

Warm-up

Por Alan Ojeda*

Resumen: ¿Cómo hablar sobre la música electrónica? ¿Qué tipo de lenguaje demanda? ¿Existe un aparato teórico propio capaz de dar cuenta de lo que sucede en la pista de baile; en la agencia hombre-máquina con las bandejas y sintetizadores; con el efecto particularmente sinérgico entre determinados consumos químicos y las estructuras rítmicas de los distintos subgéneros? Este trabajo busca delinear, aunque sea mínimamente, algunas aproximaciones realizadas por distintos teóricos y proponer un acercamiento posible que permita conceptualizar correctamente aquello de lo que hablamos cuando hablamos de electrónica.

Palabras clave: electrónica, sonido, tecnología.

* Alan Ojeda (1991) es Licenciado en Letras (UBA), Técnico Superior en Periodismo (TEA) y Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Tres de Febrero. Es editor de la revista Código y Frontera y es docente de Poesía Argentina y Latinoamericana I de la Carrera de Artes de la escritura de la Universidad Nacional de las Artes. Es integrante del SPERAC. Investiga sobre los vínculos entre tradiciones esotéricas y literatura, así como sobre música electrónica y tecnochamanismo.

Hablar de electrónica, cuestión de ritmos. No se trata de hacer un análisis técnico únicamente, ni de intentar una historización (que ya hay varias). Hablar de electrónica como un fenómeno complejo, de capas, de enganches, cuerpos en movimiento, desplazamientos horizontales, agenciamientos inauditos, de voces quebradas, de efectos psíquicos e identidades mutantes: cuestión de ritmos. Ritmos de entrada y de salida: entre la inmersión en la pista y la contemplación desde los bordes. Ritmos de conexión y desconexión: entre el baile extático y la percepción atenta. Ritmos de musicales y corporales: entre la sincronización de los enganches y la sincronización de los cuerpos. Eso, entre otras cosas.

No. Hay que evitar hablar de la electrónica como nos entrenó el periodismo. No se trata de hacer biografías ni de organizar cronológicamente una serie de acontecimientos. No importa la lógica causal más llana que asigna a una serie de factores otra serie no menos previsible de efectos de manera retrospectiva. Importa tomarle el pulso a una serie de relaciones, de composiciones aberrantes, de desplazamientos y alianzas. No importa la pequeña historia de los “Yoes” para extraer una “verdad” de algo que sucedió “en la realidad”, sino como subjetividades vibrantes que son testimonio de un devenir lleno de mixturas al mismo tiempo que construyen la posibilidad de uno nuevo, incluso sin saberlo.

Tenemos libros sobre electrónica de todo tipo. Podemos encontrar en *Der Klang Der Familie* de Sven von Thülen y Felix Denk una memoria coral de la comunidad electrónica antes y después de la caída del Muro de Berlín; *Placeres en movimiento*, de Víctor Lenarduzzi, es una tesis doctoral que recorre tanto la historia del género como la relación con el cuerpo y la industria cultural desde la perspectiva de un habitué de las pistas seguidor de la Escuela de Frankfurt ; *Techno rebelde: un siglo de músicas electrónicas* de Ariel Kyro, una historia ¿conceptual? de la electrónica que no busca sembrar la ilusión de una totalidad sino que intenta articular los núcleos de movimiento intenso que construyen líneas hasta el presente de la música electrónica; *Más brillante que el sol*, de Kodwo Eshun, un experimento literario y filosófico que pretende sumergirse en la potencia ficcional del sonido y explorar cómo eso ha dado lugar a nuevas formas identitarias, sin dejar de lado la necesidad de que la experiencia sonora derive también en una textura particular de la lengua, propia de la potencia del contacto entre dos lenguajes (literario-sonoro); *Energy flash y Después del rock*, del periodista musical y crítico cultural Simon Reynolds, reflexiones ensayísticas sobre el devenir del género y su comunidad, sus distintas expresiones, su relación con la técnica y con los géneros precedentes desde la perspectiva de un historiador y “observador participante”; también están los manuales, aquellos que se dedican más a lo técnico y al business como *Manual del DJ*, de Bill Brewster y Oriol Guiu. Por último, encontramos algunos textos heterogéneos, como

Historia universal del after, de Leo Felipe, que -de forma no muy exitosa- recorre la escena de la gestión colectiva de las fiestas en Brasil con un tono más propio de galerista y curador de arte que de raver, y que decanta en una especie de auto-etnografía con citas teóricas ni muy acertadas ni muy novedosas. Esto no es todo. La bibliografía ha comenzado a crecer exponencialmente y no son pocos los que caen ya en la actitud nostálgica, llena de esa pasión improductiva que es paralizar el pensamiento para darle lugar puro a la anécdota de primera mano. Si, esa gran mentira que es “La Historia”, con mayúscula, la que pueden contar “lxs popes” y que los periodistas o sociodistas consagran como hipóstasis de la verdad. Y si eso no se puede impedir, al menos hay que producir una resistencia, textos resistentes, a martillazos si es necesario. Otros, con más tiempo refinarán y templarán mejor los conceptos, los pulirán y les sacarán brillo.

Considero, y de esto me hago cargo plenamente con este uso de la primera persona, que la música electrónica fue el último grito de originalidad del corto siglo XX, al mismo tiempo que cambió el paradigma de la producción de la música del siglo XXI. Con esto no quiero aislar a la electrónica del resto de sus vínculos sonoros familiares -edípicos o no- con otros géneros, sino profundizar en lo que tiene de particular en sus condiciones materiales de producción, el nacimiento de nuevas subjetividades cuya escucha ya no está limitada a las formas “álbum” o “recital” sino orientada a la fabricación de otra narrativa sin pausas compuesta de elementos heterogéneos llamada set; que se alejan de la existencia individual de esa forma musical llamada “canción” para pensarla como una unidad agentiva llamada track; cuyos cuerpos, ajenos tanto a la antigua coerción coreográfica de algunos géneros musicales como de la telúrica machacadora de cuerpos del pogo, se entregan a una danza sin forma fija que va desde los epilépticos movimientos del hard techno, hasta el rebote rítmico y suave del groove del house; que, en sus mejores versiones, combaten la lógica del espectáculo, anulando toda posible identificación deviniendo máquina de guerra nómada y anónima, cultores del TAZ, como lo



fueron los iniciadores de las raves inglesas de “Madchester”, UR o los ravers berlineses que gestionaban fiestas en viejos edificios abandonados de la DDR. Aunque todo parezca ser re-territorializado y fagocitado por el sistema continuamente, es posible seguir encontrando potencias activadas fuera de los centros cosmopolitas más reconocidos, como la fiesta masiva en las calles de Tiflis, capital de Georgia, en 2018, donde los ravers protestaron contra las redadas policiales en los clubes que, en su mayoría, albergan a integrantes de la comunidad LGTBIQ+. Posiblemente, cuando oigamos algo de esto en los medios masivos, ya hayamos llegado tarde y haya iniciado el proceso de branding y empaquetado de un producto musical exportable. Es por eso que, como sugirió un alemán cascarrabias, hace falta tener buen oído. Hay que escuchar el murmullo y seguirlo para llegar antes que cualquier máquina empaquetadora, antes de que empiecen a construir las estatuas glorificadas, siempre huecas, que solicita el marketing.

No hay ruta prediseñada ni mapas previos para realizar este trabajo de reflexión, análisis y crítica. Hay, en el principio, un cuerpo enamorado del sonido, oídos seducidos por un beat y piernas que se emparejan al ritmo. Se trata de un cuerpo que intenta constelar los núcleos de actividad intensa que dibujan el semblante, la figura en el tapiz, de una forma-de-vida musical que nos permita entender y/o descubrir el funcionamiento de fuerzas que atraviesan la pista de baile y la cabina, pero también de otras experiencias silvestres o asilvestradas que pululan en órbitas irregulares. Todo es, o puede ser, campo de batalla: desde la última producción de un Dj mainstream hasta la *freeparty* autogestiva oculta en algún lugar recóndito de un parque o bosque; desde la escucha colectiva hasta la experiencia sonora individual del que rastrea los tracks ID y camina por la calle bailando y escuchando un set con sus auriculares de sonido alta fidelidad que lo aíslan del mundo por un rato; desde la fiestas y sus condicione materiales de existencia hasta la ficcionalización cinematográfica o literaria de las raves. Es un campo de batalla ampliado. ¿Lírica? También, cuando la haya. Nada es ajeno. ¿Espiritualidad y ocultismo? ¿Rituales paganos? Cuando lo amerite. Aquel fenómeno que llamamos música electrónica y sus diversos agenciamientos lo han infectado casi todo. Lo que empezó como música hecha en casa, con clubes o fiestas masivas, fue el inicio audible del siglo XXI, de una nueva forma de existencia inter-mundias humano-tecnológicas cargadas de un germen que infecta y resignifica los viejos vínculos a la luz de una nueva generación técnica: ciborgs, existencias sintéticas, algoritmos y cibernética. Eso que alguna vez fue parte del imaginario de ciencia ficción, ahora es realidad. Eso que alguna vez fue una tecnología rudimentaria buscando nacer ahora es forma hegemónica de producción de sentido, experiencias y subjetividades. Aquí estamos. Terminado el warm-up, sólo queda subir el ritmo. ¿Un nuevo lenguaje?

Quiero dejar acá algunas posibles ideas para poder comenzar a pensar esto que llamamos *música electrónica*, tanto desde los aspectos técnicos como lo que nos pueda permitir de especulación metafísica.

Todo está por fundarse.

Track

El track, a diferencia de la canción, no posee un valor sólo por lo que es, sino también por aquello que puede llegar a ser en una mezcla. Lo importante reside en su capacidad de agenciarse con otra unidad heterogénea. Mientras la canción pertenece, en el mejor de los casos, a una unidad mayor que llamamos álbum o disco, el track pertenece a una unidad mayor llamada set. El álbum puede poseer una unidad temática, conceptual o sonora, pero la relación entre las canciones que lo componen se limita a ese interior cerrado, que pertenece a una misma banda o músico. El set, en cambio, es una *estructura abierta* que permite el agenciamiento continuo de elementos de origen heterogéneo. Una canción puede transformarse en un track en el momento en el que pierde su identidad individual, que remite a una unidad mayor de carácter cerrado, para transformarse en una unidad de sonido valorada por su potencial de mezcla. La diferencia es, quizá, una cuestión de oído, entre el que escucha concluir una canción y aquel que le inventa una nueva familiaridad a partir de sus texturas, patrones rítmicos y melodías. Su duración se vio modificada por cuestiones técnicas. Si el vinilo y las versiones de mezcla extendida de 8 y hasta 12 minutos nacieron de la necesidad de prologar la experiencia del baile y facilitar la tarea del Dj al tener que enganchar, las producciones digitales han vuelto a una duración promedio de 4 minutos, ya que las nuevas tecnologías permiten navegar el track y operarlo en vivo con mayor facilidad.

Set

Unidad sonora mayor compuesta de la mezcla de varios tracks. Si bien de manera precaria, se encontraba ya presente en fiestas o reuniones donde una o más personas se encargaban de construir una narrativa sonora a partir de diversos vinilos, su existencia completa terminó de consolidarse con la aparición el primer mixer, que permitió el desarrollo de la mezcla continuada sin la necesidad del momento anti-climax del silencio entre disco y disco. El set responde a una necesidad primaria de la pista: sostener el baile la mayor cantidad de tiempo posible. El cuerpo y la mente (que son lo mismo) piden continuidad. Son máquinas que funcionan mejor cuando entraron en calor. Ninguna máquina logra un gran desempeño

prendiéndose y apagándose a cada rato. El set procura el tiempo necesario para que el baile se desarrolle de forma plena.

Tanto en su versiónailable, como en sus vetas más experimentales, el set somete a los oyentes a la experiencia de la duración, del tiempo auténtico, en oposición al tiempo espacializado, reducido a una sucesión de instantes idénticos como lo percibimos en la vida cotidiana. En ese sentido, un buen set logra construir también su propia experiencia temporal y su propia narrativa sonora, y capaz de desterritorializar temporalmente a los oyentes/bailarines. Si bien esa capacidad de alterar la experiencia temporal no es propia únicamente del set, y hay canciones que son capaces de lograr ese efecto, la extensión propia de esta forma sonora propicia la realización de esa experiencia. Podríamos decir que no es sólo un track el que se engancha a otro sino también los participantes del evento sonoro, que deben lograr sincronizar su ritmo propio al de la pista de baile o sonosfera.

Sonosfera

La sonosfera es el espacio dentro del cual se produce la experiencia sonora. Como señala Sloterdijk en *Extrañamiento del mundo*, no existe algo así como “estar en la esquina de lo audible”. En tanto uno es alcanzado por las vibraciones sonoras, se encuentra dentro de ese espacio. En tanto hay espacio, podemos decir que hay territorio. Si hay territorio, algún tipo de paisaje debe existir. Particularmente en la música electrónica, pero también en diversas exploraciones de la música experimental contemporánea, se busca producir paisajes sonoros o *soundscaapes*. Es decir, la música no solo capta un *stimmung*, sino que también construye, a través de distintas frecuencias, ritmos, melodías, y armonías, formas que se manifiestan en nuestra mente como el equivalente sonoro a un paisaje. Así suena la guerra, así suena una fábrica, así es la interpretación sintética de un bosque. De hecho, podemos pensar que la sonosfera de producción voluntaria, aquella que diseña el ingeniero sonoro o el músico y transforma en obra, surge de la necesidad de objetivar la experiencia del sonora del mundo y hacerla vivible.

Dj/artista sonoro/ingeniero de sonido vs músico

Reclamar el título de música quizá es una batalla que debe abandonarse y que resulta totalmente improductiva. Muchos recordarán el famoso cruce de Pappo y Dj Deró. El legendario guitarrista y cantante argentino le dice a joven dj que se consiga un trabajo honesto y que tocar botones no es hacer música, que no puede ser lo mismo que lo que hace él que

estudió en el conservatorio. La encarnizada lucha por sostener ese nombre no es más que un resto nostálgico. Lo que llamamos “música electrónica” puede pensarse como el devenir técnico y cyborg de lo que alguna vez fue de carácter humano y antropocéntrico. Ya no importa el virtuosismo, aunque hay varios artistas electrónicos que se destacan por su habilidades manuales -es suficiente con ver a Jeff Mills mezclando como una mantis religiosa en sesiones de vinilo como [Axis](#)-. Un artista electrónico es un *one-machine-band*, es un artista de la síntesis. Tanto el Dj como el productor trabajan en una alianza maquina. Como dice Kodwo Eshun: *“You are willingly mutated by*



intimate machines, abducted by audio into the populations of your bodies. Sound machines throw you onto the shores of the skin you're in. The hypersensual cyborg experiences herself as a galaxy of audiotactile sensations”. Para Eshun, la llamada “música electrónica” está más cerca de la ciencia -particularmente de la ciencia ficción- que la definición tradicional: *“Machine Music doesn't call itself science because it controls technology, but because music is the artform most thoroughly undermined and recombined and reconfigured by technics. Scientists set processes in motion which swallow them up: the scientist's brain is caught up in the net. Acid's alien frequency modulation turns on its dj producers Phuture and Slezzy D and begins to 'stab your brain' and 'disrupt thought patterns”*. Si bien usa la expresión “Machine music”, vemos que su definición encaja más en la de hacker sonoro. La experiencia sonora electrónica ha modificado la escucha, la ha “remixado”. Desde el momento en el que comenzamos a escuchar tracks o mezclas desde su potencial de agenciamiento, somos agentes maquina que apelan por la reproducción de las virtudes sonoras de la máquina, somos los mediadores de su potencial sintético, un cyborg con software actualizado. Ingenieros, arquitectos o pintores sonoros, científicos de la *ritmáquina*, cualquier cosa salvo músicos. Podemos escuchar [Obliteration of Berghain](#), [Blade Moth](#) o [The Final Frontier](#) y ver en esos sonidos el estertor de lo humano frente al blitzkrieg electrónico.

Bibliografía:

- Eshun, Kodwo, *Más brillantes que el sol*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018
- Kyrou, Ariel, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Traficante de sueños, España, 2016.
- Lenarduzzi, Victor, *Placeres en movimiento*, Eidos, Buenos Aires, 2010
- Sloterdijk, Peter, *Esferas I*, Siruela, España, 2017.
- Von Thulen, Sven y Denk, Félix, *Der Klang Der Familie*, Alpha Decay, España, 2015