

# MANIFESTACIONES SONORAS MODERNAS: LA MÚSICA ELECTRÓNICA Y EXPERIMENTAL EN BARCELONA

## Modernidad y postmodernidad en la música contemporánea

*J. RAMÓN BELASTEGUI GIMÉNEZ*

[...] como si la música pudiera ser algo de lo que se hablara, ella, cuyo privilegio consiste en saber decir lo que no puede ser dicho de ninguna otra manera. (Lévi-Strauss, 1968.)

Sin embargo, ante lo que tiene sentido para nosotros, parece imposible guardar silencio. ¿Transgredir lo inefable musical nos ayuda a clarificar los usos, sensaciones, prácticas y comprensión musicales?

En la sociedad actual denominada por algunos autores postindustrial, los fenómenos musicales (música electrónica y experimental) representan una miscelánea de sonidos y una hibridación de estilos compartidos por grupos de individuos diferenciados, que constituyen expresiones y experiencias culturales con una gran carga simbólica, el campo semántico de las cuales no es univocal sino multivocal. Analizar las diferentes manifestaciones musicales de nuestra sociedad es penetrar en uno de los aspectos sensibles de la cultura, de mayor implicación y repercusión social e individual. Estas prácticas, sumergidas en lo que Benjamin (1983) denominó «la época de la reproductibilidad técnica», y Áttali (1995) las que están sujetas a la «red de la repetición», han sido abordadas desde una perspectiva teórica en un intento de organizar e interpretar sus formas y relaciones con la «cultura popular», las nuevas tecnologías de la información, y la producción, reproducción y recepción musical. ¿Se asiste a una crisis de los ideales modernos de progreso, de la razón y de la superación; a una pérdida o una transformación del aura, de la obra original de la originalidad y autenticidad en las diferentes manifestaciones musicales contemporáneas? Desde hace dos décadas diversos autores se han acercado al panorama que representaban con la intención de interpretar esa nueva realidad cultural. Conceptos tales como fragmentación, pastiche, ambigüe-

dad, eclecticismo, parodia, *collage*, bricolage, *video clip*, cita, *sampler*, copia, *performance*, deconstrucción, efímero, simulacro, repetición, reproductibilidad, se han convertido en características de la postmodernidad, y han sido evocados desde la realidad intelectual como postmodernismo: Barthes (1977), Benamou y Carmello (1977), Baudrillard (1981), Born, (1995), Clifford-Marcus (1986), Collins (1994), Chambers (1985), Frith (1996), Goodwin (1990-1992), Grossberg (1992), Hebdige (1979-1987), Jameson (1984-1985), Kaplan (1987), Kenyon (1988), Lyotard (1987), Perloff (1986), Straw (1993) y Wicke (1982).

La aplicación de las nuevas tecnologías y la consolidación de la música electrónica y experimental, que en un principio aparecían vinculadas al proyecto de la modernidad, en un intento de establecer una unidad entre el progreso científico y la música de la vanguardia (serialismo y postserialismo), se expresará de forma crítica —con relación a la razón totalizadora de la modernidad: crisis de la legitimidad de los ideales modernos de progreso, la razón y la superación— en la que G. Burn (1995) denomina segunda vanguardia, relacionada a su vez con la postmodernidad (música experimental) y que tendrá en J. Cage, las músicas minimalistas-repetitivas y la música popular de la costa oeste americana, *Canterbury Sound*, *kraut-rock...* sus mejores aliados.

El eclecticismo se convertirá en una característica común en la música, se presenta como una superación, a fin de prevenir la acusación de neoacademicismo. Las fronteras estilísticas tenderán a diluirse en las próximas décadas. La tradición moderna aparece fragmentada, y sus ideas y formas se yuxtaponen con motivos provenientes de otras partes, como el arte popular. El avance de lo postmoderno, en busca de lo novedoso y una expresión propia, imita, copia, parodia, cita... la estética y actitudes modernas, hasta tal punto que el concepto de vanguardia es utilizado en ámbitos que ya no representan su significado original. Las nuevas músicas, las músicas avanzadas pasan a formar parte de un espectro cultural más amplio donde lo culto y popular en sus diversas formas se amalgaman en una diversidad de propuestas y experiencias vanguardistas o transvanguardistas.

Este acercamiento al hecho social de la música no pretende ser tan sólo una visión diacrónica de los estilos musicales, lo que se intenta con esta investigación es una comprensión de estas músicas en su contexto social, es decir, desde el posicionamiento (ideológico, normas y valores, significación, simbólico, sensible, modos de vida, imagen social de los estilos musicales...) de los diferentes individuos que intervienen, en la apropiación significativa de ese capital cultural, la praxis social (prácticas, usos, transmisión, distribución, recepción, consumo...), y el tratamiento teórico de las informaciones y observaciones realizadas durante el proceso de investigación, desde la antropología en general, y de otras disciplinas en particular, etnomusicología, antropología de la música, musicología, filosofía, sociología...

Para delimitar la especificidad de los individuos que conforman estas manifestaciones sonoras modernas, utilizaré el concepto de *communitas* (Turner, 1988), y el de *habitus* (Bourdieu, 1991), ya que ofrecen una operatividad

conceptual para interpretar y determinar el estilo, gusto musical, prácticas, ideología, simbología, imagen social de la música... de las categorías de individuos que los distinguen o que se oponen a ellos. Para distinguir esta modalidad de relación social de un «ámbito de vida en común», Turner hace referencia a la naturaleza espontánea, concreta e inmediata de la *communitas* —pertenece al ahora, está relacionada con el cambio—, en oposición a la naturaleza regida por la norma, institucionalizada y abstracta de la estructura social, y como ejemplo en nuestra sociedad para la «*communitas* espontánea o existencial» propone el *happening*.

El objeto de estudio se centrará en la observación y análisis de tres espacios de la dimensión sonora electrónica y experimental del territorio urbano de Barcelona: Phonos (docencia e investigación musical y audiovisual, en la actualidad ubicado en el Institut de l'Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra); Gràcia-Territori-Sonor (proyecto de difusión y promoción de la música experimental, vinculada a colectivos de músicos experimentales: Nomasté de París y SKRAEP, de Copenhague); Club Nitsa (promotor y difusor de las sesiones de DJ's y músicas electrónicas: *ambient, trance, techno, jungle, electro, drum'n'bass, electronic jazz, dub, trip-hop, techno-progressive...*; ambientes electrónicos de la denominada «cultura de club»). El trabajo de campo se circunscribirá a los espacios mencionados, incluyendo referencias de las experiencias propuestas por el Sónar (Festival de Músicas Avanzadas y Arte Multimedia, plataforma donde se dan cita las diversas experiencias musicales electrónicas y experimentales a nivel nacional e internacional), «La Orquestra del Caos» con presencia en el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), y las «Nits de música» de la Fundació Miró.

En el camino trazado para la comprensión de estos fenómenos musicales se incidirá en la especificidad sonora de la ciudad de Barcelona, dentro de su perspectiva histórica, social y cultural. Los antecedentes de la música electrónica y experimental en Catalunya encuentran un referente (pionero en la línea culta) en la figura de J. M. Mestres Quadreny, el cual se adentrará en diversos campos de expresión musical y artística: serialismo, improvisación, música-teatro-pintura-poesía, música concreta, indeterminación, cálculo de probabilidades, cinta magnetofónica, ordenadores... En el año 1968 Andrés Lewin-Richter Ossiander crea el Laboratori de Música Electrónica de Barcelona, estudio que desembocará en el Laboratorio Phonos, creado en 1975 junto con los compositores Lluís Callejo, Gabriel Brncic y Mestres Quadreny, que se erige en el referente de la música electroacústica en Barcelona. Mestres Quadreny colaborará en los proyectos de Luis Hidalgo y Walter Marchetti, el Club 49, un espacio para las experiencias vanguardistas autóctonas, y divulgación de las nuevas músicas de ámbito internacional —desde 1968 programan conciertos y conferencias de Stockhausen, Tudor...— y más tarde junto con Carles Santos forma en 1976 el Grup Instrumental Català, que dará a conocer en el marco de la recién estrenada Fundació Miró de Barcelona obras de autores contemporáneos extranjeros y nacionales

En los años setenta aparecen grupos (con referencias a la música popular) de música electrónica y experimental como Vagina Dentata Organ, Suk Electrònic Enciclopèdic, Neuronium, Macromassa... Estos últimos se convertirán en los artífices del LMD (Laboratori de Música Desconeguda), y del proyecto Gràcia-Territori-Sonor, en el cual colaboran distintas instituciones públicas de ámbito nacional e internacional, locales, creadores de otros ámbitos artísticos, y músicos como: Ivo Naíf, Ràeo, Pascal Comelade, Koniec, Hiroshi Kobayashi, Jakob Draminsky, Coclea, Oriol Perucho, Audiopeste, Mohochemie, Macromassa, Alien Mar, Gringos..., adoptando todas las formas de creación, distribución y difusión: sellos discográficos, publicaciones, programas radiofónicos, instalaciones, vídeos, laboratorios de sonido, teatro...

Las posibilidades abiertas a los músicos (también a los receptores: sopores de grabación cinta de cassette audio, disco, *compact disk* (CD) ...) por la tecnología a través del audiocassette (duplicadora) y los multipistas (*compact cassette* o *home studio*, ordenador), permitirá que éstos controlen la producción y distribución por circuitos no sujetos al mercado reglado, convirtiéndose en una de las formas de adquisición de material musical original y alternativo a las compañías discográficas. En los años ochenta en Barcelona surgen propuestas de producción, distribución y difusión de la música electrónica y experimental como las de 1983 de Ortega i Cassette, Duplicadora, LMD (Este y Sur), 1984 Cintas, reconvertida en 1985 en Grand Mal Ediciones, Las Cintas del Fin, Clonaciones Petúnia, G3G, Ràdio PICA (Promoció Independent Coordinació Artística), els Transformadors. El colectivo Otras Músicas desde mediados de los años 80 lanza sus propuestas en diversos espacios de la ciudad, organizando conciertos de bandas locales y de ámbito internacional: Enric Cervera y los Naíf, Macromassa, Moisés Moisés y los Koniec se combinarán con improvisaciones como las de Eugene Chadbourne, Takashi Kazamaki, Elliot Sharp, Hiroshi Kobayashi, Fat, Peter Brötzmann.

En los años noventa dentro de la dimensión sonora electrónica y experimental de la ciudad proliferan los estilos, las manifestaciones, acciones y propuestas. La denominada música electrónica y experimental abarca un amplio espectro de estilos (fronterizos: bisagra entre lo experimental y lo comercial) desde las concebidas para ser pinchadas en los clubs o ser escuchadas en los *chill-outs*: *ambient*, *house*, *hip-hop*, *rap*, *trip-hop*, *techno*, *post-rock*, *trance*, *dub*; *jungle*, *drum'n'bass*, *electronic listening*, *techno* progresivo, *terror ambient*, *electronic jazz*, a las más experimentales. Los grupos y músicos a partir de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías pueden controlar todo el proceso musical: composición, producción, reproducción y recepción; la figura del DJ/músico/productor/empresario se manifiesta de forma patente en esta década, como uno de los artífices de la nueva vanguardia popular. La coyuntura de los años noventa en Barcelona con la mayor accesibilidad por parte de los músicos y del público a las nuevas tecnologías (ordenadores, midi, unidades periféricas, *software*, *hardware*, generadores sintéticos de sonidos...), y a plataformas comunes como el SONAR, CCCB, MACBA, Fundació Miró, Gràcia-Territori-Sonor, etc., en las cuales confluyen músicos que provienen de for-

maciones y experiencias musicales diversas, hacen pensar en que se debería replantear la dicotomía música culta-popular. Porqué o toda la música es culta-popular o la música culta-popular es incapaz de salir de su propia metáfora, es decir, han sido atrapada por ella.

Las manifestaciones sonoras modernas son creaciones culturales, metáforas (juegos de lo imaginario-sensible y lo inteligible) aprehendidas por los diferentes actores sociales (reflejo de la cultura del siglo XX); experiencias comunicativas individual y colectivamente compartidas «para proporcionar un contexto metafórico a la representación» (Leach, 1989, p. 57); en relación con un conjunto de condiciones históricas, sociales y culturales. Ya sean presentadas como *happenings*, *performance*, conciertos, fiestas... son escenarios, donde el ritual como representación puede considerarse como una tentativa de establecer una *communitas*, creando una relación de reciprocidad entre el público y los oficientes. Penetrar en una experiencia comunicativa a través de diversos canales sensitivos (auditivos, visuales...), donde los individuos [...] en unos minutos dilapidan un capital desconocido, olvidado, de significados imaginarios, delirantes» (Duvignaud, 1979, p. 147). Estas muestran el eclecticismo musical, en un baile de máscaras, de taxonomías que han ido tejiendo un espectro social alrededor del complejo mito-rito, en sus formas de representación y aprehensión hacia una gnosis, que permita penetrar y ser penetrado por la *communitas* en una dialéctica entre modernidad-postmodernidad. La *communitas* juega con un imaginario común: psicodelia/nueva psicodelia, *hippies*/nuevos *hippies*, *kraut-rock*, dadaísmo, surrealismo, ciencia ficción, vanguardias, *travelers*, *ravers*, *chill-outs*, revolución tecnológica, imágenes fractales, realidad virtual, cibernautas, cine, filosofías orientales, músicas étnicas, espacios virtuales, Internet, *sampler*, experimentación... pone de manifiesto los diferentes elementos que constituyen, diferencian y dotan de especificidad al individuo y al grupo con relación al contexto social, a partir de los diferentes fenómenos musicales y extramusicales: estilos musicales, formas de vestir, modos de pensar, ideología, iconografía de los objetos y materiales, organología, consumo de sustancias psicoactivas...; éstos adquieren un valor de cambio simbólico que «sirven de código-objeto para la significación y valoración de personas y ocasiones, de funciones y situaciones» (Sahlins, 1988, p. 178). El espacio-territorio irredento de la *communitas*, donde se localizan las manifestaciones sonoras modernas, puede actuar como un haz de fuerzas, una invitación al «yo» y al «otro», donde la inversión del *rol-status* dilapida la realidad como simulación, para convertirse en la metáfora que dota de sentido (o el sin-sentido) al grupo y sus especificidades. Encuentran una salida a la multiplicidad de folklores imaginarios; cambios de juegos por otros juegos, cambios de actitud que implican nuevas formas de vestir, de pensar, de estilo, de percibir la música. Nuevas ocasiones, actividades y acciones en busca de lo efímero (*performance*), dar paso a la diferencia y la crítica; mover el mundo de lo imaginario y lo inteligible. Como menciona Adorno (1973) «en la nueva música, los impactos son esenciales y, al mismo tiempo, efímeros, por no tratarse de valores eternos». El cruce o fusión de los diversos tipos; el rasgo

de la simulación o como si. En esa visión del mundo en partes contrastadas «la música nos ofrece los símbolos de esa sociedad potencial que todavía está más allá de nuestro alcance» (Small, 1989, p. 123).

Las referencias se multiplican, la música se convierte en un «capital simbólico» (Frith, 1996), y la labor del investigador se conducirá hacia una comprensión y descripción de estos fenómenos musicales; escudriñar en los sentidos, prácticas y usos; en las apropiaciones por parte de los emisores y receptores de esa acción comunicativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Philosophy of Modern Music*. Nueva York: Seabury, 1973.
- APPLETON, Jon; y PERERA, Ronald, [ed.]. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1974.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Méjico: Siglo XXI, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. Londres: Fontana, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993.
- *The Evil Demon of Images*. Sydney: Power Institute of Fine Art, 1985.
- BENAMOU, Michel; CARMELLO, Charles. *Performance in Postmodern Culture*. Molwaukee: Centre for Twentieth-Century Studies, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- BORN, Georgina. *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. California: University of California Press, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.
- CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. *Retóricas de la Antropología*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1991.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. New York: Oxford University Press, 1996.
- GOODWIN, Andrew. «Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music». En: LULL, James, [ed.] *Popular Music and Communication Times*. Londres: SAGE Publications, 1992, p. 75-100.
- «Sample and hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction». En: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew, [ed.] *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.
- GROSSBERG, Lawrence. «The In-Difference of Television». *Screen*, 1987. vol. 28, núm. 2, 28-46.
- «Rock and Roll in Search of an Audience». En: LULL, James, [ed.] *Popular Music and Communication*. Londres: SAGE Publications, 1992, p. 152-175.

- HOWE, Jr.; - HUBERT, S. *Electronic Music Synthesis*. Nueva York: Dent, 1975.
- JAMESON, Frederic. «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism». *New Left Review*, núm. 146, 1984, p. 53-92.
- KAPLAN, E. Ann. *Rocking Around The Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. Londres: Methuen, 1987.
- LEACH, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.
- MANNING, Peter. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*. Chicago: University Press, 1986.
- RAHN, John [ed.]. *Perspectives on Musical Aesthetics*. Londres: W. W. Norton. 1994.
- STRAW, Will. «Popular Music and Postmodernism in the 1980's». En: *Sound and vision: The Music Video Reader*. Nueva York: Routledge, 1993.
- TURNER, Victor W.. *El proceso ritual*, Madrid: Taurus, 1988.
- WICKE, Peter. «Rock music: a musical-aesthetic study». En: MIDDLETO, Richard; HORN, David [ed.]. *Popular Music, 2. Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 219-243.