

RESERVOIR BOOKS

Javier Blánquez y Omar León
(editores)

Loops

Una historia de la música
electrónica en el siglo XX

Prólogo de Simon Reynolds



RESERVOIR BOOKS

**Javier Blánquez
y Omar León (eds.)
Loops 1**

**Una historia de la música electrónica
en el siglo xx**

Prólogo de Simon Reynolds

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

—El principio del biglemoi —dijo Nicolás—, que el señor conoce sin duda, se basa en la producción de interferencias a partir de dos fuentes animadas por un movimiento oscilatorio rigurosamente sincrónico.

—Ignoraba —dijo Colin— que se aplicaran elementos de física tan complicados.

—A partir de aquí —dijo Nicolás— el bailarín y la bailarina se sitúan bastante cerca el uno del otro y hacen ondular sus cuerpos siguiendo el ritmo de la música.

—¿Sí? —dijo Colin un tanto inquieto.

—Entonces —dijo Nicolás— se produce un sistema de ondas estáticas que presenta, como en acústica, nudos y senos, lo cual contribuye no poco a crear un buen ambiente en la sala de baile.

—Sin duda... —murmuró Colin.

—Los profesionales del biglemoi —prosiguió Nicolás— logran a veces crear localizaciones de ondas parásitas poniendo en vibración sincrónica, por separado, algunos de sus miembros. Le demostraré cómo se hace.

Colín eligió «Chloé», como se lo había recomendado Nicolás, y lo centró sobre el plato del giradiscos. Depositó suavemente la punta de la aguja en el fondo del primer surco y miró cómo Nicolás entraba en vibración.

BORIS VIAN, *La espuma de los días*,
capítulo VII (1946)

INTRODUCCIÓN NO FUTURE

Lo importante es la música. Si no puedes escuchar la música, lo demás no sirve para nada. Leer y escribir de música es, al fin y al cabo, algo inútil.

MAURIZIO

Desmontar un cliché, una opinión que, aunque sin fundamento, se generaliza, es tarea tan complicada y desesperante como hablarle a quien no quiere oír y exponer argumentos sólidos a quien no quiere razonar. Estas líneas que sirven de preámbulo para *Loops*, así como las subsiguientes, tienen la misión de intentarlo. Se ha dicho, y se sigue diciendo, que la música electrónica es «la música del futuro», ese hilo musical que escucharán nuestros hijos porque, claro está, *nuestra* música es todavía otra. La idea de la música generada a partir de medios no naturales, con instrumentos que se sirven de fuentes de energía no humanas, de aparatos, valga la redundancia, electrónicos, pues, es en muchos sectores todavía un misterio, una entidad que cuesta comprender y, por supuesto, compartir. Se ha asimilado el rock, se ha superado el jazz, se ha aceptado el pop y, para según quién, la música clásica sigue siendo la autén-

tica música. Todo aquello que se conforma a partir de ruidos, bucles, muestras, ritmos y síntesis de sonido sigue siendo un mundo lejano, un planeta prohibido. Es muy fácil despachar la música electrónica con un desganado «sí, es interesante, pero no es para hoy. Esa es la música del futuro». Bien, pero ¿qué futuro?

Ninguno: no hay futuro porque la música del ídem todavía no la conocemos. La música electrónica, que nadie se lleve a engaño, es una música del presente. Y, por supuesto, no LA música del presente, como mucho fundamentalista querría imponer, sino una de tantas que no hacen más que cumplir el precepto básico del arte: transformar la vida en algo mejor y más agradable. No puede ser la música del futuro una disciplina que está a un paso de cumplir su formidable primer siglo de vida —en adelante se citarán los experimentos en 1910 del italiano Luigi Russolo con sus *intonaruniori*, sus máquinas de hacer ruido, como el año cero de la historia que aquí nos ocupa—, y por ende mucho más longeva, más dilatada que tantas otras que, curiosamente, ostentan un estatuto cultural menos en entredicho. Lo contradictorio es que una sociedad mundial —globalizada, curiosa, que ha visto al hombre llegar a la Luna, su hogar ser dirigido por rudimentarios robots, electrodomésticos y ordenadores personales y su vida facilitada por la tarjeta de crédito, las comunicaciones vía satélite y otras particularidades del chip— se rija, en lo musical, por criterios tan conservadores. No deja de haber quien observa todo lo que rodea la electrónica (baile, experimentación, abstracción, deformación, hedonismo) con cierto recelo, escepticismo o saludos de moda pasajera. Aunque también es cierto que

quien observa de esta manera demuestra una imposibilidad alarmante para ver más allá.

Que nadie se escandalice: la música electrónica es la música de nuestro tiempo presente porque, se mire por donde se mire, está en todas partes, aquí y allá; no se puede escapar de ella. Asociada en un principio al academicismo de las vanguardias clásicas y más tarde a la propia rueda de funcionamiento del rock, la electrónica, por su capacidad de generar ritmos nuevos, sonidos inéditos, esquemas libres, oportunidades expresivas sin precedentes, consiguió pronto independizarse, formar su propio lenguaje y otro simultáneo para sus músicas laterales. Música electrónica lo es tanto Kraftwerk, el grupo que inventó un lenguaje de la nada impulsado por las ansias de innovación, como Depeche Mode, un cuarteto de pop de toda la vida que sustituyó guitarra, bajo y batería por sintetizadores. Lo es tanto el rock metronómico de Neu! como el escape cósmico de Derrick May en el Detroit de 1987. Música electrónica es techno y house, pero también el pop de los últimos veinte años que se ha servido de máquinas, samplers y cajas de ritmos. El medio es el mensaje y la forma es el fondo: la electrónica no es el futuro, sino la herramienta para intentar llegar a él y dejar una huella imborrable en el presente. Es un hechizo más poderoso de lo que se piensa.

La eclosión de la música de baile como herramienta de ocio y mecanismo de experimentación en el marco popular está en la raíz del progreso y la aceptación cada día más abierta de una estética que al principio tuvo que chupar rueda de otras disciplinas y estilos y que ahora, inversamente, las determina. Hoy, quien quiere ser «moderno»,

utiliza máquinas y las incrusta, cueste lo que cueste, en contextos determinados. Quien no lo hace es tildado de retrógrado. Y quien lo hace bien ayuda a dibujar el mapa de un tiempo — presente; el futuro no hay manera de predecirlo — excitante, cambiante, eléctrico. Es nuestra música.

Y de eso trata *Loops*, de nuestra música. De casi cien años de electrónica que han determinado nuestro pasado inmediato, nuestro presente mutable y, por lo que parece, un futuro, como la vida, lleno de posibilidades. De un viaje por la música concreta y el dub, por el ambient y el pop electrónico, por el drum'n'bass y el hip hop, por el techno y el post-rock, por la infinita variedad de tonos y sensaciones de una expresión vital, transgresora, hedonista, terrorífica, poética y convulsa. Música, no de máquinas, sino de seres humanos que aman las máquinas. Música (miren alrededor, busquen las analogías) de ahora.

Es de imaginar que en un puñado de páginas resulta imposible resumir tanta creatividad y tan ingente número de artistas. Se ha querido, y se ha intentado, que no faltara nadie a la cita, que no se olvidara ningún estilo significativo, ningún momento decisivo, ningún pionero al que agradecerle su labor. Es posible que falten nombres, aunque también es cierto que no pretenderlo habría sido una utopía. *Loops*, ante todo, quiere ser un libro de consulta, un manual para perderse en él y encontrarse, más tarde, en una realidad sonora complicada, un laberinto en el que cuesta orientarse sin ayuda. Puede resultar complejo para un no iniciado (mal menor, pese a todo: la curiosidad, la búsqueda de discos, el dejarse aconsejar por otras fuentes, libros, revistas, programas de radio, permite suplir cualquier ca-

rencia), y puede ser demasiado básico para alguien zambullido de lleno en la materia. En cualquier caso, *Loops* habrá servido para algo si se consigue que alguien haga un movimiento para acceder a la música que aquí se describe o añada un bit de información útil en la búsqueda del placer en la vida.

Así pues, y parafraseando el lema punk por excelencia, no hay futuro; solo un hoy más alto que el sol que brilla con luz propia, precedido de un ayer apasionante. Esto es un viaje al sonido, una invitación a escuchar un mundo nuevo. Es la primera historia de la música electrónica en sus múltiples ramas. Y no es una visión del futuro porque, como dijo Mixmaster Morris en su penúltimo disco como The Irresistible Forcé, «ya es mañana».

JAVIER BLÁNQUEZ & OMAR LEÓN,
L'Hospitalet de Llobregat, 29-01-2002

NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Tras varios años sin presencia en las librerías, después de que se agotase la quinta reimpresión de este libro, volvemos a poner *Loops. Una historia de la música electrónica* a disposición del público tres lustros después de su primera edición, aunque con una serie de ligeros cambios y sustanciales novedades que merecen una nota explicativa, el primero de ellos en el mismo título, que ahora incluye la coletilla «en el siglo xx». Ante la tentación de reescribir o modificar los capítulos originales —sobre todo porque la era de internet nos ha proporcionado abundancia de datos y puntos de vista nuevos que podrían motivar la modificación sustancial del texto—, hemos preferido, en cambio, conservar *Loops* tal como fue en su momento, como testimonio del esfuerzo editorial pionero que significó en 2002. Un texto nuevo, en el fondo, implicaría que fuese otro libro distinto. Estamos seguros de que, algún día, ese libro existirá.

Por lo demás, el texto original sí ha sufrido algunas variaciones de naturaleza leve: se han corregido las erratas detectadas, así como algunos errores de nomenclatura o fecha, y se han variado algunas formas verbales para dar mayor consistencia y cohesión al conjunto de la lectura. En algunos casos específicos hemos añadido notas al pie para actualizar determinados aspectos de la redacción original

que, si bien eran correctos en 2002, con el paso del tiempo se ha demostrado que sus autores, aun siendo buenos escritores, no tenían un don especial para la videncia. El capítulo 16 de la edición original, titulado «Amor digital: música experimental en la década de los noventa (1990-2002)», en cambio, desaparece de esta segunda edición al haberles sido imposible a los editores la renovación de los derechos de reproducción del texto. En su lugar publicamos una redacción nueva del capítulo, firmada por Oriol Rosell.

Aunque este *Loops* no está ni reescrito ni tampoco actualizado más allá de 2001 —esa parte corresponde al segundo volumen de la obra, *Loops 2. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*, disponible por separado—, sí hemos querido que fuera una edición expandida o ampliada. En la primera versión, aun siendo un volumen grueso, no cupo todo lo que nos hubiera gustado incluir. Ahora que sí es posible, añadidos dos apéndices al final de la obra: una historia de las máquinas de la música electrónica, firmada por Marc Pinol, y una breve historia de la música electrónica en España, a cargo de Oriol Rosell y Vidal Romero. Hemos ampliado también, en consecuencia, las guías para complementar la información del texto: la discografía y la bibliografía seleccionada, a las que añadimos un mapa gráfico de estilos y una selección de listas de reproducción con la música de la que se habla en el libro, y a la que se puede acceder a través de esta dirección web: www.loopslibro.com

Barcelona, 29-01-2018

PRÓLOGO[1]

SIMON REYNOLDS

De cuando en cuando alguien me pregunta: «¿Por qué estás tan metido en la música electrónica y esa historia de la cultura de baile? ¿Qué pasa con todo esto? ¿Qué lo hace diferente?». Algunos añaden un matiz ligeramente combativo a la pregunta, apuntando que siempre ha existido música «de baile» y que la gente puede bailar cualquier clase de música que le plazca, incluso la de grupos tan poco funk como The Smiths o R.E.M. Otros, todavía más afilados, apuntan que casi todo el pop de hoy en día es «electrónico»: usa sintetizadores, secuenciadores, sampling y software de edición digital como ProTools, y procesa sonidos acústicos «naturales» —como la voz humana o la batería— a través de efectos, filtros y otros sugerentes sortilegios de la técnica. Y, después de todo, ¿no es la guitarra eléctrica un instrumento electrónico?

Todas son buenas apreciaciones, pero lo cierto es que la cultura electrónica de baile supone una entidad distinta. Lo que sigue es mi intento de abocetar los principios fundacionales que dan a la música electrónica de baile su coherencia como campo cultural definido. No todo exponente de esta música se ajusta a cada uno de los criterios, y algunos desdeñan activamente «las reglas». Pero, a grandes

rasgos, estos parámetros definen el amplio y abierto campo de posibilidades que da cobijo al género. Por supuesto, es un campo de fronteras porosas, a través de las que se filtran influencias de áreas musicales vecinas. En términos sónicos, los más influyentes de estos vecinos son el hip hop, la música industrial, la experimentación electrónica de vanguardia y el dub. En términos de actitudes y valores, el rock —en todas sus formas, desde la psicodelia hasta el punk— ha tenido un gran impacto en la cultura electrónica. De la locura rave a la sesuda experimentación de vanguardia, la electrónica se ha convertido en heredera de la seriedad rock, de su confianza en los poderes de la música para cambiar el mundo (o, por lo menos, la conciencia de un individuo), las nociones de «progresión» o «subversión», la visión de la música como algo más que ocio. Y sin embargo, sus principios fundacionales desmantelan las ideas del rock respecto al modo de trabajar de la creatividad, la definición de arte y la localización del significado y el poder de la música.

1. MÚSICA DE MÁQUINAS

La música de baile no es la única obsesionada con la tecnología: el rock tiene una larga lista de canciones que son himnos a los coches, y las guitarras se emplean como armas de ruido. Pero la electrónica va más allá en la obsesión: se autodefine como «música de máquinas». Esto se evidencia en el nombre genérico «techno», y se aprecia en la reveren-

cia por piezas específicas de equipamiento: cajas de ritmo como la Roland 808 y la Roland 909, sintetizadores de la antigüedad como el Moog y el Wasp. Además, hay artistas que se bautizan a sí mismos en homenaje al equipamiento: House Of 909, 808 State, Q-Bass (un juego de palabras con Cubase, software de programación). Y podemos observar el culto a la maquinaria en nombres que suenan hipertécnicos, robóticos o como modelos de coches u ordenadores: Electribe 101, LFO, Nexus 21. Los músicos electrónicos describen su labor como «investigación científica», e imaginan el estudio como un laboratorio de sonido.

Explorando la tecnología de último cuño, la electrónica intenta encontrar posibilidades radicales, sonidos futuristas. Y eso supone reinventar las máquinas: muchos productores sostienen que, después de adquirir un nuevo equipo, lo primero que hacen es tirar el manual de instrucciones y empezar «a trastear». A menudo la creatividad implica abusar de las máquinas, emplearlas incorrectamente. Los errores —a veces realmente accidentales, a veces «deliberados»— se convierten en algo estético. Se trata del eco pop de un fin primario de la música contemporánea: ensanchar el espectro de lo que se entiende convencionalmente como música, a través de la incorporación de ruido y sonidos ambientales.

Puede escucharse este deliberado mal uso de las máquinas en el género contemporáneo del *glitch*, donde artistas como Oval y Fennesz construyen música radicalmente bella mediante los crujidos, chirridos y diminutas explosiones que suelen emitir CD dañados, software estropeado, etcétera. En géneros de baile como el speed garage o el jun-

gle, el efecto digital del *timestretch* —que permite comprimir o prolongar la duración de un sample sin que el *pitch* disminuya o se acelere— también se emplea mal de modo intencionado. Anteriormente, cuando los productores aceleraban un sample vocal para poder adaptarse a los tempos (siempre en ascendencia) de la música de baile, el efecto era chillón y de dibujo animado; se diría que el vocalista hubiese inhalado helio. El *timestretch* se creó para permitir que los productores consiguieran resultados más agradables, más «musicales», pero, irónicamente, se ha aprovechado para conseguir el efecto opuesto: dilatar una voz hasta que el sample parece a punto de romperse, crear el aterrador golpeteo metálico de un robot con problemas de tartamudez.

Por supuesto, las máquinas también se emplean como pretendía el fabricante, y la música de baile adora lo mecánico e industrial, adjetivos infernales para el músico tradicional. Para un músico electrónico, la fría y obstinada precisión de los beats, de las líneas de bajo secuenciadas de las cajas de ritmo, no es algo carente de musicalidad ni de swing. Las frases tienden a ser más angulares que curvilíneas; los timbres son descaradamente sintéticos y artificiales (a diferencia de lo que ocurre en el pop, donde los sintetizadores se usan para simular instrumentos acústicos — como los vientos y las cuerdas— de la forma más barata posible). El aura inhumana de la electrónica forma parte de la obsesión de la cultura por el futuro, concebido como una utopía de aerodinámico placer tecnológico o como una pesadilla de control y automatismo.