia de un nombre de mujer, el de la amada, que cada hombre puede pronunciar, bien por ausencia de mujer en cuyos labios suene el nombre de cada hombre. Para abreviar, pongamos que el aristón nos da esta copla: "Dicen que el hombre no es hombre/ mientras que no oye su nombre/ de labios de una mujer./Puede ser."

Este *puede ser* no es ripio, aditamento inútil o parte muerta de la copla. Está en la zona tercera del teclado, y el manipulador pudo omitirlo. Pero lo hace sonar, a instancias de la concurrencia, que encuentra en él la expresión de su propio sentir, tras un momento de reflexión autoinspectiva. Producida la copla, puede cantarse a coro.

.....

En el prólogo a sus *Coplas mecánicas* hace Mairena el elogio del artificio de Meneses. Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico, es un investigador y colector de sentimientos elementales; un "folklorista", a su manera, y un creador impasible de canciones populares, sin incurrir nunca en el "pastiche" de lo popular. Prescinde de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano (cuando lo advierte objetivado en su aparato). Su aparato no ripia y pedantea, y aun puede ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos emotivos extraños. Claro está que su valor, como el de otros inventos mecánicos, es más didáctico y pedagógico que estético. La máquina de trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad.

Los autores

Daniel Varela, es músico y compositor. Escribe en forma independiente sobre músicas experimentales desde 1992. Ha escrito para las revistas argentinas *Esculpiendo Milagros* y *Perro Negro*. Contribuye actualmente con las revistas *Perfect Sound Forever* (USA), *Musicworks* (Canadá), *The Sound Projector* (Inglaterra) y *Parabólica* (España)

Francisco Aix Gracia, en la actualidad realiza su tesis doctoral sobre el arte flamenco como campo de producción cultural para el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla. A su vez ha venido desarrollando una vertiente de trabajo en el ámbito del arte contemporáneo como miembro de *La Fiambrera*.

Joan-Elies Adell, es licenciado en Comunicación Audiovisual y Lenguajes Audiovisuales por la Universidad de Valencia y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. En la actualidad es profesor en la Universidad Oberta de Catalunya y autor del libro: *La música en la era digital* (*La cultura como simulacro*), Lleida, Editorial Milenio, 1998.

Norberto Cambiasso, estudios de Letras y Filosofía en la Universidad de Bs. As. (UBA) Profesor de Comunicación Social en las Facultades de Arquitectura y Urbanismo y de Ciencias Sociales (UBA). Artículos sobre música y otros tópicos en revistas y periódicos como *Página 12*, *Tres Puntos*, *Rock & Pop*, *Margen*, *Parabólica*, etc. Editor de la revista *Esculpiendo Milagros*. Autor de "Días Felices", libro sobre sociología norteamericana editado por Eudeba.

Francisco Ramos, es crítico musical y asesor de diversas instituciones sevillanas relacionadas con la música contemporánea. Colabora con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Teatro Central y la revista *Parabólica*.

Sebastián Dyjament, es sociólogo y escribe en varias publicaciones sobre música y nuevos medios.

Pedro G. Romero, trabaja en la compilación, clasificación y desarrollo del archivo F.X. Escribe en diferentes publicaciones y es autor de varios libros, entre ellos "Sacer, fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla". Forma parte del equipo directivo de UNIA Arte y Pensamiento.

Julián Ruesga Bono, artista plástico y director de la revista de cultura contemporánea *Parabólica*. De vez en cuando ejerce de curador de exposiciones. Su campo de trabajo plástico y teórico gira en torno a la cultura urbana, la globalización y sus relaciones con las nuevas tecnologías. Escribe sobre música y artes plásticas en varias publicaciones iberoamericanas.

INDICE

Intersecciones, híbridos y deriva (dos) <i>Julián Ruesga Bono</i>	5
Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías <i>Joan Elies Adell Pitarch</i>	17
La electrificación en las salas de concierto <i>Francisco Ramos</i>	31
Busqueda musical y confrontación <i>Sobre la música experimental en los inicios del nuevo Siglo</i> <i>Daniel Varela</i>	37
El fantasma de la libertad <i>Fragilidad y escepticismo en la improvisación electrónica contemporánea</i> <i>Norberto Cambiasso</i>	61
Bits sobre Beats: <i>Las tecnologías informáticas en la producción musical</i> <i>Sebastián Dyjament</i>	77
Música Interactiva <i>Vida electrodigital</i> <i>Daniel Varela</i>	109
Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas. <i>Francisco Aix Gracia</i>	119
La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología <i>Joan-Elies Adell Pitarch</i>	137
La Máquina de Trovar de Meneses <i>Materiales para una topografía de la Máquina Flamenca</i> <i>Pedro G. Romero</i>	151

Este libro se terminó de imprimir el día 31 de
Agosto de 2005, en Gráficas Tebas,
festividad de San Ramón
Nonato, Cardenal
en Cardona.