

INTRODUCCIÓN



Tuve la suerte de aficionarme a la música en el preciso momento —el periodo inmediatamente posterior al punk— en el que la creencia general era que lo que le convenía al rock pasaba por tomar ideas prestadas de la música dance. «Suerte» en el sentido de llegar demasiado tarde para que la cosmovisión «la música disco es una mierda» me afectara al cerebro. Mis primeros álbumes eran todos incursiones postpunk en territorio funk y dub: *Metal Box* de Public Image Ltd., *Cut* de The Slits, *Remain in Light* de los Talking Heads. Cualquier breve y clemente fantasía de tocar en un grupo implicaba ser el bajista, como Jah Wobble; aprendí a hacer *air guitar* mucho más tarde.

A principios de los ochenta no parecía raro emocionarse tanto por el electro-funk que editaban en Nueva York sellos del estilo de Prelude como por The Fall o The Birthday Party. Se dedicaba el mismo tiempo y dinero a la caza y recolección de singles de música disco de segunda mano y a álbumes de Donna Summer como a recopilatorios de garage-punk de los sesenta o a discos de The Byrds. Cuando empecé a trabajar como periodista musical a finales de los ochenta, la mayor parte de mi energía retórica la dediqué a hacer campaña a favor de un renaciente rock neopsicodélico. De todas formas, me sobraba pasión y la encauzaba hacia artistas y grupos de hip hop y protohouse como Schoolly D, Mantronix, Public Enemy, Arthur Russell y Nitro Deluxe. A principios de 1988 incluso escribí uno de los primeros artículos sobre el acid house.

Dicho lo cual, mi acercamiento a la música de baile era básicamente roquero, en la medida en que no me había acercado de verdad al entorno en el que la música se valía por sí sola: los clubs. Era algo que quizá se me podía perdonar, dada la «cultura del estilo» que en los ochenta imperaba en los clubs de Londres. Sus políticas de pose y de admisión, sus gogós de importación y sus raras reliquias funk eran lo contrario de mi idea de una psicodelia renovada, un culto dionisiaco a la inconsciencia. Qué poco me imaginaba que a la vuelta de la esquina asomaba una cultura psicodélica del baile; que los instrumentos y las coordenadas espacio-temporales del renacimiento neopsicodélico no serían pedales wah-wah y Detroit 1969 sino sintetizadores Roland 303 y Detroit/Chicago 1987.

Mi acercamiento al dance era roquero porque, al no estar muy familiarizado con el funcionamiento de la música en su contexto «verdadero», tendía a obsesionarme con artistas concretos. Esta continúa siendo, por lo general, la manera como los críticos de rock siguen abordando la música de baile: buscan a los autores-genios cuyo futuro parece más prometedor en términos de carreras a largo plazo basadas en la publicación de discos. Pero las escenas de baile no funcionan así: lo que cuenta es el single de 12 pulgadas, hay poca fidelidad de marca hacia los artistas y los DJ son un foco de atención para los fans, mucho más que los productores anónimos y desconocidos. En los tres años que pasaron hasta que me metí de lleno en la cultura rave en su terreno, evidentemente me gustaban grupos como 808 State, The Orb, The Shamen o Ultramarine, porque hacían música que podía escucharse en casa y en formato álbum. Ahora me da mucha vergüenza recordar que en mi crítica del segundo LP de Bomb The Bass propuse el término «progressive dance» para describir esa nueva clase de artista orientado al álbum. Vergüenza porque esa división entre la llamada electrónica «progressive» y el simple «pasto de rave» luego se convirtió para mí en la máxima expresión de «no haber entendido nada».

Yo lo entendí en 1991, cuando, cual gota de la inundación demográfica que supuso la Segunda Ola de Rave de los años 1991-1992, me dejé llevar por la marea de amigos que antes habían sido indies y roqueros, y que ahora se interesaban y seguían el fenómeno rave, que los alucinaba. Fue una especie de revelación vivir esa música en su contexto, como un componente de un sistema. Era una forma completamente diferente y alejada del rock de usar la música: el tema-himno en lugar del álbum, la fluidez total de la sesión del DJ, los medios alternativos —la radio pirata y las tiendas de discos especializadas—, la música como compañera sinérgica de las drogas y todo el ciclo mágico-trágico de vivir para el fin de semana y pagarlo con el bajón de entre semana. Había una alegría liberadora en el hecho de entregarse al anonimato radical de la música, de no preocuparse por los nombres de temas o artistas. El «sentido» de la música pertenecía a un macronivel, el de toda la cultura, y este era mucho mayor que la suma de sus partes.

«Ahora debemos perder ese conocimiento insidioso, corrosivo, esa necesidad de recopilar y tener. Debemos abrir nuestros cerebros, que están parados y llenos de información aleatoria, y hacer que nuestros miembros vuelvan a esbozar en el aire los patrones que les vengán en gana, no los compases medidos y la facilona síncopa del jazz-funk, sino una música carnal de liberación absoluta. Debemos hacer, una vez más, que la dicha sea un delito contra el estado.» Este único párrafo que Barney Hoskyns, crítico de la revista *NME*, escribió sobre *The Birthday Party* en 1981 cambió todas mis ideas sobre la música y me sirvió como acicate para buscar la clase de espíritu dionisiaco que Hoskyns situaba en *The Birthday Party*. Como aficionado yo lo encon-

traba en Hendrix y The Stooges; como crítico, en grupos como The Young Gods, Pixies y My Bloody Valentine, por mencionar solo unos pocos. Pero aparte de ver a algún que otro loco a pecho descubierto y a algún fanático bailando en las primeras filas con la camiseta ensangrentada, nunca había presenciado a un nivel multitudinario el grado de abandono físico imaginado por Hoskyns.

El último lugar en el que habría esperado encontrar una confusión dionisiaca era en el contexto frío y paralizante de la música de baile, pero eso es lo que vi en 1991 en Progeny, uno de los espectáculos con varios DJ y bandas organizados por The Shamen. Estos eran bastante buenos y la improvisación en directo de Orbital de su clásico y estremecedor «Chime» fue de lo más emocionante. De todas formas, lo que de verdad me alucinó fueron los DJ, que levantaron un revuelo con la grandilocuencia de su techno hardcore en plan *Carmina Burana* versión cubista, los rayos de luz, que se cruzaban en el aire y parecían frescos y, sobre todo, la gente: núbiles jóvenes sin camiseta y con el pecho brillante por el sudor moviéndose y tambaleándose como si practicaran una misteriosa arte marcial; chicas en estado de gozo con los ojos cerrados y dibujando extraños patrones jeroglíficos en el aire. Era el paroxismo dionisiaco programado y repetido en bucle por toda la eternidad.

Mi segunda «ravelación», adictiva sin remedio, tuvo lugar algunos meses después durante una de las mejores raves de 1991, en la que actuaron N-Joi, K-Klass, Bassheads y M-People. Esa vez, de éxtasis hasta las cejas, por fin entendí, en un sentido visceral, por qué la música se hacía así: cómo algunas cosquilleantes texturas te ponían la carne de gallina y determinados riffs de osciladores desencadenaban el subidón de éxtasis, la forma en que las efervescentes voces de diva reflejaban tus propias histriónicas emociones. Por último, entendí la euforia como una ciencia sónica. Y tuve meridianamente claro que el público era la estrella: el tío que bailaba moviendo los dedos como pececillos era tan parte del espectáculo, del cuadro, como los DJ o los grupos. Los movimientos de baile se propagaban entre la multitud como rapidísimos virus. Enseguida me dejé arrastrar por una nueva clase de baile: los tics y los espasmos, las sacudidas y los temblores, la agitación de cuerpos descompuestos en varias partes y unidos de nuevo en el suelo de la pista. Cada parte concreta (una extremidad, una mano en forma de revólver) era un diente de una «máquina deseante» colectiva engranado a los latidos de bajos y a los riffs de secuenciador del *sound system*. La unidad y la expresión personal se fundían en una euforia vibrante y ondulante.

El hecho de meterme en el aspecto rave del house y del techno algo tarde tuvo un efecto curioso: me encontré, como aficionado y como crítico, en la periferia. En términos de clase y edad (como joven de clase media de veintiocho años), lo más lógico es que hubiera gravitado hacia el «progressive

house» y el «intelligent techno», que entonces se ensalzaban como las únicas alternativas a los excesos degenerados del hardcore rave. Pero en parte porque era un neófito aún en la fase de luna de miel con el rave y en parte por unas preferencias musicales extremistas, me encontré cada vez más atraído por el hardcore. Enfrentado a la condescendencia de los entendidos, desarrollé mi propio contraprejuicio, que impregna todo este libro: la convicción de que las escenas hardcore en la cultura de baile son el verdadero motor creativo de la música y que las autoproclamadas iniciativas «progressive» suelen implicar un regreso desde el punto al que se ha evolucionado, una vuelta a ideas más tradicionales de «musicalidad». El hardcore es el nexo en el que concuerdan varias actitudes y energías: el hedonismo toxicómano, una claudicación instintivamente vanguardista a la «voluntad» de la tecnología, un funcionalismo del tipo «que le den al arte, vamos a bailar» en el que el DJ es la pieza central, una pizca de rabia de la clase marginal. La palabra «hardcore» remite a distintos sonidos en distintos países y en momentos distintos, pero por lo general es garantía de una postura de intransigencia subcultural, de un rechazo a la apropiación ajena o al escaqueo propio.

En el Londres de 1991-1992 aproximadamente, el término hardcore hacía referencia a *drug-noise* ultrarrápido y con patrón de breakbeat, y todos los hipsters del techno bien considerados lo aborrecían. Para mí era, a todas luces, la música más extraña, desquiciante y al mismo tiempo estimulante de los noventa, una loca canalización del espíritu del punk (en el sentido del garage de los sesenta y de los Stooges/Pistols de los setenta) en el cuerpo del hip hop (breakbeats y bajos). Permitidme que os diga que mi regocijo ha sido mayúsculo al ver que el hardcore evolucionaba hacia el jungle y el drum and bass y, en su tránsito, era elogiado internacionalmente como la música contemporánea más avanzada.

Pero la experiencia de estar en el lugar «equivocado» en el momento adecuado me ha infundido una útil reacción pavloviana: cada vez que oigo la palabra «hardcore» (o sinónimos como «oscuro», «garrulo», «cutre») para difamar una escena o un sonido, aguzo el oído. Y al revés: términos como «progresivo» o «inteligente» desatan todas las alarmas: cuando una escena underground empieza a usar esa palabrería, suele ser un indicio de que se prepara para jugar al juego de los medios antes de aceptar la estructura tradicional de la industria musical del autor-estrella, los álbumes conceptuales y las carreras a largo plazo. Y sobre todo es un indicio de inminente debilidad musical, engreimiento rastroso y de que la diversión agoniza. Las escenas hardcore tienen más fuerza cuando se mantienen al margen de todo eso y prosperan como máquinas colectivas, subculturales y anónimas en las que las ideas circulan entre los DJ y los productores, y el género evoluciona de forma lenta y segura, semana a semana.

Lo que propongo en este libro es que la música que toma forma por las drogas y para estas (hablo incluso de malas experiencias con drogas) puede ir más allá precisamente porque no está hecha con el objetivo de ser un arte duradero o de distinguirse como algo novedoso. El funcionalismo de la pista de baile del rave hardcore y el hedonismo toxicómano ofrecen un resultado más desenfadadamente retorcido que el de los experimentos de gente más reflexiva. En *Energy Flash* trazo un continuo que va desde las formas más maquinistas del house (*jack tracks* y *acid tracks*) a través de estilos de rave británicos y europeos como el bleep-and-bass, el breakbeat house, el hardcore belga, el jungle, el gabba, el big beat y el speed garage. Fuera de este continuo se hizo mucha música de exquisita factura, y en el libro se habla de ella. De todas formas, sigo creyendo que la esencia del rave reside en la «presión hardcore»: el público de rave pide música para beber, drogarse y perder los papeles.

Esto suscita el debate de si el sentido de la música rave puede reducirse a las drogas, o incluso a una sola droga, el éxtasis. ¿El rave solo tiene sentido cuando el que lo escucha está drogado? Yo no lo creo ni por un instante; algunos de los temas de música de baile más increíbles los ha compuesto gente *straight edge* que casi nunca toma sustancias ilegales, si es que toma (4 Hero, Dave Clarke y Josh Wink son solo tres de los abstemios más famosos). Al mismo tiempo, la cultura rave en su conjunto es casi inconcebible sin drogas o al menos sin metáforas de drogas: por sí sola, la música ya droga al que la escucha.

El rave es más que música + drogas; es una suma de un estilo de vida, un comportamiento de tipo ritual y unas creencias. Para el que participa del rave es como una religión; desde el punto de vista del observador común, parece más bien un culto siniestro. Pienso de nuevo en esa declaración: «debemos hacer que la dicha sea un delito contra el estado». En 1992, dos aspectos del rave underground que emocionaban y cautivaban mi imaginación eran, literalmente, delitos contra el estado: las radios piratas y el resurgimiento de raves ilegales promovidas por *sound systems* renegados como Spiral Tribe.

Lo que las radios pirata de Londres y las fiestas gratuitas evocaban era el sentido del rave como búsqueda de un sueño. Estas dos cosas transformaron la Gran Bretaña más prosaica, sus aburridas calles y sus apacibles senderos en una cartografía de aventura y placeres prohibidos. Una gran parte de la emoción del estilo de vida rave son los itinerarios nocturnos que unen los clubs favoritos. Cualquiera que haya tenido que ver con el rave tiene sus propios caminos encantados: para mi grupo de amigos, uno era el peregrinaje a dos irreverentes santuarios, el Labrynth y el Trade. Era un viaje entre mundos —el de las catacumbas ultravioletas del Labrynth abarrotadas de adolescentes de clase trabajadora del East End y el del mundo del placer gay del Trade,

en el centro de Londres— pero los dos, a su distinta manera, eran hardcore. En estos dos clubs fue donde viví el fenómeno rave en su forma más pura y loca; felizmente ignorante de quiénes eran los DJ o de los títulos de los temas que sonaban, perdido en la música, fuera del tiempo.

La verdad es que este tipo de experiencias, compartidas por millones de personas, no se pueden documentar, a pesar de que la obsesión posterior a Irvine Welsh por la «ficción rave» lo ha intentado. Casi todos esos textos se basan en recuerdos de noches de drogas y, como todo el mundo sabe, las anécdotas de drogas ajenas son tan aburridas como sus sueños. Así pues, ¿cómo se escribe la historia de una cultura de la que apenas hay recuerdos ni palabras? A diferencia de la música rock, el rave no gira en torno a la letra de las canciones; para los críticos esto requiere un desplazamiento del énfasis, de forma que al músico ya no le preguntas qué «significa» la música sino cómo «funciona». ¿Cuál es la carga afectiva de un tipo determinado de graves o de un ritmo concreto? La música rave representa una ruptura básica con el rock, o al menos con la literatura inglesa dominante y los paradigmas social-realistas de la crítica del rock, que se centran en las canciones y el relato. Mientras que el rock narra una experiencia (autobiográfica o imaginaria), el rave *construye* una experiencia. Eludiendo la interpretación, el oyente es arrojado a un torbellino de sensaciones acentuadas, emociones abstractas y energías artificiales.

Para algunos esto convierte la idea de «cultura rave» en una contradicción en los términos. La «cultura» se puede definir como algo que te dice de dónde vienes y adónde vas, algo que alimenta el espíritu, transmite sabiduría de la vida y, en general, hace que la vida sea habitable. El rave suscita una pregunta: ¿una cultura puede basarse en sensaciones en lugar de verdades, en una fascinación en lugar de un sentido?

A pesar de mi fervor de creyente, en todo el libro subyace la sombra de una duda. Como adulto de izquierdas y liberal, a veces me preocupa si el uso recreacional de las drogas es algún tipo de base aceptable para una cultura, por no hablar de una contracultura. ¿El rave es, simplemente, una disipación de energías utópicas en el vacío o el idealismo que cataliza se derrama sobre la vida cotidiana y la transforma? ¿Los sentimientos sin fin de «*only connect!*»¹ que se viven en la pista de baile pueden integrarse en las cuitas del día a día para «mejorar en lo de ser humano»? Aprender a «perderser» puede resultar revelador, pero también puede ser egoísta, aunque parezca extraño: una avaricia por vivir experiencias intensas y cautivadoras.

1. «*Only connect!*» es una frase de la novela *Regreso a Howards End* de E. M. Forster. Hace referencia a la necesidad de que partes muy distintas de la sociedad británica de principios del xx se relacionen y a la necesidad de que las partes más racionales y emocionales de cada persona también estén conectadas. [N. de los T.]

La cultura de baile ha llevado en su seno durante mucho tiempo dos versiones radicalmente opuestas de lo que «se supone» que es el rave. Por un lado, el discurso trascendentalista neopsicodélico de planos más elevados de la conciencia y de fusión oceánica con la Humanidad/Gaia/el Cosmos. Por otro lado, el éxtasis y la música rave metidos en una «cultura de la prisa» de placeres adolescentes y emociones baratas: los videojuegos, el skate, el snow, el puenting y otros «deportes extremos»; las películas de acción cuyas historias no son más que pobres marcos en los que exhibir efectos especiales espectaculares.

A pesar de todas mis reservas sobre las ramificaciones de la cultura rave que corrompen el espíritu y que fomentan el retraimiento político, mi experiencia es distinta. A la vez que celebro su capacidad de vaciarme la cabeza, he descubierto que esta música «tonta» da muchísimo que pensar. Y a pesar de que en apariencia es de naturaleza escapista, en realidad el rave me ha politizado y me ha hecho reflexionar sobre cuestiones de clase, raza, género y tecnología. En su mayor parte carece de letra y casi nunca es abiertamente política, pero la música rave —como el dub reggae y el hip hop— utiliza el sonido y el ritmo para construir paisajes psíquicos de exilio y utopía. Uno de los temas de este libro es la dialéctica utópica/distópica que subyace en la cultura del éxtasis, la forma como el deseo de encontrar un cielo en la tierra casi siempre conduce a una fase «oscura» de abuso de drogas y paranoia.

En *Energy Flash* me esfuerzo por combinar la inmediatez irreflexiva de mis vivencias en el meollo de la escena con la «reflexión sobre la cuestión» que seguía al calor del momento. Como historia, es un intento de describir la eclosión de esta cultura extraordinaria y de investigar cómo después las distintas tendencias se han desenmarañado y han dado origen a la actual diáspora postrave. De todas formas, en el texto late su *raison d'être*: el recuerdo incandescente de momentos amnésicos, los instantes de frenesí en la pista de baile que me propulsaban más allá del tiempo y de la historia. Gózalo.