

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Arte y tecnologismo: el imaginario técnico en el discurso de la música electrónica en la década del 90

Autores (en el caso de tesis y directores):

Salvador Francisco Reynoso

Victor Lenarduzzi, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Tesina de graduación

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Arte y tecnologismo.

El imaginario técnico en el discurso de la música electrónica en la década del 90.

Salvador Francisco Reynoso

DNI: 25.937.340

salvadorreynoso@gmail.com

Tutor: Victor Lenarduzzi

ÍNDICE

[Introducción](#)

[Estado actual del campo de estudio. Marco teórico y material a analizar.](#)

[La música electrónica.](#)

[La técnica como ideología.](#)

[Tecnologismo material.](#)

[Editoriales del futuro.](#)

[Tecnología musical.](#)

[Música visual.](#)

[Entrevistas.](#)

[Titulares del espacio exterior.](#)

[El hombre y la máquina.](#)

[La ciudad y la música.](#)

[La ciudad y la velocidad.](#)

[La ciudad y el volumen.](#)

[La ciudad y el cuerpo.](#)

[La música y el cuerpo. Las venas y los cables.](#)

[A modo de cierre.](#)

[Glosario.](#)

[Bibliografía.](#)

[Muestra de corpus.](#)

Arte y tecnologismo.

El imaginario técnico en el discurso de la música electrónica en la década del 90.

“Sería posible describir todo científicamente, pero no tendría ningún sentido. Carecería de significado describir la sinfonía de Beethoven como una variación de la presión de la onda auditiva.” (Albert Einstein)

Introducción.

Esta investigación empezó a gestarse en el año 2006, sí, hace más de 15 años. En ese momento cursaba las últimas materias de la carrera y daban vuelta en mi cabeza todos los conocimientos adquiridos en Antropología, Informática y Sociedad, Semiótica y Comunicación. En esos años ya había empezado a bocetar algunas ideas sobre la música electrónica que compartía con algunos docentes a manera de consultas ansiosas y apresuradas y tuve por parte de ellos respuestas y sugerencias muy útiles. Las vueltas de la vida, y la necesidad de empezar a trabajar “full time” hizo que me alejara de la facultad dejándola inconclusa. Durante ese tiempo cada un par de años miraba el borrador que tenía guardado en Google Drive y me preguntaba cuándo iría a retomarlo, siempre sucedía algo, un cambio de trabajo, un viaje, una mudanza. El último impulso tuvo lugar hace un par de años y cuando me decidí, se impuso una cuarentena estricta que pospuso nuevamente la finalización de la tarea. Hoy, escribiendo las últimas líneas y meditando nerviosamente sobre el camino recorrido, recuerdo todas las veces en qué alguien me preguntaba “¿cuándo vas a terminar la tesina?”, pero más importante aún es la pregunta actual “viste ¿no podías haberla terminado antes?”. La respuesta es que no, siento que las experiencias vividas en más de una década fueron necesarias para darme la visión, la seguridad y la autoconfianza para enfrentar esta etapa. Ahora me siento parado sobre hombros de gigantes, con una mejor comprensión de las cosas que no tenía al momento de terminar la cursada, miro para atrás y veo que la distancia entre la última materia y estas líneas fueron pequeños pasos que me trajeron a este lugar.

Como indica el título, en este trabajo pretendo abordar la cuestión del imaginario técnico, al que también llamaré tecnologismo o técnica a secas, apropiándome y “remixando”¹ conceptos que fueron desarrollados por algunos autores a los que haré referencia más adelante. En esta presentación analizaré

¹ En su trabajo *Comprender los medios híbridos* Lev Manovich desarrolla la idea de “remix profundo” para explicar como hoy el contenido en general gracias al desarrollo de la tecnología toma la forma de un collage no sólo de contenido, sino también de las técnicas, sus métodos y sus representaciones.

discursos generados alrededor de la música electrónica a mediados de los 90. Para realizar esta tarea explicaré lo entendido por imaginario técnico, discursos y música electrónica y mostraré cómo estos tres elementos se articulan de manera muy particular entre los años 1990 y 2000, de manera global y trazando puntos de contacto con la experiencia local.

El objeto de estudio “música electrónica” comprende una gran variedad de prácticas culturales, puntos de vista, locaciones y periodos diferentes; éste puede investigarse desde el consumo o la producción; se pueden analizar los rituales asociados a la escena: el baile; los lugares donde se producen los rituales: la discoteca o las raves; o se puede hacer foco en los participantes: el dee jay y su público, sin dejar de mencionar por supuesto la relación que ha tenido a lo largo de su evolución con algunos tipos de drogas. En todos estos casos existen trabajos de investigación que ponen su mirada en ellos; por mi parte voy a delimitar el campo de estudio a un aspecto al que no se le ha dado tanta importancia desde las ciencias sociales: aquello vinculado más con la producción musical por parte de los “programadores” y la fuente del sonido que con el medio (dj) que lo transmite o con el público que lo baila.

El conjunto de discursos que pertenecen al género musical definido como *música electrónica* está formado por aquellos objetos que se encuentran en las prácticas habituales asociadas a ese mismo género, como son los discos, las publicaciones gráficas, los flyers, los videoclips, la vestimenta, ciertos consumos gastronómicos (como las bebidas energizantes), el lenguaje cotidiano e instrumentos dedicados a la composición, ejecución y distribución de la *música electrónica*.

Este trabajo parte de una idea desplegada por varios autores, la cual sostiene que la mentalidad de una época puede leerse en sus productos culturales como los objetos de arte, las publicidades, la vestimenta, la oferta multimedia y el lenguaje. De este modo la tesina estudia una expresión artística particular y los discursos que ésta genera sobre sí misma, y busca evidenciar la forma en que ese imaginario relacionado con la técnica moderna se manifiesta.

Si bien algunos autores pueden distinguir entre imaginarios, representaciones e ideologías, será necesario definir en pocas palabras qué significa ideología en

este contexto y aunque no sean términos contrapuestos voy a optar por hablar de imaginarios para evitar cierto carácter “constrictivo” al que el término ideología puede referir.

Esta investigación se desarrollará bajo dos supuestos principales.

A- Es la música electrónica de la década del 90 donde el imaginario técnico se consolida con su mayor potencia, con características distintivas muy marcadas respecto a otras décadas.

B- Tal mentalidad hace que las concreciones culturales alrededor de la música electrónica conciban al cuerpo humano y a la naturaleza como objetos híbridos, codificables y perfeccionables artificialmente en un futuro siempre próximo.

Estas líneas de investigación me llevarán a plantear otra serie de preguntas y acciones para entender las causas y los motivos por los cuales este fenómeno crece exponencialmente en ese momento y no antes o después. Será necesario abordar el contexto histórico en el que se desarrolla este imaginario, así como sus condiciones de producción, es decir aquellos discursos anteriores que posibilitaron su manifestación. Como expresa Mercedes Bunz en *La utopía de la copia*, un estudio que pretenda articular tecnología, discurso e industrias del entretenimiento debe realizar una serie de preguntas refractarias: ¿qué tipo de arte produce la técnica?, ¿qué modelos de técnica subyacen en cada arte?, ¿qué imagen del artista traza la técnica?, ¿qué tipo de relación organizan los artistas con la técnica?, y finalmente ¿cómo se relaciona el arte con el entramado técnico; se acopla, lo utiliza o es utilizado?

Para lograr estos objetivos tomaré como corpus 55 números de la revista *Future Music*, editada por la editorial Larpress en España y comercializada en Argentina desde marzo de 1997. La revista se convirtió en nuestro país en el único medio impreso de consulta sobre el estado de la música electrónica tanto para profesionales como para amateurs.

El corpus se compone de un conjunto de revistas publicadas entre las ediciones 5 y 131; su contenido abarca así los acontecimientos electrónicos más

destacables ocurridos en la década de los 90, el lanzamiento de nuevas herramientas, la aparición de nuevos estilos y la realización de eventos dedicados.

Future Music fue una revista de aparición mensual que trataba sobre la música y su relación con la tecnología. La publicación contenía entrevistas a músicos electrónicos, análisis de discos, publicidades de instrumentos, pruebas de equipos y trucos, consejos y lecciones.

El material será abordado extrayendo de manera crítica fragmentos discursivos presentes en cada sección de la revista. Si bien algunas secciones y sus nombres irán cambiando a lo largo de la vida de la publicación, las más significativas y frecuentes a tener en cuenta son:

- La sección editorial. Donde queda plasmada la línea de pensamiento de la revista.
- A prueba. Sección que realiza los test de los instrumentos recién salidos al mercado.
- Caras. Se trata de entrevistas a los miembros destacados de la comunidad.
- Demos (posteriormente llamada Crea tu música) y Factoría DB. Crítica de discos.

El material a analizar se complementará con algunas direcciones de sitios en Internet, tarjetas promocionales de discotecas y ediciones discográficas locales que reforzarán los argumentos debido a su alta calidad ilustrativa y servirán para mostrar cómo el fenómeno local responde a las mismas matrices discursivas que el discurso internacional o global.

Estado actual del campo de estudio. Marco teórico y material a analizar.

Existe poco material editado que trate de manera académica los aspectos relacionados con la música electrónica.

La música electrónica no es un lugar donde las ciencias sociales hayan posado su mirada con interés como sí sucedió con la cumbia, el rock o el pop. Su aparente superficialidad y distancia de los movimientos contraculturales y revoluciones políticas la han hecho invisible a la mirada institucional.

La bibliografía existente en español que trata sobre este fenómeno puede clasificarse en dos grandes grupos: por un lado trabajos de campo circunscriptos al área de la academia, como tesis, ensayos e investigaciones o genealogías y por otro, cronologías históricas sobre sucesos determinados. Algunos de los ejemplos más representativos del primer grupo son:

- *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”*. Victor Lenarduzzi. AIDOS, Buenos Aires. 2012.
- *In Coco we trust. Club, casa y proyecto: experiencias y producción musical electrónica en un local de Buenos Aires*. Guadalupe Mariana Gallo. Buenos Aires, Diciembre 2010.
- *Por Amor al Baile: música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de djs productores de Buenos Aires*. Irisarri, Victoria. Tesis de maestría en Antropología Social. Instituto de Desarrollo Económico y Social, Universidad Nacional de San Martín, 2011.
- *Los jóvenes y la movida electrónica. Música, cuerpos e identidades en la cultura posmoderna*. Martín Jakubowicz. Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, 2009.

- *Moda y baile en el mundo rave. Sobre el concepto de mimesis en el estudio de las identidades juveniles* de Leonardo Montenegro Martínez, de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. 2003.
- *Ágapes urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y comunitas en la ciudad de Bogotá.* María Angélica Ospina Martínez. Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- *Prácticas de socialización en escenarios de música electrónica. caso: elíptica.* Juan Sebastián Gómez Bermúdez. Universidad Autónoma de Occidente. Facultad de Comunicación Social. Santiago de Cali. Colombia, 2015.
- *Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica Musical.* De Gabriel Isaza de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, 2004.
- *Tecnoperceptivas de la sonoridad electrónica en la cibercultura.* De Begoña Abad Mígueles, profesora del Departamento de Sociología, Universidad del País Vasco. 2003.
- *Análisis del impacto de la música electrónica desde la comunicación.* Pablo Alejandro Balaguera Gómez. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad De Comunicación y Lenguaje. Comunicación Social. Bogotá, 2019.
- *Vaporwave : una estética de la nostalgia* de Nahuel Ortega publicada en 2019.
- *Los cuerpos bailando al ritmo de la sociedad digital: un ensayo acerca de la relación entre el cuerpo y la tecnología en el escenario de la música electrónica* de Federico Aizen Waisman publicada en 2018.

El segundo grupo de trabajos está compuesto por descripciones históricas y geográficas, como el nacimiento de diferentes estilos, el desarrollo musical en

determinadas ciudades, la influencia de algunos géneros musicales en otros y biografías en general. Los libros con mayor nivel de reconocimiento son:

- *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile* de Peter Shapiro. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- *Manual del Dj. El arte y la ciencia de pinchar discos* de Frank Broughton y Hill Beinster de la editorial Manontrob.
- *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Editorial Contra. Barcelona. 2020.
- *Techno Rebels. Los Renegados Del Funk Electrónico* de Dan Sicko. 1999.
- *Der Klang Der Familie: Berlín, el Techno y la caída del muro*. Felix Denk. Sven Von Thülen.
- *Música electrónica y música con ordenador* de Martín Supper de Editorial Alianza.
- *Loops, Una Historia de la Música Electrónica*. Una compilación de textos realizada por Omar Morera, Dj de la discoteca Moog en Barcelona, y Javier Blaquez, periodista musical y parte del staff del festival Sonar, este libro de la editorial Reservoir Books.
- *Anoche un DJ me salvó la vida: Brevísima historia de los verdaderos innovadores de la música*. Bill Brewster, Frank Broughton. Temas de hoy, Barcelona. 2019

Existen también en menor medida artículos que se dedican a criticar superficialmente y de manera descuidada la música electrónica estableciendo antagonismos entre la música “culta” y la “otra”. Se trata de opiniones que se quedan en la superficie de una discusión que se repite históricamente una y otra vez

contraponiendo la música “buena” a la “mala”, sin profundizar en los aspectos socioculturales que llevan a considerar qué es qué en cada contexto histórico.

La exploración que me propuse realizar abarca un momento muy especial, donde la música electrónica recién comenzaba a hacerse visible en los medios masivos, como consecuencia de haberse ganado el lugar de lo que se consideraba “música”. Años atrás la música electrónica era considerada un nicho, y es en los 90 donde comenzaría a filtrarse en la cultura popular, ya que en ese momento, tras caracterizarse por cadencias mayoritariamente instrumentales u onomatopéyicas, los artistas intentaron establecer un mensaje directo haciendo uso de algunas letras y discursos explícitos, pero también explotando el lado menos musical de su trabajo, lo relacionado a la estética de los álbumes, sus nombres y clips visuales y por supuesto por el exponencial crecimiento del público. El aspecto más actual de la sonorización electrónica será tratada al final del trabajo, ya que como se mencionó, el corpus se encuentra comprendido entre los años 90, un periodo donde el movimiento rave* tuvo una gran aceptación en la Argentina.

Como señalé en la introducción, el corpus está integrado por 55 números de la revista española *Future Music* distribuida en nuestro país desde marzo de 1997 por la empresa Ayerbe.

La elección de la publicación se debe en parte a la inexistencia de una de origen nacional; ésta podría considerarse costosa en cualquier kiosco de esos años si se la comparaba con otras de similar tamaño y tirada; costaba un promedio de \$16 y el número que se conseguía en nuestro país estaba seis meses atrasado con respecto al lanzado en España. Sin embargo, constituía el único material de información con el que contaba el público interesado en la producción musical basada en tecnología. Por otra parte, la publicación funciona como un vórtice de sentido, que permite condensar en un mismo lugar diferentes expresiones semánticas: los instrumentos musicales utilizados para la composición, las declaraciones de los artistas acerca de sus obras, la crítica especializada sobre el estado de la música electrónica, la opinión de los consumidores y por supuesto la retórica publicitaria.

Esta revista, que originariamente incluía un CD, luego dos y finalmente un DVD, fue la primera que trató exclusivamente el tema de la música electrónica

desde el punto de vista de la creación, y permaneció sola en el mercado hasta su transformación en blog.² Había publicaciones similares pero todas dirigidas a los instrumentos de los diferentes músicos. Había revistas para guitarristas, bajistas, tecladistas, bateristas pero *Future Music*, fue la única, junto con otra de la misma empresa editorial llamada *Computer Music*, totalmente orientada a un público principiante, dirigida en su totalidad a lo que denominaban como *productores de habitación*.

Los principales creadores de música electrónica fueron y son principalmente personas que realizan la labor en un cuarto de su casa, o en minúsculos estudios, con una computadora y un puñado de artefactos donde se destaca notoriamente el sampler*. Esto se lo conoce como home studio* y sus dueños conformaban el público objetivo de la revista.

Future Music, que comenzó teniendo cien páginas y llegó en sus últimos números a más de ciento sesenta, es estudiada aquí teniendo en cuenta sus diferentes elementos textuales y paratextuales:

- Las editoriales.
- Los títulos de las notas de las pruebas de equipos.
- Las entrevistas a miembros reconocidos de la escena.
- Las publicidades.
- Las críticas de discos.

A modo ilustrativo se agregan al corpus algunos discos de vinilo y cds, entrevistas, material promocional y publicaciones argentinas no presentes en la revista, para terminar de ilustrar la argumentación sobre el imaginario técnico.

² <http://www.futuremusic-es.com/>

La música electrónica.

Tomar momentos claves en el desarrollo de la música electrónica no significa realizar una cronología de las evoluciones tecnológicas de sintetizadores, computadoras y programas de composición. Algunos acontecimientos son sedimentaciones sonoras, estalactitas y estalagmitas que ilustran momentos puntuales del pasado. Como menciona Simon Reynolds en su libro *Energy Flash*, “*El rave es más que música + drogas; es una suma de un estilo de vida, un comportamiento de tipo ritual y unas creencias.*”³

¿Qué es música electrónica? Definir esto es tan complejo como definir la música en sí. Músicos electrónicos pioneros como John Cage o Karl Heinz Stockhausen tuvieron la necesidad de redefinir el concepto, llegando a la conclusión de que todo ruido, o su ausencia, podría considerarse música. Estas teorías, provienen de una corriente musical conocida como *Música Concreta*, a raíz del *Groupe de research de Musique Concrète*, encabezado por Pierre Henry en los años 50.

Recibe el adjetivo de *electrónica* aquella música realizada con tecnología musical como sintetizadores, samplers, vocoders, cajas de ritmos y computadoras. Pero el género es mucho más que eso, ya que con estos instrumentos podría realizarse otro tipo de música, no electrónica, como en el caso de Uwe Schmidt, también conocido como *Atom Heart*, quien utiliza esta tecnología para hacer merengue, cumbia y cha cha cha.⁴ También el grupo virtual Gorillaz creado por Damon Albarn y Jamie Hewlett en 1998 utiliza estos medios para hacer rock. “*La interpretación en directo de la música popular es tan dependiente de las tecnologías de la producción y la reproducción de audio (eso sin mencionar las tecnologías para*

³ Reynolds, Simon. *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Editorial Contra. Barcelona. 2020. Pp. 19.

⁴ Uwe Schmidt es el creador de un grupo centroamericano “virtual” conocido como *Señor Coconut y su conjunto*. Bajo este seudónimo realiza versiones en ritmos latinos de temas de otros géneros, por ejemplo versiones de los éxitos de *Kraftwerk* bajo el nombre de *El baile alemán*.

*la iluminación, el video y algunas otras) como cualquier grabación hecha en estudio.”*⁵

La electrónica no sólo es una manera de crear sonidos, se trata de crear también una manera electrónica de escuchar. Este trabajo también tiene la intención de mostrar cómo la electrónica implica una manera de relacionarse con el mundo. De hecho el actual género musical llamado *Urbano* donde se mezcla el Hip Hop, el Trap y el Reguetón, de producción netamente electrónico, nada tiene que ver con el imaginario técnico que describiré a lo largo de este ensayo.

En este punto es importante distinguir la música electrónica de la música eléctrica. Esta última existe desde 1876, cuando Elisha Gray inventó el telégrafo musical, un año antes del fonógrafo de Edison.

El género electrónico es tan amplio y posee tantos estilos en su interior que resulta difícil describir sus características. Todos los estilos tienen en común un origen eléctrico, pero lo rebasan. Es más importante el tipo de composición y la sensación (*feeling o groove**) que busca transmitir, que los instrumentos con los que son creados. El efecto de repetición, conocido como *loop** es la característica sonora principal.

La mayoría de los estilos dentro de este género musical, tienen la peculiaridad de ser fundamentalmente corporales, fueron concebidos como música de baile a diferencia de otros estilos cuyo origen puede ser social, religioso o político. El house, el techno, el dnb y todas sus variantes, solo con excepción del Ambient y sus derivaciones en el Chillout*, tienen como único objetivo el baile colectivo. La música electrónica se concibe, se crea y se comercializa para ser socializada en una pista de baile y con el baile como fin en sí mismo.

Ha existido música para todo tipo de fines, reuniones sociales, batallas, iniciaciones ceremoniales, pero la electrónica en sus inicios es exclusivamente música de baile. La usual ausencia de letras, y la escasez de armonía es compensada por las vibraciones producidas por las frecuencias destinadas a ser sentidas en el cuerpo de los individuos. Desde el *Drum n'Bass** que se baila en los

⁵ Frith, Simon; Straw, Will; Street, John. *La otra historia del rock: aspectos claves del desarrollo de la música popular, desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Robinbook, Barcelona, 2006. Pp. 49.

pequeños *Clubs**, hasta el *Psycodelic Trance** de las gigantescas *Raves** al aire libre, no hay otra intención en este tipo de música que no sea reunir a los cuerpos para hacerlos bailar (obviamente descontando los intereses comerciales que se desprenden de esto).

Ahora bien, ya que se habla de los cuerpos danzantes como condición de existencia de la música electrónica actual, estos hechos sugieren que se pregunte por la manera en la que aparece representado el cuerpo y el mundo orgánico en este escenario, la forma en que se lo imagina y concibe. Es objeto de esta tesis describirlo.

La técnica como ideología.

Vivimos en una época caracterizada como técnica, el sentido común la llama de esa manera, de eso no cabe duda alguna. En palabras de Murray Bookchin “La mente moderna ha sido educada para identificar a la sofisticación técnica con una buena vida y con un progresismo social que culmina en la libertad del hombre”⁶ por eso en este trabajo calificar a este período de técnico se debe no tanto a la transformación tecnológica que ha experimentado la humanidad medida en la cantidad y diversidad de máquinas y aparatos o en las conquistas cada vez mayores de la naturaleza, sino más bien por el tipo de pensamiento que hoy se autojustifica como predominante.

Existe un tipo de pensamiento, mentalidad o sensibilidad, que gobierna nuestro mundo y es llamado de distintas maneras según los autores que han escrito sobre el tema. En este trabajo, los conceptos tecnologismo, técnica, ideología técnica y otras variaciones servirán para señalar una misma cuestión.

Cornelius Castoriadis argumentó que el problema al que se enfrenta el hombre moderno no es la tecnociencia y sus accidentes asociados, ya que hoy, su ausencia sólo provocaría “problemas prácticos”.⁷ Para el autor el problema no está en los objetos tecnológicos, sino en el imaginario del hombre actual. Para comprender este razonamiento, explica Castoriadis, hay que des-homologar la palabra “técnica” de la palabra “tecnología”, y conferir a la primera el significado de “arte de vivir”, forma de des-ocultar el mundo.

Martin Heidegger también planteó el problema que genera el desciframiento del término *tekhné*. Esta palabra puede traducirse por un lado como técnica productiva, libertaria o poética y por otro como técnica provocante, emplazante o autoritaria. El primer grupo de términos hace referencia a una manera de relacionarse con el mundo, la manera en que los griegos habitaban, pensaban y

⁶ Bookchin, Murray. La ecología de la libertad. *El surgimiento y la disolución de la jerarquía*. Nossaj y Jara Editores, Madrid, 1999.

⁷ Castoriadis, Cornelius. ¿Camino sin salida? en *El mundo fragmentado*. Ed. Altamira. Buenos Aires, 1990.

veían. El segundo grupo refiere a la manera presente de vivir, trabajar y hablar, donde la relación con las cosas se realiza de manera racional y contable, relación gobernada por las ideas de utilidad, racionalidad y eficiencia que caracterizan al hombre moderno. Esta traducción de la palabra *tekhné* como técnica provocante está estrechamente vinculada con la idea moderna de progreso y las categorías mecanicistas de linealidad y cronometrabilidad. “La contribución del capitalismo al cuadro del mundo mecánico consistió en pensar en términos simplemente de peso y número, el hacer de la cantidad no sólo una indicación de valor sino el criterio del valor”.⁸

La técnica es entonces, para este trabajo y siguiendo a estos autores, la manera en que los objetos se nos hacen presentes, la manera de vivir, sentir, habitar, amar, entender y morir en la matriz que conocemos como mundo. La técnica no en su concepción instrumental utilitarista, sino como modo de desocultar, de relacionarse con el mundo cuantitativamente adorando a las ciencias duras como nueva religión. *“El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas.”*⁹

Esta investigación en torno a la música electrónica toma a la técnica en su concepción más amplia, como cosmovisión, para intentar dimensionar la importancia de los discursos como reflejo de la sociedad moderna. De otra manera, la “técnica” reducida a su significado instrumental producirá sólo un listado de fracasos y logros producidos en la escena de la música electrónica.

Se ha escrito innumerables veces acerca de cómo los objetos son transformados en mercancía, y no hace falta aclararlo, la música actual como el arte en general no es ajena a esa lógica, esto debido a la fuerza autoexpansiva del capitalismo donde el capital para existir debe siempre generar ganancia. María Regnasco ejemplifica perfectamente esta cuestión con el oro de los Incas, el cual se transformó de elemento ritual a capital, solo cuando pasó a vincularse con la

⁸ Mumford, Lewis. Preparación cultural en *Técnica y civilización*. Ed. Alianza, Madrid, 1982.

⁹ Heidegger, Martin. La pregunta por la técnica en *Ciencia y Técnica*. Editorial Universitaria, Chile, 1983. pp 81.

economía europea. *“La tendencia del capitalismo es la conversión universal en mercancía. La categoría mercancía invade todos los aspectos de la vida: la salud, la educación, el conocimiento toman la forma de mercancías.”*¹⁰ Pero también la música electrónica como todo arte es algo más, es un signo, una prueba, es el registro sonoro de una mentalidad que comenzó a desarrollarse durante los siglos XII y XIII y que hoy forma parte del sentido común. Es la historia, a través del cuerpo y del oído, de cómo un tipo de sensibilidad se retroalimenta con el entorno que lo desarrolla.

La técnica moderna es una ideología particular cuyos genes, según los autores seleccionados, podemos encontrar en la invención del reloj y que se impone de manera especial hacia el siglo XIX. Si consideramos a la técnica como ideología, podremos intentar ver qué nos dice de ella la música electrónica.

Siguiendo a Stuart Hall, la ideología es la manera en que nos representamos las relaciones imaginarias con las cosas. Este autor, retomando en parte las ideas de Althusser, considera que la ideología es el conjunto de *“marcos mentales – los lenguajes, los conceptos, imágenes de pensamiento y los sistemas de representación – que diferentes clases y grupos utilizan para dar sentido, definir, configurar y volver inteligible el modo en que funciona la sociedad.”*¹¹. En esta definición, la palabra “utilizan”, puede llevar a tomar a la ideología en términos de una práctica consciente, pensada o definida, pero tanto Hall como Althusser dejan claro el problema aunque ambos autores lo aborden de diferente manera.

Para Hall, estas categorías con las que interpretamos el mundo, o a través de las cuales vivimos el mundo, no son significaciones fijas atribuibles a una posición ocupada en la estructura económica y de clase, como si fueran meros reflejos de las condiciones materiales de existencia.

En su argumentación la ideología “en general” es eterna e interpela a los individuos como sujetos concretos aún previo al nacimiento. En las ideas de

¹⁰ Regnasco, María, J. “¿Un nuevo orden económico-social, o más de lo mismo?”, en *El imperio sin centro. La dinámica del capitalismo global*. Biblos, Buenos Aires, 2000. pp37.

¹¹ Hall, Stuart. “Significado, representación, ideología; Althusser y los debates postestructuralistas”, en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V., (compiladores), *Estudios Culturales y comunicación*, Paidós, Bs. As., 1998.

Althusser presentes en Hall *“Ya antes de nacer el niño es por lo tanto siempre-ya sujeto, está destinado a serlo en y por la configuración ideológica familiar específica en las cuales es esperado después de haber sido concebido”*.¹²

La característica más fuerte de estos sistemas de representación es su carácter inconsciente, su disfraz de sentido común. *“Es precisamente su cualidad espontánea, su transparencia, su naturalidad, su rechazo a que se examinen las premisas en que se fundamenta, su resistencia al cambio o la corrección, su efecto de reconocimiento instantáneo y el círculo cerrado en que se mueve lo que hace del sentido común, simultáneamente, algo espontáneo, ideológico e inconsciente.”*¹³

Es importante señalar en esta concepción, el carácter distorsionador, inconsciente, permanente y eterno de toda ideología. Es a través de nuestra relación vivida (imaginaria) con el mundo mediada por esa distorsión ideológica que nos representemos a nosotros mismos y a las cosas del mundo.

Volviendo a los conceptos heideggerianos, el modo de desocultar provocante, esa esencia mecánica de la técnica, esa ideología instrumental, es lo que Héctor Schmucler llama Tecnologismo. Una matriz de pensamiento que impone la idea de la gestión científica y la maximización de los beneficios como el único futuro posible. *“El tecnologismo insta una visión fundamentalista de la existencia: impone su proyecto técnico como mandato indiscutible; niega cualquier posibilidad de decir no al presente. El tecnologismo es una ideología totalitaria.”*¹⁴

Quiero demostrar cómo este tipo de pensamiento, esta conciencia colectiva, se filtra en cada discurso diario; el uso que se hace del lenguaje revela un tipo de imaginario y es en ese punto donde considero este momento de la música electrónica como un paseo de museo por paisajes ideológicos petrificados.

Cada discurso generado, cada composición revela la ideología de esta época, y vaticina arriesgadamente sobre lo que puede venir.

¹² Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Nueva visión, Buenos Aires, 1970. pp. 71.

¹³ Hall, Stuart, “La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico”, en Curran, J., *sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.

¹⁴ Schmucler, Héctor. “Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer.” En revista Artefacto n° 1, diciembre de 1996, pp. 6-9.

Las imágenes de los discos compactos y los vinilos, la tarjetería de discotecas, los nombres de los instrumentos tecnológicos musicales y las palabras pronunciadas sobre la música electrónica muestran fielmente en el momento estudiado la consolidación de un imaginario donde se relaciona fuertemente a esta cultura con conceptos asociados a la ciencia ficción.

Tecnologismo material

Valentín Voloshinov considera que *“Los signos son también cosas materiales y singulares, y según hemos visto, cualquier objeto de la naturaleza, de la técnica o del consumo pueden convertirse en un signo, pero con ello adquiere una significación que rebasa los límites de su dación singular.”*¹⁵

Según el trabajo de Voloshinov existen objetos discursivos no verbales, por los cuales se desata una lucha, una operación ideológica de sutura.

El discurso fosilizado en los objetos, las voces y los tonos, lejos de ser algo extralingüístico, parece decir varias cosas, pero sus oraciones siempre terminan remitiendo a las mismas ideas.

Toda subjetividad, todo sujeto, se encuentra atravesado por una determinada visión de mundo, y esa visión de mundo está conformada por la ideología de la época.

Así como en las estampillas, los billetes y las monedas, en las tapas de los discos queda impreso el relieve ideológico de cada momento. A medida que amplíe estas ideas mostraré cómo la idea de la música tecnológica espacial y robotizada ya estaba en la mente de los creadores antes de ser creada.

El conocimiento, como resultado de las acciones, se refleja en el lenguaje. Las distintas frases utilizadas en cada soporte físico de la música electrónica además de respetar el *verosímil de género* representan, en tanto prácticas, la existencia material de las significaciones. Cada uno de estos enunciados, así como cada palabra pronunciada en los discursos, no son sólo signos o códigos que pasan de una mente a otra, son lo que las personas son. De este modo las ideologías interpelan a los individuos como sujetos. *“Quiero quedarme con el concepto de que las ideologías son sistemas de representación materializados en forma de*

¹⁵ Voloshinov, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Bs. As., 1976, p. 33.

*costumbres... lo cual nos permite hablar de todas las costumbres como si no fueran otra cosa que ideología.”*¹⁶

¹⁶ Hall, Stuart. Significado, representación, ideología; Althusser y los debates postestructuralistas, en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V., (compiladores), *Estudios Culturales y comunicación*, Paidós, Bs. As., 1998, p. 46.

Editoriales del futuro

La versión en español de la revista *Future Music* se publicó por primera vez en marzo de 1997. Fue una revista editada por Larpress S.A. en Madrid y dirigida al mercado hispanoparlante. La temática de la revista se centraba en la composición y producción de la música electrónica, ofreciendo demostraciones de instrumentos, entrevistas a artistas consagrados y consejos técnicos. El título de la revista se eligió para que sea obvio y sus editoriales marcaban claramente el estilo, el tono y la voz que tomarían en cada sección. *“Future Music es una publicación ideal para mantenerte **al día** con las **últimas técnicas, innovaciones** y productos destinados a la creación de música con tecnología. Nuestras pruebas, reportajes técnicos, entrevistas y tutoriales están escritos por profesionales en **activo** y conforman una **guía global** para **avanzar** con **seguridad** en el **dinámico** y siempre **cambiante** **panorama** de la música electrónica del **nuevo milenio**.”*¹⁷

Tanto el título de la revista como gran parte de su contenido incluidos sus elementos de diseño, jugaban permanentemente con la idea del futuro, un futuro optimista en donde los desarrollos tecnológicos solo traerían mejoras y los usuarios serían siempre los grandes beneficiarios de este avance. La publicación supo explotar, a veces de manera más seria pero por lo general de una forma más chabacana, estas ideas a veces contradictorias sobre una tecnología al servicio del mundo y un mundo dominado por la tecnología.

Esta idea del desarrollo permanente, de un mejor futuro y muy cercano tan común en nuestra sociedad es parte fundamental del imaginario técnico.

Fue el historiador John Bury quien trabajó la noción de progreso en la sociedad occidental. La idea de progreso tiene que ver con considerar la historia como producto del hombre ligado al mejoramiento continuo y permanente de la humanidad. Esta idea, que comienza antes del Renacimiento se encontraba prácticamente establecida a fines del siglo XIX y constituye hoy en día unos de los pilares fundamentales de la sociedad capitalista.

¹⁷ Revista *Future Music* N° 42, Agosto 2000. Pp. 3.

En la editorial citada anteriormente podemos observar cómo se usaba la idea de progreso en algo que era considerado una manifestación artística. La expresión “mantenerse al día con las últimas técnicas” hablaba a favor de la novedad y juzgaba a lo viejo como erróneo al mismo tiempo que proponía lo nuevo como lo correcto.

Lo “global en el nuevo milenio” alertaba sobre los peligros de permanecer fuera de la red comunicacional en tiempos donde ese futuro prometedor ya había llegado.

“Avanzar, dinámico y cambiante” aludía a la idea de que todo cambio es beneficioso, que velozmente hay que dejar atrás el pasado y cambiarlo por lo que vendrá aunque no se sepa que será.

El concepto de un futuro siempre mejor y siempre más tecnológico se renovaba en cada presente a partir de cada innovación publicitada, así *Future Music* reproducía una y otra vez las utopías tecnológicas y el mito del progreso.

El vocabulario empleado era por momentos muy técnico (pertenece a la jerga del campo de la música electrónica), pero intentaba ser pedagógico. La revista en su totalidad explotaba al límite las asociaciones mentales con la técnica. Titulares, editoriales, comentarios y publicidades aludían en cada número a una cantidad de temas relacionados imaginariamente con la música electrónica: los robots, el futuro, la energía y el espacio exterior.

La música electrónica nunca pudo, o nunca quiso desvincularse de los símbolos de la ciencia ficción. Es como si la electrónica fuera a la música lo que la ciencia ficción fue al cine. Debió pasar bastante tiempo para que ambos fueran aceptados como desarrollos artísticos “verdaderos”.

Desde los inicios se asoció a los instrumentos musicales electrónicos con las ideas populares que se tenían sobre el espacio, la robótica y el futuro. Esto queda expresado claramente en las gráficas publicitarias asociadas al *Theremin*. Es un instrumento inventado por el ruso Lev Termen en 1917 que se tocaba “sin ser tocado”, se controlaba acercando y alejando las manos de dos antenas metálicas en la parte superior del aparato. La gráfica mostraba la imagen de un robot, al Theremin y una leyenda que decía “Astonishing Theremin An Electronic Odyssey” (Theremin asombroso una odisea electrónica).

Con los discos sucedió algo similar. En 1968 se editó un disco que popularizó al sintetizador como un instrumento más. Se trata del disco *Switched On Bach* en donde Walter Carlos interpretaba con un sintetizador Moog modular varias piezas de Bach. Este disco marcó el inicio de toda una serie de lanzamientos que tenían como eje principal al Moog y que lo mostraban como un artefacto del espacio.

El tipo de sonido sintético creado por los primeros sintetizadores fue de uso recurrente en las primeras películas de clase B y ciencia ficción, lo que contribuyó a crear una asociación sonora con las temáticas espaciales. En este régimen de verdad lo artificial tiene valor. El concepto de régimen de verdad de Foucault es adecuado aquí ya que se refiere a la producción de discursos verdaderos y a los sistemas de poder que los producen y sostienen. Cada sociedad posee un régimen de verdad propio, tipos de discursos que ella protege y muestra como verdadero donde existen mecánicas que permiten distinguir falsedades a las cuales se aplican penalidades, con la última finalidad de la obtención de la verdad.

A pesar de haber pasado muchas décadas desde su nacimiento, el matrimonio entre el imaginario del futuro y la música electrónica no sufrió ningún desgaste en los años 90, más bien se afianzó como en ningún otro momento.

Es sabido que la línea de pensamiento de cualquier publicación es su editorial. Tomar en este punto las editoriales de la revista es, como en el resto de esta investigación, uno de los caminos para estudiar no lo que precisamente dice la editorial, sino lo que ella refleja y de esta manera poder confirmar las hipótesis planteadas al comienzo.

- “...el deslumbrante sintetizador Z1 ya ha empezado a revolucionar nuestro particular universo de síntesis virtual...”¹⁸

- “Como ejemplo ahí tienes al universo dance. Pero la melodía te invita a pensar, y lo más importante, obliga a que tus circuitos neuronales secuencien, memoricen y almacenen para reproducir incluso tras mucho tiempo después.”¹⁹

¹⁸ Revista *Future Music*, N° 10, enero, 1998. Pp. 8.

¹⁹ Revista *Future Music*, N° 52, junio, 2001. Pp. 4.

- “Hablamos de la innovación, ese bello atractivo que parece como si añadiera unos centímetros más a nuestra mirada hacia el futuro.” ²⁰

- “Los rayos cósmicos azules han bañado nuestras mentes, y el influjo estelar nos ha invitado a reconsiderar cómo debe ser un sintetizador... ¿Quién decía entonces que la tecnología no ofrece hoy la forma de viajar a través del tiempo y del espacio? La única respuesta que se me antoja es que quizá la música electrónica puede transportarnos hasta otra dimensión desconocida.” ²¹

- “Una madrileña noche de verano, perdido en las inmensidades de la web, descubrí un programa revolucionario... lleva el nombre de Orión, como la constelación de las pléyades...” ²²

Estos fragmentos de editoriales extraídos de algunos números comienzan a mostrar el abanico temático al que recurrirá todo discurso vinculado al género y también muestran cómo el imaginario técnico se postula a sí mismo como argumento de autoridad.

²⁰ Revista *Future Music*, N° 13, marzo, 1998.

²¹ Revista *Future Music*, N° 19, septiembre, 1998. Pp. 10.

²² Revista *Future Music*, N° 44, octubre, 2000. Pp. 3.

Tecnología musical

Así como en las editoriales de la publicación se filtra el imaginario que rodea a la música electrónica, el análisis del contenido de la revista revela que los nombres con que eran bautizados los programas informáticos, los módulos de efectos y sonidos y los secuenciadores también permanecían afectados a este común denominador.

Algunos remitían a conocimientos astronómicos como el teclado *Júpiter 8* de Roland, la tarjeta de sonido *Creamware Pulsar*, la interfase *Voyager Beat xtractor* de la compañía RED Sound Systems, el módulo de sonido *Orbit Dance Planet* de Emu, el sintetizador en rack *Neptune Analog Synthesizer* de Spectral Audio y los teclados *Dark Star*, *Novation Nova*, *Supernova*, *Quasar* y *Alesis Andrómeda*. Todos ellos publicitados y evaluados en la revista.²³

Otras marcas nombraron a sus productos con referencias fisicoquímicas como los programas *Reactor*, *Battery* y *Dynamo* de la empresa Native Instrument.

Un tercer grupo remite a los vínculos biológicos: *Virus*, *Hemoglobin* o *Simbiosis*.

Todos estos nombres aparecían en cada página de la revista. Las empresas tenían claro que los usuarios preferían nombres que remitiesen a los misterios de la ciencia, al futuro prometedor y a la evolución infinita. Por el momento no había vestigio de lo “natural”.

Hay un instrumento que merece atención especial dado la reiterada aparición en distintos números de la revista. Se trata del Vocoder. Básicamente es un dispositivo que toma una señal sonora para modular y transformar otra, generalmente la voz humana, generando la sensación de una máquina parlante. Es un recurso sonoro que ha sido intensamente explotado en las películas y series de

²³ Otros nombres de tecnología musical encontrados en la revista vinculados a este patrón son: *Electron Monomachine*, *Evolution MK149*, *Kosmos*, *Chromasonic*, *Supernova*, *Spectrasonics*, *Voyager*, *Hartmann Neuron*, *Microkontrol*. Es interesante notar cómo algunas letras del alfabeto tienen una preferencia en la designación de los nombres. Es común encontrar reemplazos de la S por la Z, de la C por la K y una gran cantidad de letras X, Y y Z en nombres y modelos.

ciencia ficción o en cualquier lugar en el que hubo que hacer hablar a un robot o alienígena.

La primera aparición de este artefacto en la revista fue en el ejemplar número 9 en una reseña sobre el procesador DOD VOFX de la firma Ear Pro. La nota se tituló “Robot, te quiero” y la bajada enunciaba “Con tan sólo apretar un botón, la nueva unidad de efectos vocales de DOD puede retocar tu voz hasta llegar a convertirla en la de R2D2 o en la de Darth Vader. Hagamos una incursión en el espantoso y futurista mundo de la voz transmutacional...”²⁴

En el número siguiente el asunto acerca de las voces artificiales se repitió, se trató de un artículo que evaluó un software de la empresa Synoptic llamado Voice FX. En esta oportunidad la bajada de la nota decía: “Los robots y las máquinas te hablan, así, ¿qué tal si te pones a su altura añadiendo a tus voces una pincelada electrónica? Voice FX te proporciona una forma fácil y divertida de conseguirlo...”, mientras que el pie de foto afirmaba: “Aquí está todo lo que necesitas para convertir la voz de tu abuelita en una emanación extraterrestre.”²⁵

Paula Sibilia, autora del libro *El hombre postorgánico*, invita a prestar atención a la retórica y al vocabulario que en la actualidad opone los conceptos de válido e invalido, donde lo primero corresponde al hombre equipado con prótesis biotecnológicas y la segunda que designa a una *obsoleta configuración original*.

Once publicaciones más adelante se volvió a insistir sobre el tema en un tutorial sobre la creación de voces sintéticas y en el comienzo del artículo preguntaban: “¿Te fastidia no ser capaz de vocalizar como un androide? ¿Quieres empezar a hablar como Stephen Hawking? Averigua qué es eso tan secreto y tan valioso que tienen los robots que les convierte en tan excelentes cantantes...”²⁶

La recurrencia continúa en otro ejemplar con el título de “La voz de la robótica” donde se establece una comparación de tres vocoders, el Fusion Vocode, el Procoder 330 y el Digitech Talker. En un párrafo al comienzo del artículo se lee:

²⁴ Revista *Future Music*, N° 9, noviembre, 1997. Pp. 26.

²⁵ Revista *Future Music*, N° 10, diciembre, 1997. Pp. 38

²⁶ Revista *Future Music*, N° 21, noviembre, 1998.

“la voz de nuestro colega suena más a una metálica máquina asesina que al bobalicón que probablemente es.” ²⁷

Tal insistencia demuestra lo tan de moda que había llegado a estar esta tecnología. En el número 35 se prueba el equipo *Electrix Warp Factory* concluyendo “pronto veremos a todos los djs en sus cabinas gritando todos a mis pies con una voz chillona y robotizada.” ²⁸

Más allá del humor con el que están escritos los artículos, se visualiza aquí la aceptación que tenían los “maniquís” cuando se habla de sonidos electrónicos. En este contexto la asociación entre la música de baile y los autómatas era obligatoria y bien vista. Paula Sibilia hace referencia a este fenómeno en diversos momentos de su libro intentando explicar la obsesión humana por la postorganicidad. “El sueño de compatibilizar el par cuerpo/mente de los hombres con el par hardware/software de las computadoras empezó a realizarse en los años noventa, con la propuesta de crear redes neuronales artificiales capaces de imitar electrónicamente el funcionamiento del cerebro.” ²⁹ Aparece aquí un nudo conceptual que será recurrente en los discursos de la época, una concepción de cuerpo biológico al borde de la obsolescencia programada, donde la única voz posible en el futuro es la voz sintética despojada de toda humanidad.

En relación a proyectos que incorporan microchips en el cuerpo Sibilia refuerza una y otra vez su idea central acerca de una transmutación digital. “De esta manera, potenciado por el uso de un léxico y una retórica comunes al reino biológico y al informático, el hombre contemporáneo se vuelve (o al menos sueña con volverse) compatible con las computadoras.” ³⁰

²⁷ Revista *Future Music*, N° 27, mayo, 1999. Pp. 75.

²⁸ Revista *Future Music*, N° 35. Enero, 2000. Pp. 82.

²⁹ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 167.

³⁰ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 169.

Música visual

Los signos, si se toman como mucho más que la unión de un significado y un significante, refractan la realidad de la que provienen. El imaginario se hace material en el terreno del lenguaje.

Todo en este género musical ha sido relacionado convencionalmente con una serie de elementos que están permanentemente en juego y en tensión, la vida en otros planetas, los viajes espaciales, la robótica, el tiempo y las ciencias duras. Desde el momento en que se usan instrumentos nombrados con palabras que evocan el espacio es difícil que la música que con ellos se cree pueda escapar a esas nominaciones.

Estos son algunos de los títulos de discos y canciones más representativos encontrados en el corpus, se trata de grabaciones tanto de empresas discográficas como de material independiente enviado por los lectores a la sección “Envía tu demo” y “Factoría dB”.

Humanoid es el nombre artístico que emplea Arturo Vaquero para el disco que bautizó Vectorspheres editado por Jabalina Electronic Team Recordings. La reseña del álbum explica:

- “Arturo Vaquero es un humanoide, un cerebro electrónico dentro de un cuerpo humano, o la mente de una persona dentro de un organismo cibernético.” ³¹

De similar manera comentan el disco Expo 2000 de Kraftwerk diciendo:

- “Los legendarios pioneros del Robot Pop reaparecen desde un remoto pliegue del espacio-tiempo.” ³²

Un trabajo enviado por un lector recibe el siguiente comentario:

³¹ Revista *Future Music*, Nº 14. Abril, 1998. Pp. 34.

³² Revista *Future Music*, Nº 40. Junio, 2000. Pp. 100.

- “En FM 27 publicamos un tema de este camaleónico músico venido de la segunda estrella a la derecha con destino hacia el mañana. En aquella ocasión el tema respondía al nombre de Kiel S-ro Spock, y era una mezcla de Startrekismo y geometría analógica. Esta vez visitamos los parajes radiomisteriosos de la emisora de ondas Egoentrikas, en una de las naves estelares de la federación, la nave Reliant.” ³³

En cuanto al álbum *Psykyka* de Michel Huygen se detalla:

- “...contiene tres movimientos que totalizan un total de 70 minutos de música relajante, cósmica y a la vez, muy mental.” ³⁴

Dos ejemplos más bastarán para mostrar lo que se quiere.

- “Blue Planet forma parte de una serie de música instrumental electrónica que se agrupa en un proyecto denominado Sinthethic Worlds, cuya inspiración proviene principalmente de los interrogantes del hombre acerca del Universo y la existencia de otros mundos. En este tema en concreto, Sami trata de recrear la realidad de un planeta con océanos y vida, inmerso en un cosmos inerte y frío...”³⁵

Cada reseña se encuentra plagada de vínculos a este tipo de imágenes futuristas y cósmicas. Para terminar, la crítica del disco “41’ 47” Praesenz ” de Scarcubem postula:

- “Se trata de un mundo robótico y orgánico al mismo tiempo, que conjura imágenes de congestión cibernética y espasmódicos microorganismos.” ³⁶

³³ Revista *Future Music*, N° 31. Septiembre, 1999. Pp. 34.

³⁴ Revista *Future Music*, N° 5. Julio 1997. Pp. 30.

³⁵ Revista *Future Music*, N° 9. Noviembre, 1997. Pp. 58.

³⁶ Revista *Future Music*, N° 38. Julio 1997. Pp. 97.

Por lo visto, como sucede con todo género encorsetado en sus reglas, parecería imposible escapar a los moldes temáticos que el género plantea. Buscando la existencia de una electrónica más humana, más terrestre y que contemple el presente en el que vivimos, los resultados fueron negativos con contadas excepciones, momentos en los márgenes para hablar del ambient, el chillout, el lounge o el acid jazz.

Entrevistas

La sección de entrevistas a distintos artistas de primera línea con los comentarios, las preguntas del periodista y las respuestas que se tejen, es otro lugar donde se encontraron contenidos que mostraban el juego tenso entre lo humano-natural-terrestre y lo no-humano-artificial-extraterrestre. Las metáforas sobre el cuerpo y la tecnología eran permanentes.

Este primer fragmento proviene de una entrevista al canadiense Richie Hawtin, también conocido como Plastikman, quien lidera el movimiento minimal techno* de Detroit.

Respecto del tercer disco del artista minimalista, el periodista realizó el siguiente comentario:

- “Era otro asombroso trabajo que permitía a Hawtin no sólo entrar en el corazón de la música electrónica, sino también hacer trasplantes, operaciones de triple bypass e implantar marcapasos.” ³⁷

En la entrevista a Apollo 440 estableciendo un juego de palabras con el nombre del grupo se dijo:

- “Apollo 440 siempre fueron algo espaciales, pero con su tercer álbum consiguen rebasar los confines del Sistema Solar.” ³⁸

A su vez, en una entrevista con el grupo madrileño *Radio* titulada “Emisiones sintéticas” el grupo manifestó:

³⁷ Revista *Future Music*, N° 23. Enero, 1998. Pp. 86.

³⁸ Revista *Future Music*, N° 34. Diciembre, 1999. Pp. 11.

- “Las ondas de radio son algo cotidiano y a la vez intangibles... Cualquier sonido por mínimo que parezca, está ahí porque los tres lo hemos decidido así. Nada en Radio es aleatorio. Se trata de un trabajo muy científico.” ³⁹

Y en una nota realizada a los artistas del sello de Hip Hop español Superego, sobre el músico Khosmaker se escribió lo siguiente:

- “Un robot con cerebro humano y su minimalismo tecnológico... Desde sus cuarteles generales secretos de Madrid, nos llega la primera muestra de una serie de referencias en el subsello Headspin bajo un nombre de indefinida inspiración galáctica: Star Whores Project.” ⁴⁰

Las citas aludían a los mismos conceptos mencionados en relación a los instrumentos y los discos, el grupo de conceptos obligados de la electrónica, lo robótico, lo físico y lo astronómico.

³⁹ Revista *Future Music*, N° 38. Abril, 2000. Pp. 53.

⁴⁰ Revista *Future Music*, N° 52. Junio, 2001. Pp. 76.

Titulares del espacio exterior

Los títulos de los artículos en cada sección de la revista se encontraron bajo los mismos patrones descritos anteriormente. Existió una articulación permanente entre el nombre del producto o artista y el título de la nota, siempre aludiendo a uno de los nodos conceptuales a los que se mantenía vinculada la electrónica. Algunos ejemplos de titulares ilustrativos son:

- “Así suenan los dispositivos musicales alienígenas que invadirán el mercado.” ⁴¹
- “¡Virus Letal! Llega la epidemia analógica de Access, vacúnate antes que nadie con nuestro análisis del sintetizador Virus”. ⁴²
- “Compresión de audio Mpeg. ¡El formato del futuro!”
- “El sonido del futuro” ⁴³

Dos ideas en juego, la primera, la de la era digital donde todo lo viejo, orgánico y analógico es susceptible de ser mejorado, al igual que sucede con el cuerpo humano; la segunda, idea deudora de la noción de progreso explicada anteriormente, donde lo viejo tiene que ser actualizado por la novedad.

Pero estas ideas igualmente no dejan de mostrar sus propias contradicciones, por un lado la permanente comparación entre lo analógico y lo digital, referido al mundo de los sintetizadores parece que los primeros tienen ventaja sobre los segundos aunque esa discusión no se haya saldado en la actualidad. Otra contradicción visible en la publicación y también en el imaginario se presenta sobre la temporalidad de los instrumentos, ya que permanentemente se

⁴¹ Revista *Future Music*, N° 7. Septiembre, 1997.

⁴² Revista *Future Music*, N° 22. Diciembre, 1998.

⁴³ Revista *Future Music*, N° 26. Abril, 1999. Pp. 67.

hablaba de la música del futuro pero creada mayoritariamente con instrumentos de varias décadas atrás como el Minimoog, la 303, la 808 o el VCS3 por nombrar algunos.

Un aspecto también interesante tiene que ver con el cambio de la imagen de la revista. Así como en un momento determinado ocurrió la aparición y desaparición de presencia humana en la tapa, el logo también sufrió algunos cambios. El primero, en letras rojas y blancas decía:

- “Future Music: sonido, tecnología e informática musical”

Unos cuantos números después se necesitó aclarar la cuestión.

- “Future Music: creación musical con tecnología”

El cambio siguiente no sólo modificó tipografía y colores, utilizando fluo, negro, azul y naranja, colores alineados a la idea de futuro, sino que empezó a manifestar su creencia como reveladora del futuro.

- “Future Music: creación musical con tecnología de vanguardia”

Y el último cambio realizado ya apunta a los duelos conceptuales viejo – nuevo, alto – bajo, lento – rápido, y otros términos ligados con la idea de progreso ya mencionada.

- “Future Music: eleva tu música al próximo nivel”

Otros títulos traían a la vista una idea recurrente sobre la programación del cuerpo humano como si se tratase de una máquina.

- “Sensaciones psicotrópicas. ¿Sabías que puedes sincronizar tu música con las ondas cerebrales para alterar tu estado anímico?” ⁴⁴

⁴⁴ Revista *Future Music*, N° 15. Mayo, 1998. Pp. 76.

Cada mes la relación simbiótica entre el cuerpo y la máquina llegaba a un nuevo escalón. La sección “Universo Tracker”, con la imagen de un extraterrestre no muy amistoso señalaba:

- “Bienvenido a una nueva dimensión en donde lo único importante es el sonido, los samples y las pistas; el foro de todos aquellos que surcan el espacio espectral con la única ayuda de su tarjeta de sonido.” ⁴⁵

Lo mismo en la edición siguiente:

- “Universo Tracker, Entre miles de astros y galaxias, la inmensidad cósmica esconde otros elementos que todavía esperan ser descubiertos. Acomódate y disfruta del viaje interestelar a lo largo de las frecuencias sintetizadas y de las secuencias modulares que te ofrecen Alex Castellano y Acidman.” ⁴⁶

En diferentes ejemplares había una manera de titular las notas que se empleaba con frecuencia. Se convertía en verbo imperativo una palabra a veces enfatizada con signos de exclamación. Algunos de los ejemplos encontrados son los siguientes:

- ¡Digitalízate!
- Midificate
- Espectralízate
- ¡Fractalízate!

⁴⁵ Revista *Future Music*, N° 15. Mayo, 1998 Pp. 90.

⁴⁶ Revista *Future Music*, N° 16. Junio, 1998. Pp. 106.

- Actualízate

- Conéctate

Lo visto hasta ahora muestra cómo en el conjunto temático espacio, futuro, y robótica, también estaban presentes elementos relacionados a la física y a la química, de ahí que cobren importancia los siguientes titulares:

- “¡Son radioactivos!”

Refiriéndose a unos monitores biamplificados de la marca Event.

Y en cuanto a un software desarrollado por Muon, en la FM 42:

- “Atom regresa: ¡La potencia atómica ha vuelto!” ⁴⁷

En otro artículo sobre el software de edición Wavelab 2.0 en la revista número 16 se utilizaron una vez más las esperadas metáforas científicas, futuristas y espaciales:

- “El laboratorio espectral: Sami Gabaly y José Antonio Álvarez te relatan sus experiencias en el laboratorio” ⁴⁸

- “Future Beat 3d” llega desde Polonia con un diseño futurista, secuenciador de loops.” ⁴⁹

- “Electrónica extraterrestre”

⁴⁷ Revista *Future Music*, N° 42. Agosto, 2000. Pp. 12.

⁴⁸ Revista *Future Music*, N° 42. Agosto, 2000. Pp. 42.

⁴⁹ Revista *Future Music*, N° 42. Agosto, 2000. Pp. 81.

El hombre y la máquina

Se puede encontrar en el material que este movimiento genera (discos, tarjetas de discotecas, reportajes, etc.) una representación particular de la sociedad atravesada por la técnica, y además de los grandes bloques discursivos, como el futuro tecnológico, el hombre en el espacio, la biotecnología, también una forma unívoca de representación del cuerpo; un cuerpo artificializado, alienado, robotizado, “mejorado” o reemplazado parcial o totalmente por máquinas autónomas, inteligencia artificial liberada del control humano que por momentos pareciera que busca venganza. Un cuerpo que sólo existe en fragmentos, como simple yuxtaposición de carne y metal.

Algo hace que se desplace y altere justamente la principal condición de existencia de este arte, lo humano. Paradójicamente la chispa creadora de este tipo de arte aparecía transmutada, es decir, no aparecía en su condición natural. Algo había en contra del cuerpo humano. Una especie de vergüenza presionaba a este imaginario a esconderlo o disfrazarlo de máquina. Un ejemplo claro de esta admiración por el cuerpo sintético fue el videoclip de Bjork de 1999 del tema “All is full of love” realizado por el director Chris Cunningham donde la cantante fue reemplazada por su propio androide, un cyborg cuya estética se replicaría en películas como “Yo, robot” y “Ghost in the shell: innocence” ambas del año 2004.

La cuestión acerca del cuerpo “natural” visible o invisible cobró una gran importancia en un momento de la revista. Desde el primer número hasta el 22, las tapas estaban compuestas con los elementos paratextuales tradicionales y una gran fotografía del instrumento estrella de ese mes. En estas ediciones, la foto de la máquina que ilustra la portada ocupaba la totalidad de la superficie y sobre ella se destacaban algunos títulos sobre el contenido de la revista. Esta diagramación sufrió un cambio radical a partir de la edición 23 en donde el solitario instrumento pasó a estar acompañado por una modelo. Es probable que esto respondiera a estrategias de consumo en el *mercado libidinal*, una tendencia existente en la mayoría de las publicaciones gráficas donde la presencia femenina con insinuación pornográfica se

estaba convirtiendo en una constante. Pero lo que hay que destacar no es la intención de los editores sino la respuesta de los lectores sobre este cambio.

Al número siguiente, en la sección llamada Foro, donde se publicaban las cartas y correos electrónicos de los lectores, apareció la polémica. La opinión inicial decía: “Me compré FM 23 y me quedé bastante confundido con esa portada que sólo puede ser descrita como un cacho de carne. Me alarma ver que se echaba de menos la imagen habitual de un bonito teclado con sus interesantes filas de botoncitos. No me gusta: por favor no lo repitáis...”⁵⁰ debajo de esa transcripción otro lector se quejaba: “Me opongo con todas mis fuerzas a la portada de vuestra revista, me recuerda a los anuncios zafios y sexistas que abarrotan las revistas para guitarristas, y es barata, degradante y humillante...” y la última muestra del efecto de este gran cambio: “Llevo leyendo esta revista desde el principio y nunca había tenido queja hasta ahora. ¿Por qué ponéis la foto de una nena tapando un teclado? ¿Qué tiene que ver esto con la música? Hace que FM se parezca a esas revistas horteras de coches...”

Este “agregado” permaneció durante los 16 números posteriores, luego de lo cual desapareció la presencia humana permanente para hacer esporádicas apariciones en algún que otro ejemplar y tratándose ya no de una modelo, sino de algún artista famoso.

Este juego entre la actualización tecnológica del cuerpo y su innecesidad pone en evidencia el deseo que existió en los 90 en relación a la electrónica y al cuerpo: un destino en donde el ser humano no sería necesario para la creación de música, las máquinas lo harían mejor. En el discurso de este momento histórico el cuerpo humano va a llegar a transformarse en artificio hasta desaparecer y subir a los cielos.

⁵⁰ Revista *Future Music*, Nº 24. Febrero, 1999. Pp. 109.

La ciudad y la música.

Existen dos variables en la sociedad que toman diferentes valores según la época, ellas son el volumen y la velocidad. El volumen es la sumatoria de sonidos que genera una determinada sociedad, en su conjunto esta cantidad de decibeles será mayor o menor. La velocidad por su parte refiere a formas de hablar, moverse, trabajar, circular, bailar, maneras de obrar en general.

Ambos son conceptos abstractos, utilizados para dar cuenta del fenómeno técnico en este trabajo.

Richard Sennett en *Carne y Piedra* habla de los cambios en la experiencia de la velocidad posibilitada por las modificaciones urbanísticas. *“Hoy en día viajamos a velocidades que nuestros antepasados ni siquiera podían concebir. Las tecnologías relacionadas con el movimiento -desde los automóviles a las autopistas continuas de hormigón armado- han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico. El espacio se ha convertido así en un medio para un fin del movimiento puro, ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos.”*⁵¹

En la obra *Velocidad y política*, Paúl Virilio estudia el fenómeno de la velocidad con la que nos conectamos en la era digital utilizando el concepto de “Dromología”, el estudio de la aceleración con que suceden las transformaciones históricas y el efecto que las nuevas tecnologías y las nuevas concepciones de tiempo y virtualidad tienen en el ser humano.

El ensayista francés argumenta en su trabajo que la velocidad es un factor primordial en las determinaciones políticas de una sociedad y que cada época histórica tiene una relación con la velocidad y esta velocidad posee diferentes formas de manifestación y de control.

Virilio también habla de una “estética de la desaparición” para mostrar el efecto que los avances técnicos tienen sobre nuestras vidas al destruir la originaria

⁵¹ Sennett, Richard: *El cuerpo y la ciudad*, en *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza, Madrid, 1997. Pp 20.

naturalidad de nuestro ser, dañado al propio cuerpo humano, hasta el momento en que deje de estar integrado al mundo.

La velocidad social es algo en permanente aumento. El futurismo italiano, y otras tradiciones artísticas de comienzos del siglo XX como De Stijl y el Constructivismo ruso, vislumbraron cualidades urbanas a las que luego transformarían en sus temas dominantes: el maquinismo, el dominio de los caprichos de la naturaleza, la velocidad, la agresión y el movimiento, todos estos síntomas encarnados en el automóvil, en la lámpara eléctrica, en la diagramación del paisaje, en el tranvía y en la guerra. El futurismo, y su fundador y exponente principal Filippo Marinetti, se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento, y Piet Mondrian, el fundador de la revista “De Stijl”, intentó realizar el neoplasticismo musical, una especie de jazz basado en tres tonos y en tres no tonos haciendo referencia a los tres colores primarios y al gris, al blanco y al negro. Este sueño de Mondrian no fue realizado durante su vida, ya que los sonidos de este neoplasticismo debían provenir de instrumentos musicales mecánicos y eléctricos todavía no inventados. El sentido de ironía del destino hace que años más tarde de su muerte, Harry Olson y Herbert Belar crearan el primer sintetizador moderno, el RCA Synthesizer de 1955.

En la actualidad, habiendo pasado muchas décadas, cuando pareciese que no hay límites, las máquinas con las que alguna vez soñó Mondrian ya existen y se han convertido en productos de una industria poderosa, capaz de fabricar géneros musicales, guiar conductas, crear necesidades y moldear subjetividades. Y entre todo esto, los sonidos generados por la comunidad de músicos siguen siendo un fiel reflejo de la sociedad. Si hay algo que caracteriza a la música es que ésta siempre interpretó el lugar donde los hombres viven.

La ciudad y la velocidad

En las ciudades estamos acostumbrados a las experiencias fugaces, al ritmo apresurado de los peatones en las veredas, a las comunicaciones resumidas a través de medios técnicos, a la vida útil cada vez más corta de los objetos y su acelerado reemplazo. Ésta es la época de la fibra óptica, de la televisión satelital, de teléfonos con capacidad de procesamiento inimaginados, es la época más veloz de todas.

A los objetivos de este trabajo un indicador al que hay que prestar atención es a la aceleración de la música de discoteca en los 90. La permanente aceleración del beat* en la música electrónica en esos años no es mera casualidad. Desde el nacimiento de la música para pistas el pulso rítmico ha ido en constante aumento. La música, esa expresión tan profunda de los seres humanos, es también la expresión más profunda del alma de la ciudad y sus habitantes.

A finales de los años 70, surgió en las discotecas de Chicago un estilo musical que cambiaría la forma del baile para siempre. A ese nuevo sonido se lo llamó House*, canciones con los sonidos electrónicos del rock progresivo pero con estructuras menos complejas y repetitivas caracterizadas por el uso de ritmos programados en baterías electrónicas. En sus comienzos los ritmos oscilaban entre unos tímidos 100 bpm* donde bpm significa beats por minuto, que es la cantidad de corcheas presentes en un minuto de música. Las cajas de ritmos o baterías electrónicas eran limitadas y sus sonidos eran pobres imitaciones de sonidos reales.

El House de Chicago empezó a acelerarse en el transcurso de los años, y no pasó mucho para que cada lugar brindara su versión de este nuevo sonido. Así surgió el Tecno* en Detroit, dando paso a toda una nueva generación de beats, empujando hacia delante el ritmo de los *dancers*. Llama la atención aquí que en un determinado momento la palabra Tecno se hiciera sinónimo de un tipo de música y que a los nuevos instrumentos se los agrupara con el nombre de “máquinas”.

Con el desarrollo de los nuevos instrumentos como la caja de ritmos TR 808 y TR 909 de Roland vieron la luz un sinnúmero de nuevos estilos entre ellos el Acid*, un estilo que se basa en sonidos “ácidos” producidos por aparatos ahora considerados

clásicos como el instrumento de bajos sintetizados TB 303. Estos nuevos estilos que transformaron la imagen de la discoteca, ofrecían una velocidad socialmente adecuada para la época y para que el público se pusiera a bailar. Esto solo lo garantizaron los Dee Jays, quienes mediante el desarrollo de una técnica superponían rítmicamente el final de una canción con el principio de otra prolongando eternamente la música de baile. Estos nuevos artistas, los Disc Jockeys, también fueron los responsables de adaptar las canciones pop y hacerlas coherentes con el nuevo escenario nocturno. Había nacido la técnica del remix*.

Si se recorre exhaustivamente la transformación que va sufriendo la música electrónicaailable se ve con claridad el aumento de su velocidad: de los 100 bpm del house, a los 125 de tecno, de aquí a los 130 del progressive y luego a los 145 de Speed Garage*. La última parte de la década del 90 nos sorprende con unos rápidos Jungles* a 160. En una carrera interminable surge el Drum n´ Bass; 170 es límite antes de la aparición del Gabba*, el Speed Core* y el Digital Hardcore* a 200 Bpm. El velocímetro en ese momento parecía estallar y hace reflexionar sobre la existencia de los límites. A modo de nota de color, existió un estilo de música electrónica que se popularizó en España a principios de los 90 llamado *Makina*, que se caracterizaba por su alta velocidad y energía exacerbada.

Hace mucho tiempo ya que las acciones humanas dejaron de relacionarse con el tiempo de la naturaleza, con los *bioritmos*, y pasaron a vincularse con los *tecnoritmos* en donde la fragmentación del tiempo llega hasta el nanosegundo.

La velocidad es una experiencia moderna, a la cual han prestado atención poetas, médicos y filósofos. El ruido también. A medida que la velocidad social va en aumento hay un aumento proporcional del volumen social.

La ciudad y el volumen

A través de las palabras de un habitante de Birmingham, Lewis Mumford, en “La ciudad en la historia”, en el capítulo llamado “Paraíso paleotécnico: Villa Carbón”, describió la bulla en las ciudades fabriles que se expandieron desde 1830 por Inglaterra: “En ninguna ciudad del mundo son más ruidosas las artes mecánicas: se martilla incesantemente sobre el yunque; hay un constante rechinar de máquinas; las llamas crujen, el agua silba, el vapor ruge y, de tiempo en tiempo ronco y hueco se levanta el trueno de la casa de prueba (donde se ponen a prueba las armas de fuego). La gente vive en una atmósfera que vibra por el estrépito; y parecería que sus diversiones se han adaptado al tono general y se han vuelto ruidosas, lo mismo que sus inventos.”⁵²

Mumford argumenta cómo a este smog sonoro constante en cada urbe nunca se lo trató de evitar. En la actualidad el ruido es sinónimo de progreso, de abundancia, de movimiento, de diversión y es por eso quizás que en la ciudad antes que evitar el ruido se lo estimula.

Ezequiel Martínez Estrada prestó atención a estas señales, sintió la transformación de los sentidos en la ciudad y dedujo que el único sonido en la urbe es el ruido, ya que la ciudad prostituye aquello que alguna vez fue agradable para el oído.

Muchos años pasaron desde “La cabeza de Goliat” y esta degradación sonora ha logrado transformarse en mercancía. Los sonidos, sean canciones o ruidos se venden y se compran todos los días como las sirenas, los ringtones, las bocinas, los megáfonos y los insecticidas sonoros.

Tanto Simon Frith, Will Straw y John Street en *La otra historia del rock* como Mercedes Bunz en *La utopía de la copia*, otorgan al amplificador y a las tecnologías de amplificación parte de la responsabilidad del surgimiento de la música pop con sus respectivos ritos y consumos. “A medida que las bandas de pop, como los *Beatles*, los *Who* y muchas otras, pusieron sus miras en los estadios deportivos

⁵² Mumford, Lewis: *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Ediciones infinito, Buenos Aires, 1966.

*como lugares adecuados para sus conciertos multitudinarios, sus amplificadores de guitarra primitivos y sus equipos de megafonía demostraron ser inoperantes. Los fabricantes respondieron a estas nuevas demandas creando equipos de sonido cada vez más potentes y sofisticados y, en el proceso, crearon toda la infraestructura técnica característica de la actuación en vivo contemporánea.”*⁵³

En el mundo actual cada vez se habla más alto, cada vez el hombre genera más ruido. El aumento del parque automotor y sus consecuencias sobre calles, avenidas y rutas, el transporte público, entre ellos el subte, el colectivo y el tren colaboraron en esto. Cada vez se necesitan más decibeles en teléfonos celulares, televisores y porteros eléctricos. Cada vez más las industrias tecnológicas del entretenimiento necesitan enfatizar el sonido de los equipos hogareños de música, las salas de cine y todo tipo de artefactos audiovisuales. Así se pasó del sonido monofónico al estéreo, luego al sistema *loudness* y con el devenir de los años el sonido cuadrofónico no alcanzó a ver la luz que ya fue reemplazado por el surround 5.1, y al igual que con la velocidad, la cuenta continúa. Quizás el tránsito en las calles, las alarmas, las sirenas, las bocinas, todo el ruido residual de la ciudad pero también la personalidad egoísta e individualista y los medios publicitarios contribuyan a ello.

A este incremento del volumen como signo de la modernidad se lo combatió con su propia medicina: más volumen.

¿Por qué cuando se escuchan viejos discos de vinilo, discos de pasta, cassettes y magazines existe la sensación de que todo suena más bajo? No es el desgaste en el soporte generado por los años lo que dificulta la escucha, es la sordera crónica provocada por el aumento de la presión sonora de todo lo que se escucha. Esta sordera es consecuencia de un oído forzado a escuchar de determinada manera como consecuencia de una guerra llamada “loudness war”.

Con el advenimiento del sonido estereofónico, las radios Fm y el mejoramiento de los sistemas de audio de los televisores, se hizo necesario cierta cantidad de aparatos para lograr impactar mejor en el oído. Con ese fin se crearon

⁵³ Frith, Simon; Straw, Will; Street, John. *La otra historia del rock: aspectos claves del desarrollo de la música popular, desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Robinbook, Barcelona, 2006. Pp. 30.

excitadores aurales, compresores multibanda, ecualizadores paramétricos, divisores de frecuencia, expansores estéreo y amplificadores, todo un arsenal para incrementar el volumen general de lo que se escucha. Un mayor volumen es sinónimo de una mejor tecnología y viceversa.

La revista *Future Music* dedicó un gran número de páginas a los consejos técnicos y sonoros sobre composición, grabación y mezcla de música electrónica. Con el objetivo de no perder la batalla de los decibeles, se publicaron una serie de artículos para maximizar el sonido. Este primer párrafo corresponde a una nota llamada “Guía definitiva de compresión”:

- “Un compresor con una configuración adecuada bajará el volumen de la parte molesta de forma instantánea, cuando este supere un umbral predeterminado. Sin embargo como los compresores reducen el nivel de cualquier sonido de esa intensidad, también poseen un control que permite recuperar cualquier **ganancia perdida**. Si utilizaras este control de nivel para devolver la señal a su nivel original, cualquier señal más suave aumentaría de nivel, **realzando** el volumen general de la misma y generando una mezcla **más potente** y dinámica...”⁵⁴

Otro artículo similar recalca la importancia de tener lo que en el medio se denomina un sonido grande.

- “Así las cosas, tendrás claro que el compresor es uno de los procesadores más útiles para la grabación, el sampling, la sonorización, y en general, para cualquier situación en la que necesites controlar el volumen del sonido... Comprime tu sonido y **ensancharás** tu música”⁵⁵

Algunos números más adelante vuelve a aparecer un artículo sobre la técnica de la compresión donde la bajada anuncia:

⁵⁴ Revista *Future Music*, N° 59. Enero, 2002. Pp. 49.

⁵⁵ Revista *Future Music*, N° 13. Marzo, 1998.

- “Si quieres que tus mezclas suenen más alto, tus voces más potentes y tu batería resulte más excitante, el secreto está en el proceso de la compresión dinámica.” ⁵⁶

De la misma manera y tal vez más interesante es la nota sobre excitadores psicoacústicos:

- “La razón de esto es que los enfatizadores funcionan en los dominios de la psicoacústica, esas extrañas experiencias sensoriales que el oído puede no llegar a registrar, pero que indican a nuestro cerebro que está ocurriendo algo interesante en el exterior de nuestra cabeza... El **realizador** clásico emplea un proceso denominado síntesis armónica con objeto de generar señales de alta frecuencia que se mezclan con el audio original para conferir ese brillo que tanto puede hacer por **levantar** una mezcla y hacer que suene especial.” ⁵⁷

Del mismo modo, una vez por mes la revista se encargaba de dar pequeñas lecciones sobre el dominio del sonido. Al igual que estos ejemplos aquí transcritos se publicaron otros artículos referentes a ecualizadores, puertas de ruido, unidades de retardo y procesadores de efectos.

Llegar al consumidor de una manera directa es una ambición que las empresas persiguen desde que apareció la publicidad. El oído es tan importante hoy como lo fue la vista con las primeras experiencias de publicidad subliminal en el cine. Las empresas desean descifrar los códigos auditivos para perfeccionar el medio por el cual la información llega al receptor.

⁵⁶ Revista *Future Music*, N° 46. Diciembre 2000. Pp. 112.

⁵⁷ Revista *Future Music*, N° 18. Agosto, 1998. Pp. 86.

La ciudad y el cuerpo

Hubo una época en donde las ideas médicas que se tenían respecto al cuerpo humano fueron aplicadas a la ciudad, y se trataba a ésta como a un paciente.

Richard Sennett desarrolla en *“Carne y piedra”* cómo los planificadores ilustrados del siglo XVIII aplicaron en la ciudad las ideas de William Harvey sobre la circulación de la sangre en el cuerpo. Tales ideas consideraban las nociones de “pulmón”, “arteria” y “circulación”: “Los planificadores ilustrados deseaban que la ciudad ya en su diseño funcionara como un cuerpo sano, fluyendo libremente y disfrutando de una piel limpia.” ⁵⁸

Vivimos en una época en donde se ha perdido de vista si se trata a la ciudad como un cuerpo, o al cuerpo como una ciudad, un cuerpo urbanizable, mejorable donde siempre es posible realizar nuevas autopistas, represas y tendidos eléctricos, lo que sí está claro es que ambos son el blanco para la racionalización y no para la razón. “La racionalización es una lógica cerrada y demencial que cree poder aplicarse a lo real, y cuando lo real se niega a aplicarse a esta lógica, se le niega o bien se le introducen fórceps para que obedezca...” ⁵⁹

En cada momento histórico a cada ciudad le corresponde un tipo determinado de cuerpo y una determinada relación entre ambos. En los 90 y principalmente en el discurso de la música electrónica, en pleno desarrollo de las tecnologías de la belleza y el inicio de la biotecnología, el cuerpo que le corresponde a esa ciudad es el de un robot. Se promulgaba un cuerpo eterno, que no se deteriorara, que no sufriera y que no registrara el paso del tiempo.

Estas ideas han sido desarrolladas por David Le Breton en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* en donde desarrolla el cambio de paradigma y cosmovisión que comienza con la revolución galileana y la filosofía mecanicista

⁵⁸ Sennett, Richard: El cuerpo y la ciudad, en *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza, Madrid, 1997, pp. 282.

⁵⁹ Morin, Edgard: *Ciencia con conciencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1984, pp. 83.

rompiendo con los fundamentos religiosos y a partir de lo cual comienza a desplegarse una inteligibilidad matemática que extiende el modelo mecanicista a la totalidad del mundo incluido el propio cuerpo. “Una voluntad de dominio del mundo que sólo puede ser pensada a condición de generalizar el modelo mecanicista. Si el mundo es una máquina, está hecho a la medida del ingeniero y del hombre emprendedor. En cuanto al cuerpo, razonable, euclidiano, está en las antípodas de la hybris, cuerpo secuencial, manipulable, de las nuevas disciplinas, despreciado en tanto tal, lo que justifica el trabajo segmentario y repetitivo de las fábricas en las que el hombre se incorpora a la máquina sin poder, realmente, distinguirse de ella. Cuerpo despojado del hombre, que puede ser pensado, sin reticencias, a partir del modelo de la máquina” ⁶⁰

Richard Sennett relata cómo la revolución científica comenzada por el médico inglés William Harvey a partir de descubrimientos sobre la circulación de la sangre contribuyó a vincular las ideas sobre la salud con la planificación urbana. “Así, los planificadores que intentaban organizar el tráfico según el sistema circulatorio del cuerpo aplicaron los términos ‘arterias’ y ‘venas’ a las calles de la ciudad en el siglo XVIII” ⁶¹

La imagen que construyó, consumió y dispersó este “paradigma” con respecto a las ciudades “desarrolladas” es la de un cuerpo mecanizado, imagen más acorde con la idea de “música hecha con electricidad”. Siguiendo con la metáfora, esta ciudad autómatas ya no poseía venas, se reemplazaron por cables, acueductos y cañerías mientras que los pulmones, ya convertidos en mera formalidad tal como describe Sennett, iban desapareciendo primero porque debían cederle el lugar a lo que era más funcional y económicamente rentable y porque las máquinas no necesitaban respirar. En este recorte discursivo a medida que la ciudad-cuerpo desaparece también lo va haciendo el cuerpo biológico cediendo su lugar al cuerpo-máquina.

⁶⁰ Le Breton, David. Los orígenes de una representación moderna del cuerpo: El cuerpo máquina en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión, 2014. Pp. 75

⁶¹ Sennett, Richard: El cuerpo y la ciudad, en *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza, Madrid, 1997, pp. 283.

De ese período el nombre del colectivo de Djs argentinos *Urban Groove* (1994) y el slogan de la fm Metro *Sonido Urbano* (1998) son meros guiños a tener en cuenta.

La ciudad de hoy es tan máquina que necesita de la energía eléctrica para sobrevivir, dado que sin ella toda actividad productiva cesaría de inmediato. Es posible que el cuerpo vaya por el mismo camino. Semáforos, medios de comunicación, ascensores, máquinas expendedoras, computadoras, satélites, barreras de peajes y estacionamientos, todo en la ciudad depende de la electricidad, por lo que la ausencia de esta fuente durante un período prolongado traería desorden y caos social, tal cual lo retrató Robert Wise en 1951 en la película “El día que paralizaron la tierra” o en cualquier película actual sobre futuros distópicos.

A la ciudad que nace con la mina, la fábrica y el ferrocarril a mediados del siglo XIX, Lewis Mumford la bautiza “*Villa Carbón*”, sin duda debido a sus características físicas y ambientales. Hoy la villa “evolucionó” y ha pasado a ser una “*tecnópolis*”⁶² con sus cámaras de vigilancia, sus puertas automáticas, sus telecomunicaciones e interacciones digitales. Todo se da a la perfección para que la metáfora de la “*aldea global*” se despliegue con naturalidad.

Tanto la racionalización del espacio, la experiencia del trabajo y del entretenimiento, como la vida moderna en general, ha ido moldeando a su conveniencia el cuerpo de los *urbanitas*, pero cuando ese cuerpo es atravesado por la racionalidad técnico – instrumental, deja de ser tal y se convierte en estadística, en fantasma: “*Todas las relaciones anímicas entre personas se fundamentan en su individualidad, mientras que las relaciones conforme al entendimiento calculan con los hombres como con números...*”⁶³ En esta retoricidad que describo la urbe electrónica, y los discursos generados por ella, representan a los individuos como unos y ceros. Los robots responden a las órdenes binarias.

⁶² Pablo Schanton tituló “Buenos Aires tecnopolita” a un artículo publicado en Clarín sobre la música electrónica. El artículo fue usado para el arte de tapa del compilado FIV 1996 Festival internacional de vídeo y artes electrónicas.

⁶³ Simmel, Georg: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Ed. Península, Barcelona, 1986, pp. 157.

La música y el cuerpo. Las venas y los cables.

Según lo expuesto hasta ahora, estos universos de opinión exhiben la artificialización de varios aspectos de la vida como algo recurrente.

La temática sobre los autómatas, su creación y hasta su posible sublevación data de mucho tiempo atrás. Como detalló Gilles Deleuze en *Posdata sobre las sociedades de control*, no tenemos que recurrir a películas de ciencia-ficción para imaginarnos cableados y conectados a miles de dispositivos.

Desde que el novelista checo Karel Capek en 1921 usara por primera vez la palabra “robot”⁶⁴, se puede rastrear al “hombre máquina” de la electrónica musical, desde sus comienzos, en discos como *De aquí a la eternidad o E=MC 2* (1977 y 1979), de Giorgio Moroder, o más claramente en la mayor parte de la obra de los padres del tecno alemán, Kraftwerk. Las obras de este grupo alemán son consideradas como la base fundamental a partir de las cuales se originó gran parte de la música actual. Sus discos más destacados, cuyos nombres contribuyen al objetivo de este trabajo, son:

- Radio Activity (1975)
- The man machine (1978)
- Computer World (1981)
- Electric café (1986)

La obra de Kraftwerk es sin duda la celebración de la era tecnológica, su nombre lo tomaron de una planta de energía a orillas del Rin, ¿será quizás la misma que inspiraba a Heidegger? Los temas de este cuarteto teutón son bien conocidos

⁶⁴ Capek, Karel. Dramaturgo y productor teatral, nació en Malé Svatoňovice en 1890. Fue conocido por sus obras dramáticas, de las que *R.U.R.* (1921) es la más conocida. Una fantasía dramática en la que las personas han quedado deshumanizadas debido al maquinismo. *R.U.R.* son las iniciales de “Robots Universales Rossum”, y la palabra *robot* proviene de esa obra.

por el uso exacerbado del vocoder, un instrumento al que recurrirá Daft Punk en la actualidad para producir el mismo tipo de sonido futurista, produciendo voces robóticas que festejan al teléfono, la calculadora, las antenas transmisoras, el neón, el transistor, y la computadora. Es más, ellos mismos se consideran robots y son conocidos entre sus seguidores como los hombres máquina, los maniquís o simplemente los robots. Forzándose a sí mismos a anular su expresividad humana se presentaron en Buenos Aires el 12 de octubre de 1998, con el show que todos esperaban: cuatro robots con sus rostros, manipulando la tecnología musical ordenada meticulosamente en el escenario.

Como desarrollé anteriormente, para este constructo histórico acerca de la música electrónica, la ciudad ya tiene asociado su formato de cuerpo y conducta. Paula Sibilia en *El hombre postorgánico*, retrata dos tipos de mentalidades técnicas, la prometeica y la fáustica, ligando esta última a la tecnociencia actual, un vórtice que absorbe todo con la ambición de controlar el futuro. *“Es inevitable asociar los criterios fáusticos a la tecnociencia contemporánea. Hasta podríamos insinuar que existe una cierta afinidad entre la técnica fáustica - con su impulso hacia la apropiación ilimitada de la naturaleza (humana y no humana) - y el capitalismo, con su impulso hacia la acumulación ilimitada de capital”.*⁶⁵ En este contexto explica la aparente incoherencia del materialismo de las biotecnologías. *“A pesar de estar anclados en el seno más íntimo de la materia orgánica, esos proyectos comprenden la vida como información, como un código que puede (y debe) ser manipulado y corregido con ayuda del instrumental digital.”*⁶⁶

En la construcción social simbólica a la que me estoy refiriendo todos los cuerpos sin excepción pasan a ser portadores de un estigma a eliminar, la “imperfección”. La “máquina perfecta de la naturaleza”, debe ser “upgradeada”.

Sibilia se refiere a la *evolución post biológica* como al control total del universo permitido por la digitalización. *“El proyecto abarca toda la biosfera, ya que absolutamente todos los seres vivos de la tierra están compuestos por la misma*

⁶⁵ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 50.

⁶⁶ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 115.

sustancia: el mismo tipo de info.”⁶⁷ La autora detalla a lo largo de los capítulos la transformación histórica que va sufriendo el deseo permanente de dominar lo indomable, la naturaleza, la mente, el alma. “*El sueño de compatibilizar el par cuerpo/mente de los hombres con el par hardware/software de las computadoras empezó a realizarse en los años noventa, con la propuestas de crear redes neuronales artificiales capaces de imitar electrónicamente el funcionamiento del cerebro.*”⁶⁸

Cuando el cuarteto teutónico Kraftwerk vino a Buenos Aires, el repertorio incluía sus temas más aclamados. Cada uno de ellos es una oda a la técnica. *Elektrisches roulette* (1973), *The voice of energy* (1975), *The robots* (1978), *The man machine* (1978), *Pocket calculator* (1981), *Computer world* (1981), y *Techno pop* (1986), entre otros, comparten una misma temática.

Existe un hecho anecdótico que nunca pasó desapercibido, uno de los primeros discos de Kraftwerk en 1974 se llamó “Autobahn”, el nombre de la red de autopistas construidas por el gobierno de Hitler. Simon Reynolds describe en *Energy Flash* a la canción como “un himno de veinticuatro minutos que celebra la excitación de deslizarse por la autopista y que sonaba como unos Beach Boys estilo cibernético.”⁶⁹

La conexión entre el cuarteto alemán y la derecha siempre fue sospechada y denunciada, pero nunca confirmada. Si así fuera, todos sus trabajos bien podrían ser posibles homenajes a la obra de Marinetti, tanto por los temas del escritor futurista como por sus ideas. Entre sus primeras obras teatrales se encuentra *Muñecas eléctricas* de 1909, publicada en Italia con el título *Electricidad sexual*, que llevó el tema de los robots a los escenarios una década antes, incluso, de que Karel Capek utilizara por primera vez la palabra robot.

Marinetti escribió el *Manifiesto de la literatura futurista* un año más tarde elevando a la categoría del arte al peligro, la energía, el valor y la guerra y aclamando años más tarde a la primera guerra mundial como el más bello poema

⁶⁷ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 142.

⁶⁸ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. pp. 167

⁶⁹ Reynolds, Simon. *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Editorial Contra. Barcelona. 2020. Pp. 38.

futurista jamás escrito y, tras publicar una colección de poesías titulada *Guerra, la única higiene del mundo*, ingresó en el Partido Fascista en 1919 y lo cantó repetidamente, diciendo de él que era la extensión natural del futurismo, sobre todo en su libro de 1942 *Futurismo y fascismo*.

En *Técnica y civilización* Lewis Mumford explica la manera inicial con la que se convirtió a los hombres en máquinas. Antes de que se inventaran las herramientas mecánicas los hombres de poder controlaban a miles de personas que se movían y trabajaban como una inmensa maquinaria. Los ejemplos que expone ilustran perfectamente esta idea, los esclavos de las galeras romanas y los que arrastraban cada piedra para la construcción de las pirámides. “*Cualquier cosa que limite las acciones y los movimientos de los seres humanos a sus elementos puramente mecánicos pertenece a la fisiología, sino a la mecánica de la edad de la máquina*”⁷⁰

En el recital de Kraftwerk, cientos de fanáticos de la música, más una decena de skinheads reivindicadores coreaban efusivamente: “Au – to – bahn”, lo que lleva a preguntar si las “*megamáquinas*” descritas por Mumford siguen recibiendo actualizaciones.

La tradición cyborgs musicales se continúa año tras año hasta nuestros días. La cantidad de alusiones a los robots que hay en la revista hace que se pierda la cuenta.

Thomas Bangalter y Manuel de Homen, alias *Daft punk*, editaron en marzo del 2001 el álbum *Discovery*, donde su arte de tapa, videoclips y estética recrean las ideaciones comunes sobre el espacio con canciones cantadas por voces de “máquinas asexuadas”. Daft Punk, que estuvo en la Argentina en el festival BUE (Buenos Aires Urbano Electrónico) en noviembre del 2006, recoge los frutos de *Kraftwerk*; es su versión moderna, nunca se muestran humanos ni en sus conciertos ni en sus videos; no hablan con el público, ni los saludan.

La variante argentina no es ajena a las tendencias explicadas a lo largo del presente trabajo, ya que en las bateas de las disquerías se puede encontrar *Roboto* del ruidista Pablo Reche, el dúo Farmacia con *Nuestras técnicas*, *Yo robot* del dúo El signo, el proyecto de los Dee jays Diego Roca y Diego Cid llamado *Estimulante*,

⁷⁰ Mumford, Lewis. “*Preparación cultural*”, en “*Técnica y civilización*”. Editorial Alianza. Madrid, 1982

el grupo de electro rock DDT (Ddtronicz), cuyo nombre juega con la abreviatura del veneno *diclorodifeniltricloroetano*, y más recientemente la compilación *Césped sintético* del sello Frágil discos o el disco *Manzana de metal* de Altocamet. Visiones de un mundo dominado y artificializado. La lista es extensa, y es casi imposible encontrar algo relacionado con la electrónica local que escape a estas ideaciones comunes. No deja de ser significativo que el disco “Tecno” de Daniel Melero viera la luz en el año 2000.

Parecería que para este conjunto de construcciones sociales simbólicas latentes solo es aceptado aquello que ha pasado por el fuego de la industria tecnológica, como si no existiera lugar para lo no mecanizado, para lo no manipulado, para lo no artificializado.

Las discotecas electrónicas han difundido la utilización del flyer, un folleto o volante que anuncia los días y horarios de las sesiones de los djs. El diseño utilizado es coherente con todos los demás discursos del género. En el corpus anexo se adjuntan los flyers de Neuromotor, Oval, Capsula, Urban Groove y diferentes Raves de la época que ilustran cómo la variante nacional de este fenómeno responde a las mismas construcciones sociales que los fenómenos globales.

Este cuerpo mecánico propuesto y mostrado por el imaginario electrónico necesita de energía. No voy a explayarme en la relación música y drogas, ya que existen trabajos específicos sobre la materia. Solo daré algunos indicios que sirven para complementar los objetivos de este trabajo.

Nombres de grupos y discos como Prozac, Drogas musicales, XTC, Cocaína, Star Dust, Química, Tecno la droga, Lithium, La pastilla de fuego, Radio Cannabis, entre otros, deben ser considerados, no causa, sino imagen reflejada del mundo actual. En noviembre del 2001, se realizó en el hipódromo de San Isidro, la primera edición argentina del festival electrónico más importante a nivel mundial: la Creamfield. Una semana antes ya no se podía conseguir éxtasis en Buenos Aires. Y para que no parezca un fenómeno aislado los siguientes años se realizó en algún *after hour* la fiesta “La toma de la pastilla”.

En el mismo aspecto los nombres de los productores también juegan con esa relación como en Los Sueños De Anderson, donde se hace alusión al LSD.

En el número 24 de *Future Music*, en un tutorial sobre la creación de ritmos Trip Hop*, se escribió lo siguiente: “Por si acaso hay algún lector que no sabe como suena realmente el trip hop, a continuación proponemos un sencillo experimento. Localiza un viejo single de vinilo de James Brown y reproducélo a 33 rpm. Seguidamente, haz que tu radio sintonice mucho ruido blanco y pasa el sonido a través de una unidad de eco. Ahora toma tanto valium como resistas sin llegar a morir, e intenta cantar junto al disco.”⁷¹

Estos constructos socio-cognitivos hablan de una farmacéutica necesaria e intrínseca. Las personas acuden a los aparatos y los medicamentos y se refugian seducidos por ellos, brindan confort y también seguridad. Puede que de ahí vengan las ganas de abandonar el cuerpo “defectuoso”. Se envidia a la máquina por su porte de “seguridad” y “omnipotencia”, se desean sus características planeadas y “perfectas”. El cuerpo inventado es mejor que el cuerpo creado. “Así las nuevas variantes de la metafísica tradicional no hacen más que reafirmar el viejo dualismo y privilegiar su polo inmaterial (software-código) a la vez que desdeñan y castigan el polo material (hardware-organismo). El cuerpo ya no se descarta por ser pecador, sino por ser impuro en un nuevo sentido: imperfecto, perecedero.”⁷²

Las contradicciones permanentes del *tecnologismo totalitario* se filtran en los discursos tomando las más variadas formas. Con solo visitar la página argentina *Buenosaliens.com*⁷³, se obtiene un panorama general de cómo habla el arte del “progreso tecnológico”.

Esta página no sólo brinda información sobre el mundo de los Dee Jays, también ofrece videos y música sobre la “tecnocultura”. Y hasta en un punto disuelve la esencia de su propia cultura. Durante los primeros años de la década del 2000 los días miércoles se realizaba el “Baliens vivo”, donde se vivía una noche de discoteca virtual con sets de los Dee Jays más importantes del país. Esto era transmitido por Internet en tiempo real y al final de la sesión mediante un Chat los oyentes podían hacer preguntas a los artistas.

⁷¹ Revista *Future Music* N° 24. Febrero, 1999. Pp. 17.

⁷² Sibilia, Paula. El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales. 1a ed. Fondo de cultura económica, 2005. Pp. 115.

⁷³ <https://www.buenosaliens.com/>

Martin Heidegger sostiene que considerar a la técnica neutral es volverse ciego, de la misma manera en que la técnica no es neutral, tampoco las palabras son inocentes, dicen mucho más de lo que a simple vista parece. “Más que metáforas que decimos son metáforas que nos dicen, nos dicen lo que debemos ver y lo que no, así como la manera en que debemos verlo: lo que debemos sentir y lo que no, así como la manera en que debemos sentirlo.” ⁷⁴

La tarjetería de discotecas, conocida como flyers y como se explicó anteriormente, abunda en metáforas recurrentes. Desde la repetida “bandeja giradiscos desmontada” de *Bs. As News* hasta “el budista tecno” de *Raves partys corporation*; todas participan de la fórmula tecnología, cuerpo y autismo colectivo. En flyers como las fiestas del *oval* llamadas “Tecnofilia”, o “Una rana en Saturno” de *Urban groove*, se materializan las representaciones sociales de la era tecnológica. Automatización corporal, aburrimiento social, narcotendencias y sobreinformatización. Es interesante ver en este punto cómo la difusión de los eventos desde el punto de vista del diseño se inscriben en las mismas convenciones y cánones estéticos aceptados, esto posibilitado en parte por la existencia de nuevos programas de diseño como photoshop, que permitió una metamorfosis de la imagen al mismo tiempo que llevó la técnica del collage digital al extremo. Lev Manovich, quien considera que vivimos en la era del remix, explica cómo la música pop electrónica de fines de los '80, se desarrolló a la par de la cultura visual pop como consecuencia de equipamientos electrónicos de edición aplicados al video, la fotografía y el diseño gráfico. ⁷⁵

Los discursos analizados exponen una idea de cuerpo mecánico y la fantasía de reemplazar el cuerpo biológico por uno más eficaz en términos de utilidad.

En esta metamorfosis, en esta *nueva historia posthumana*, no habría nadie que componga, nadie que opere, nadie que disfrute, ningún misterio ni azar, solo envíos y reenvíos de códigos de una máquina a otra. Los nombres de los discos

⁷⁴ Lizcano, Emmanuel: *La construcción retórica de la imagen pública de la tecnociencia: impactos, invasiones y otras metáforas*, Política y Sociedad nº 23, Madrid 1996. Pp. 142.

⁷⁵ Manovich, Lev. *¿Qué viene después del remix?* (Traducción de What comes after remix?) <http://manovich.net/>, 2007.

promocionados en la revista como el de Koa, *Robot Force*, o el de Giant Robot, *Crushing you with style*, ilustran evidentemente esta idea.

El único cuerpo aceptable sería aquel que pudiera acoplarse a una computadora, como en *Tempo nauta* de Unidad central, donde una cyborg se encuentra cableada hacia lo que parecería un universo digital.

El arte de tapa del disco *To hear is not to listen*, de Spinform, presenta el boceto técnico de una máquina que moldea orejas. Recurrencias temáticas en discursos que nos hablan y nos hacen hablar.

La oposición entre liberación y manipulación es un tema recurrente cuando se piensa a la técnica y a la sociedad, la idea de que “la tecnología no nos domina, sino que nos estimula”, eslogan de la discoteca *Oval*, ha sido planteada entre otros por Umberto Eco, “*El progreso material del mundo ha agudizado, pues, mi sensibilidad moral, ha ampliado mi responsabilidad, ha aumentado mis posibilidades, ha dramatizado mi impotencia.*”⁷⁶

La música electrónica, solo por nombrar el objeto de este trabajo, es cada vez más producto de máquinas que del hombre. Tal es así que los nuevos estilos musicales aparecidos englobados dentro del género electrónico como el Inteligent*, el Drum n’ Bass* o el Noise*, son consecuencia directa de las funciones de los aparatos que los crearon. No existirían determinados estilos si una empresa no hubiera fabricado los instrumentos para crearlos.

A modo de cierre

Este estudio planteó en su comienzo dos grandes objetivos o núcleos conceptuales que sirvieron de guía para desgranar las ideas sobre la relación que existe entre el imaginario técnico, el discurso y la música electrónica de los años 90.

A través de las páginas se deja evidencia de la forma que tomaron estas construcciones sociales intersubjetivas en los discursos generados alrededor de esta expresión artística en el período mencionado.

⁷⁶ Eco, Umberto: *De la responsabilidad moral como producto tecnológico*, en *Diario Mínimo*, Barcelona, Península, 1973.

En este punto es importante diferenciar nuevamente la música eléctrica de la electrónica. Desde hace muchos años toda música es en alguna medida eléctrica sin importar géneros, estilos o procedencia, puede ser en su composición, en su ejecución, en su grabación o en su reproducción. Aquí me permito la licencia de trazar un paralelismo que sirve para ilustrar el objetivo de este trabajo: si el término “tecnología” a secas servía para señalar el aspecto utilitarista y funcional mientras que tekhné refiere a esquemas de interpretación de la realidad, el imaginario presente en el discurso de la música electrónica está ligada a una concepción progresista y utilitarista de las cosas mientras que el resto de la música eléctrica no. La técnica es un esquema de interpretación de la realidad al igual que el progreso.

El segundo objeto de estudio tenía por finalidad la reflexión sobre cómo el cuerpo humano y el mundo biológico en general son presentados como objetos imperfectos que necesitan ser mejorados artificialmente y cómo ese objetivo está emparentado con nociones tan disímiles como la robótica, el futuro, el espacio y la biotecnología.

Cada aparato tecnológico está ligado al seno en el que nació y al entramado social que lo contiene. El magazine, el vinilo, el cassette, el minidisc, el mp3 y actualmente el servicio de streaming son pistas de que el mundo tiende a la abstracción, y en esa abstracción el futuro siempre es mejor y está despojado cada vez más de lo biológico y natural. El momento en que se manifiestan estas expresiones tiene que ver con los resultados de la capilarización de la computadora, internet, la facilidad de conseguir software original o crackeado y los conceptos de hyperlink e hiperespacio divulgados por la masificación de la internet.

En la ideología técnica presente en el corpus, como expresión del sentido común y como manifestación del imaginario actual, no existen diferencias sustanciales entre lo mecánico y lo digital, entre el hardware y el software, entre los robots y lo virtual, incluso lo alienígena y extraterrestre, lo atómico y nuclear es puesto en la misma bolsa, donde la única dualidad presente es entre los términos natural y artificial, siendo este último superador del primero. Silibia detecta dos momentos históricos y discursivos diferentes, uno mecanicista, analógico, prometeico, ligado al concepto de máquina, robot, hardware y otro momento fáustico con énfasis en lo digital y en búsqueda del upgrade informático; esta separación no

existe en el imaginario de la música electrónica, dado que están mezcladas y desordenadas, lo mecánico y lo digital forman parte de un mismo universo discursivo, de una misma ideología donde solo se contraponen lo natural de lo artificial. Hablando de metáforas y construcción de sentido, para Sibilia el sistema nervioso y el código genético son metáforas actualmente trivializadas que sirven para explicar cualquier cosa y el discurso de la música electrónica lo demuestra.

El discurso técnico presente en la revista, como evidencia del imaginario técnico, es unidireccional, ya que no se cuestiona el avance tecnológico de ninguna manera, y no hay efectos secundarios, sino una permante erótica y una tecnología sin conflictos.

Las palabras de Le Breton en el capítulo 3 de *Antropología del cuerpo y modernidad* no podrían ilustrar mejor el imaginario técnico aquí estudiado. *“La mejor manera de expresar actualmente la admiración que produce el cuerpo, es vincularlo con la máquina. La filosofía mecanicista le ganó, históricamente, a las otras visiones del cuerpo. La carne del hombre se presta a confusión, como si éste debiera caer de una realidad tan poco gloriosa. La metáfora mecánica aplicada al cuerpo resuena como una reparación para otorgarle al cuerpo una dignidad que no podría tener si fuese sólo un organismo.”*⁷⁷

Metamorfosis es cambio, pero la evolución es un juicio de valor. Tal como dice John Bury, la idea de progreso es una cuestión de fe, de creencia, no se puede cambiar la opinión de alguien que está convencido de ello en un paradigma determinado.

Este trabajo se circunscribe a un momento determinado entre los 90 y los 2000, deberán pasar algunos años para que se comience a vislumbrar en la superficie discursiva cierto cambio de mentalidad, donde se irán incorporando lentamente imágenes sobre la naturaleza, el aire libre y el regreso a una especie de Woodstock donde los cuerpos ya no aparecen intervenidos mecánicamente sino libres y naturales, en donde el cielo celeste, las nubes, el sol, el pasto y las flores empezarán a reemplazar al cosmos y a los cyborgs. Serán necesarias otras páginas

⁷⁷ Le Breton, David. Los orígenes de una representación moderna del cuerpo: El cuerpo máquina en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión, 2014. Pp. 82

para analizar esta lenta transformación y ver qué nuevas percepciones culturales comenzaron a surgir a principios del 2000 en torno a la música electrónica.

Bibliografía

Althusser, Louis. *Marxismo y Humanismo, y Contradicción y sobredeterminación*, en La revolución teórica en Marx, Siglo XXII, Bs. As., 1967.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Nueva visión, Buenos Aires, 1970.

Althusser, Louis. *Marxismo y humanismo*, en La revolución teórica en Marx, Siglo XXI, Bs. As., 1967.

Bury, Jonh. *La idea del progreso*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

Bookchin, Murray. *La ecología de la libertad. El surgimiento y la disolución de la jerarquía*. Nossa y Jara Editores, Madrid, 1999.

Blánquez, Javier. Gómez, Omar Morera. *Loops 1: Una Historia de la Música Electrónica en el Siglo xx*. Reservoir Books, Madrid, 2021.

Castoriadis, Cornelius. *¿Camino sin salida?* en El mundo fragmentado. Editorial Altamira, Buenos Aires, 1990.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. II*, Tusquets, 1989: caps. 5, 6 y 7.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. I*, Tusquets, Barcelona, 1983: Capítulo 2, apartado 3 (“Autonomía y alienación”).

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.

Deleuze, Gilles. *Posdata sobre las sociedades de control*, en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.

Ferrer, Christian. *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1996.

Frith, Simon; Straw, Will; Street, John. *La otra historia del rock: aspectos claves del desarrollo de la música popular, desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Robinbook, Barcelona, 2006.

Girola, Lidia. *Imaginarios y representaciones sociales: reflexiones conceptuales y una aproximación a los imaginarios contrapuestos*. Revista de Investigación Psicológica no.23, La Paz, 2020.

Glinisky, Albert. *Theremin: Ether Music and Espionage*. University Of Illinois Press, Illinois, 2005

Hall, Stuart. *La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico*, en Curran, J., *sociedad y comunicación de masas*, FCE, México, 1981.

Hall, Stuart. *El problema de la ideología: marxismo sin garantías*, en revista Doga, Bs. As., Año IX, Nº 18.

Hall, Stuart. *Significado, representación, ideología; Althusser y los debates postestructuralistas*, en Curran, J., Morley, D., Walkerdine, V., (compiladores), *Estudios Culturales y comunicación*, Paidós, Bs. As., 1998.

Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica* en Ciencia y Técnica. Editorial Universitaria, Chile, 1983.

Le Breton, David. *Los orígenes de una representación moderna del cuerpo: El cuerpo máquina*, en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión, 2014

Lenarduzzi, Victor. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”*. AIDOS, Buenos Aires. 2012.

Manovich, Lev. *Comprender los medios híbridos*. (Traducción de Understanding Hybrid Media) <http://manovich.net/>, 2007.

Manovich, Lev. *¿Qué viene después del remix?* (Traducción de What comes after remix?) <http://manovich.net/>, 2007.

Munford, Lewis. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Ediciones infinito, Buenos Aires, 1966.

Munford, Lewis. *Técnica y civilización*. Editorial alianza, Madrid, 1982.

Pêcheaux, Michel. *Hacia un análisis automático del discurso*, Cáp. 1 Parte II: Orientaciones conceptuales para una teoría del discurso, págs. 31-77 y Segunda parte, cap. 1: Formación social, lengua, discurso. Gredos 1978.

Regnasco, María, Josefina. “¿Un nuevo orden económico-social, o más de lo mismo?”, en *El imperio sin centro. La dinámica del capitalismo global*. Biblos, Buenos Aires, 2000.

Reynolds, Simon. *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Editorial Contra. Barcelona. 2020.

Schmucler, Héctor. *Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer*, en revista Artefacto N° 1.

Shapiro, Peter. *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

Sennett, Richard: *El cuerpo y la ciudad, en Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza, Madrid, 1997.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. 1a ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2005.

Subirats, Eduardo. *Transformaciones de la cultura moderna*, en *Metamorfosis de la cultura moderna*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1991.

Voloshinov, Valentin. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Bs. As., 1976, Primera parte, Cap. 1 y 2; Segunda parte, Cáp. 1, 2 y 3.

Welsh, Robert. *Nuevo panorama*, en *De Stijl 1917 – 1931 visiones de una utopía*. Alianza Editorial.

Glosario

Ambient: estilo musical perteneciente al género electrónico en el cual se destaca la atmósfera sonora por sobre otros parámetros como la estructura musical o el ritmo.

Home Studio: estudio de grabación casero permitido por la aparición del sampler y la computadora personal donde se han compuesto las piezas claves del movimiento electrónico.

Bpm: es la abreviación de beat per minute, es la velocidad de un tema musical, contando la cantidad de corcheas que hay en un minuto, a más bpm más rápido es el tema.

Beat: golpe de bombo producido por un sampler o caja de ritmos.

Drum n´Bass: son canciones de alta velocidad que surgieron en Inglaterra en 1991 gracias a la cultura del sampler. En un momento se lo llamo hardcore y jungla.

Clubs: discotecas de poca capacidad donde suenan los estilos menos comerciales de la música electrónica.

Gabba: Estilo creado en Róterdam caracterizado por un sonido distorsionado de bombo, y melodías sampleadas o sintetizadas con un tempo muy rápido, entre 150 y 250 bpms con gritos distorsionados y aceleradas.

Groove: Similar al feeling, una cadencia basada en los sonidos más graves que induce al baile.

House: Estilo musical nacido en Chicago de la mano de Dee Jays como Marshall Jefferson y Frankie Knuckles. El nombre se debe por un lado a la posibilidad de componerlo fuera de costosos estudios de grabación, y además por ser el sonido de fiestas ilegales en casas tomadas.

Loop: Recurso creativo que implica repetir un fragmento de sonido indefinidamente mediante samplers o computadoras.

PsycodeLIC Trance: Estilo que va entre los 150 y 160 BPM. El psytrance mezcla arpeggios generados con sintetizadores y la música del Medio Oriente.

Rave: acontecimiento musical electrónico nacido en Gran Betaña de la mano del éxtasis y realizado fuera de la discoteca como parques, playas, fábricas abandonadas, etc.

Sampler: Instrumento musical electrónico similar al sintetizador que permite grabar sonidos para ser utilizados en nuevas composiciones.

Tecno / Techno: género de música electrónica que surgió en Detroit (Estados Unidos) y Alemania a mediados de los 80 caracterizado por el uso de sintetizadores y máquinas de ritmo como las TR808 y TR909.

Trip Hop: estilo musical que irrumpió masivamente en 1994 en Bristol caracterizado por su atmósfera depresiva y baja fidelidad.

Muestra de corpus

Revista + CD
MENSUAL
SÓLO 995 PTAS.

WOLFGANG FLÜR
Su vida después de Kraftwerk

RUN DMC
Regreso hip hop a la vieja escuela

RIP
Sonido underground de Londres

FUTURE MUSIC

SONIDO, TECNOLOGÍA E INFORMÁTICA MUSICAL

Especial Bajos

- Consigue enormes bajos analógicos
- Uso de graves en el estudio
- MS-404, el sinte demoledor
- Las pesadas líneas de RIP

EXCLUSIVA

Voz robótica

Probamos el Quasimidi Sirius, lo último en instrumentos de directo, con sintetizador, secuenciador, caja de ritmos, efectos y... ivocoder!

Además
El maravilloso universo SCSI
Sus ventajas y posibilidades
Domina los efectos
Hazte un maestro del delay
Convertidores MIDI-CV
Los mejores, frente a frente
Tarjetas Maxi Sound 64
Empléalas como un sampler
Los 'environments' de Logic
Qué son y qué te aportan

Nuevos productos
Estudio digital Roland VS-840
Sinte Clavia Nord Modular
Yamaha MD8 y mucho más...

EN EL FMCD...
Clavia Nord Modular • Música de RIP • Sonidos de Yare
• Retratado de bajos analógicos
• Mapas de lecturas
• Deepier MS-404 • DDD
Discos 2 • Hammond
DME-01 • Quasimidi Sirius
• Samsulopala • Software para PC y Mac...

VR
00017
8 414000 112000
Número 17 • 995 ptas. IVA incluido



Revista + CD
MENSUAL
SÓLO 995 PTAS.

SPAIN & RAFAEL GISBERT

El sonido de Valencia en la cultura dance

SCANNER

Marcas musicales con análisis de sonido

¡COMPRATE
Y GANAR!
Una tarjeta de 64
de sonido 16V. 64

FUTURE MUSIC

SONIDO, TECNOLOGÍA E INFORMÁTICA MUSICAL

Nuevas secciones

Universe Tracker

¿Qué demonios es...?

Estos meses: ¡El sonido!

¡Equipos eXtraños!

Así suenan los dispositivos musicales
"alienígenas" que invadirán el mercado

¡La batería en su sitio!

Escucha el
sonido de la
nueva caja de
ritmos XBase 09



A Prueba

Modulos de Alesis y
Spectral Audio

Estacion sampler
Akai MPC-2000

Multipistas digital
Roland VS-880PX

Tarjeta Ensoniq AudioPCI

Magix Music Studio

ADemás

80 trucos para aprovechar tu
secuenciador

Aprende a componer canciones MIDI

Todo sobre los ficheros MIDI

Musica y Fractales



00007

8 414090 112802

Numero 7 - 995 ptas. IVA incluido

www.futuremusic-es.com

FutureMusic

creación musical con tecnología de vanguardia

¡PRUEBA A FONDO!

SINTE CÓSMICO

¡Alesis Andromeda!
Potencia analógica
para la era digital

**¡2 CDs
GRATIS
CON MÚSICA Y
PROGRAMAS!**



ESPECIAL WARP

Los artistas que crean
la música del futuro...

UNIDADES CD-R
Comparamos 6 modelos

GUÍAS FM
Mejora tus baterías y la
acústica de tu estudio.
Más Edición en ProTools



ATC T16
Monitores de referencia
¡Y otras 20 pruebas!

ENTREVISTAS
R. Hoffmann (Orion),
Hippaly, Gerling,
Fibla, Tortoise...



FME2 • 995 PTAS • 5,98 € IVA INCL.

¿Has escuchado lo último?

¡Cuatro nuevos canales para tu música!

¡Ahora al mejor precio!

¿Sabes cuál es el mejor regalo y al mejor precio que puedes hacerte esta Navidad? ¿Quieres una pista? No te conformes. Con el revolucionario Sony MDM-X4 MK II, tendrás cuatro. Cuatro pistas para tus grabaciones en sonido digital de alta calidad. Con 37 minutos de grabación por pista en formato Mini Disc y edición independiente pista a pista. ¿Aún no sabes qué regalarte esta Navidad? ¿Quieres cuatro pistas?



SONY

**PROMOCIÓN
NAVIDAD**
127.250 ptas.
IVA IVA incluido
EN:

BARCELONA Musicalex tel. 93 207 63 81

CADIZ Establecimientos Mancha tel. 95 617 31 23

MADRID Arde Madrid tel. 91 361 50 46 / 47

Leturriaga tel. 91 522 45 08, 91 399 45 25

Servicios Profesionales de Audio tel. 91 859 26 75

MALAGA Parthura tel. 95 246 90 01, 95 246 98 13

MURCIA Rubarco tel. 96 823 56 19

PALMA DE MALLORCA Sonomusic tel. 97 124 02 22

VALENCIA Valencia Musical tel. 96 384 36 23

Sonolides tel. 96 373 82 45

KORG

DESTINO:
LA TIERRA.

FECHA: 09.97AD.

MISION: REDEFINIR LA
SINTESIS. ■



Z1 - YA LLEGA. ■

Distribuido por: **Letusa** • tel. (91) 641 00 12 • www.letusa.es • letusa@mad.sernicom.es

