

# Índice



1. Sobre la música y su conceptualización: ¿qué es y qué no es música?	11
2. Cronología del movimiento <i>industrial</i> .....	31
3. Throbbing Gristle & Industrial Records. Una misión contra el sistema de control .....	47
4. El fenómeno <i>postindustrial</i> . El segundo advenimiento .....	87
5. <i>Noise, ritual y dark ambient</i> . Tres formas distintas de concebir un mundo enfermo .....	155
6. El <i>postindustrial</i> a partir de los noventa. Una nueva manera de entender el ruido .....	177
Epílogo y agradecimientos .....	249
Bibliografía consultada y recomendada .....	253



# 1

## Sobre la música y su conceptualización: ¿qué es y qué no es música?

Las culturas son mecanismos de control: planos, recetas, reglas, construcciones; lo que los técnicos de ordenadores denominan “programas para regir el comportamiento”.

(GEERTZ: *The Interpretation of Cultures*, 1973)

**E**s innegable que cada día nos resulta más difícil establecer una definición acerca de la música.

En una ocasión, mientras escuchaba un disco de Merzbow, leí en alguna revista o libro cuyo título por más que intento no consigo recordar, algo que me llamó enormemente la atención. Por suerte, conseguí garabatearlo tiempo después en el bloc de notas antes de que se perdiese definitivamente dentro de mi cerebro. Decía lo siguiente: “La música siempre ha estado muy unida al arte, desempeñando un ejercicio consistente en la organización sensible y lógica de una combinación coherente de sonidos y silencios, utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo mediante la intervención de procesos psicoanímicos”. Esta definición me dio mucho qué pensar durante varios días, ya que deja muchas lagunas y da por sentados distintos aspectos semánticos que no deberían de estarlo de antemano. Sobre todo cuando escuchas a Merzbow con asiduidad.

Si analizamos la definición expuesta con detalle y atención, denotaremos que esta presenta un cierto hedor etnocéntrico, ya que asevera *a priori* conceptos que en la realidad no presentan una definición tan consensuada transculturalmente hablando como se quiere dar a entender en el texto.

Sin ir más lejos, y saltando por alto al concepto “sensible”, me detendré frente al término “lógica” para mirarle a la cara y tratar de discernir su esencia significativa.

Resulta hartamente complicado establecer cuál es la naturaleza lógica en la música, y más aún de la lógica en sí misma. Como ya reseñase el filósofo vienés Ludwig Wittgenstein, uno de los máximos representantes de la llamada filosofía analítica, en su primera y más conocida obra *Tractatus Logico-philosophicus* de 1921, “la lógica no puede ser enunciada, sino solo mostrada”.<sup>1</sup> Esta idea, la cual le trajo de cabeza de cara a la defensa de su propia obra que, paradójicamente, trataba de expresar la naturaleza inherente de la lógica, nos viene de perlas para justificar que el entendimiento de esta rama de la filosofía dependerá claramente de las estructuras culturales que cada grupo étnico concreto presente de cara al ensamblaje de los patrones que conforman dicha cultura. El denotado pragmatismo que se infiere de esta disertación estará presente en su segunda obra póstuma *Investigaciones filosóficas*, de 1953.

Durante la segunda mitad del siglo pasado empezaron a proliferar dentro de los grupos étnicos ciertos y variados conjuntos de individuos que diferían en distintos aspectos de la cultura dominante. Se les conoce dentro de la rama de la antropología con el nombre de subculturas, y su estudio resulta muy interesante para poder entender el relativismo cultural que se debe aplicar a la hora de intentar establecer un juicio de valor absoluto sobre las percepciones y la significación de ciertas conceptualizaciones, puesto que, como iremos viendo, la naturaleza conceptual se muestra cada vez más adquirida que adscrita. Sin ir más lejos, y atendiendo brevemente a una de las subculturas que vamos a hacer frente en esta obra, para un seguidor del género *noise* el proyecto japonés al que me refería párrafos atrás, Merzbow, realiza composiciones musicales, mientras que otras subculturas ajenas a este estilo musical concluirían que Merzbow no compone música, sino que realiza ruido.

Para que una pieza sea considerada obra musical es, a mi parecer, forzosamente necesario un único aspecto: que esta pueda ser presentada y entendida como tal, conceptualmente hablando, por los oyentes; o dicho de otro modo, que tenga autoría. Esta puntualización puede llegar a parecer algo ridícula a primera vista, pero la historia nos ha enseñado que no tiene

---

1. H. O. MOUNCE: *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, Ed Tecnos, Madrid, 1983, p. 66.

por qué ser así. Un ejemplo que podría ilustrar a la perfección este caso se encuentra en la interpretación de la obra “4’33” por parte de John Cage en el festival de Woodstock de Nueva York que tuvo lugar durante el año 1952. Cage se sentó frente al piano, y con la tapa bajada representó una obra compuesta por tres movimientos. En su partitura únicamente mostraba una sola palabra: *Tacet*; lo que viene a decir que el intérprete debe guardar silencio durante el desarrollo de la pieza, mientras que los sonidos que dan forma al entorno son los encargados de configurar acústicamente dicha obra. Como podemos comprobar, “4’33” nos marca con su propia concepción un marco conceptual que sirve para dotarla de significado propio, aunque su constitución formal siempre resulte paradójicamente variable cada vez que esta sea representada.

Decir, como sostendría Aurora Fernández Polanco, que “la pieza no presenta sonidos propios”,<sup>2</sup> es infravalorar a esta obra, puesto que los sonidos del entorno son los que hacen “obra” a la propia obra, representada en un momento único y concreto, como si de una acción o *performance* artística se tratase. Ciertamente es que “4’33” ha dado mucho que hablar, siendo caldo de discusión en innumerables simposios.

Sigamos analizando el siguiente aspecto presente en la definición sobre música expuesta en el segundo párrafo de este capítulo. Esta corresponde a “una combinación coherente de sonidos y silencios”.

Resulta absolutamente innegable que para que una pieza musical pueda ser considerada como tal, indefectiblemente debe presentar sonido, aunque, como hemos visto recientemente en el ejemplo de “4’33”, esta se conforme en el presente por el contexto circundante a la propia obra. Sin embargo, el aspecto del silencio va a ser un tema mucho más comprometido de cara a su estudio y sostenimiento como máxima. Si reflexionamos detenidamente, para que una pieza musical pueda ser catalogada como tal debe presentar un principio, un comienzo, un empuje, aunque no necesariamente tiene por qué desembocar en un final. Esta idea puede ser ilustrada gracias a las investigaciones realizadas por Brian Eno, excomponente del célebre grupo *glam* Roxy Music y padre de la denominada *música experimental* moderna. Eno realizará una serie de investigaciones basadas en algoritmos matemáticos con la intención de generar música de duración infinita. Este aspecto,

2. A. FERNÁNDEZ POLANCO: *Formas de mirar el arte actual*, Ed Edilupa, Madrid, 2004, p. 47.

denominado originariamente con el término de *música generativa*, ha sufrido un proceso evolutivo hasta derivar en lo que hoy en día es categorizado con el nombre de *drone*, que consiste en expandir en el tiempo unas estructuras acústicas, ya sean notas, escapes sonoros o *clusters*, de tal forma que gracias a los sistemas informáticos podemos conseguir que una canción tenga un comienzo, pero que no necesariamente presente un final preestablecido.

Obviamente, este hecho alberga unas connotaciones muy interesantes en lo que se refiere a la autoría de la propia obra, ya que en este caso y como muy acertadamente señala el propio Eno, si la pieza musical no termina nunca, es decir, presenta una duración infinita, ¿quién es el verdadero autor de la misma? No debemos olvidar que la vida del autor que la presenta está limitada por el advenimiento de la muerte, y la sostenibilidad de la canción es dada por el programa informático que la nutre, por lo que, de esta manera, el autor pierde en cierta manera su identidad. Eno presentaba así su disertación: “Nunca sabes quién es el autor. Esta pieza de música generativa que acabo de tocar, ¿Soy yo el compositor? ¿Lo eres tú en caso de que compres el sistema? ¿O lo son Jim Coles y su hermano, que escribieron el *software* para el compositor? ¿Quién compone música así? ¿Lo podemos describir como una composición cuando no sabemos exactamente qué es lo que va a ser?”<sup>3</sup>

De todas formas, la disertación sobre la determinación de la autoría no es una idea propia de Eno. Sus orígenes radican en el texto del filósofo francés Roland Barthes *La muerte del autor* de 1968. En él se expone la idea de que el autor no realiza otra cosa que una selección metódica y cuidada de conceptos y significaciones heredadas del legado cultural patente en una sociedad a la hora de desarrollar su obra. Dicho de otra manera, el autor se convierte en lector de sí mismo, ya que el primero propicia así su propia muerte para dar lugar al nacimiento del lector, o persona que en el desarrollo de su ejercicio recopila y decodifica los conocimientos contenidos en el lenguaje, dando sentido a la propia obra.

Por último, para terminar de escudriñar la definición a la que nos enfrentábamos en el primer párrafo, debemos de atender a tres conceptos que en mi opinión enclaustran de forma ineluctable al concepto en sí, segmentándolo hasta tal punto que impiden su propio desarrollo, atrofiando su esencia hasta convertirlo en un ente deficiente, incapaz de valerse por sí mismo, de crecer de la mano de las circunstancias; condenándolo a ser privado del disfrute del

3. <<http://publicaciones.zemos98.org/el-ruido-de-las-matematicas>>.

paso del tiempo, de las consecuencias que lleva consigo la actuación social en el mundo, entendidas también como historicidad.

Esos tres conceptos no son otros que los llamados pilares de la música: la melodía, la armonía y el ritmo. Como el decurso del tiempo ha demostrado, estos atributos pueden ser obviados de forma parcial o total dentro del campo de la música hasta ser reducidos a un único elemento común que debe estar presente necesariamente para poder definir a la música como tal, y no hablo de otro que no sea la acústica.

Desde mi perspectiva, para que una composición pueda ser entendida como tal, únicamente es necesario que presente dos rasgos, el primero es la autoría; es decir, tras la composición creada debe haber necesariamente un responsable que haya materializado una idea, un concepto. Lo que en la filosofía aristotélica se suele denominar como 'causa eficiente'. Por otro lado, para que este concepto pueda ser entendido como música, únicamente es necesario que presente acústica, pudiendo omitir rasgos como la melodía, la armonía y el ritmo dentro de los parámetros de categorización formal. Me atrevería a sentenciar que actualmente esas tres características pasan a ser adjetivas, cuando desde hace siglos han sido interpretadas de manera sustantiva.

Lo que la armonía, la melodía y el ritmo determinan son simplemente características de ciertos estilos de música. Los que las cumplen suelen ser los más extendidos y comúnmente conocidos por el grosso social, los históricamente aceptados por la masa, los que han pasado por las angostas oquedades del tamiz de la censura, los que se han sabido adaptar a las acotaciones conceptuales impuestas por los órdenes gubernamentales. Es importante determinar que la música solo se aprecia cuando se comprende; es decir, cuando presenta una lógica afín a la lógica del oyente. Sin embargo esta no se muestra para todos los oídos, ya que la capacidad de análisis y entendimiento del receptor, es decir, del oyente, se encuentra limitada por los resortes culturales que acotan su radio de acción y que a su vez definen su conducta, elaboran la conformación de su propia mismidad a base de discriminar elementos culturales que se enfrentan de forma ontológica y directa a los patentes dentro del andamiaje cultural, metódicamente seleccionado por la sociedad con respecto a unos intereses de control y sometimiento intelectual.

La actividad de aprendizaje del ser humano tiende a ser mimética, es decir, actúa por medio de la imitación. Este sistema, aunque resulta práctico

para resolver la mayoría de las tareas cotidianas que se presentan en la vida, no lo es tanto a la hora de desarrollar la creatividad artística, sobre todo si esta se distancia considerablemente de los patrones establecidos de forma consuetudinaria. Antes hacíamos referencia a la lógica como motor del entendimiento. La lógica puede ser definida como la ciencia que muestra la coherencia entre el contenido de una proposición y su contexto. El problema surge cuando el contenido del mensaje, en este caso la música en sí misma, o más puntualmente, el contenido y la forma estética de la misma, no se consigue adaptar a los patrones culturales que impone el contexto. En ese momento surge la incompreensión, que normalmente suele ser madre del rechazo. Sin embargo, cuando los patrones culturales que configuran el contexto social se modifican por causa de las contingencias históricas, la forma de entender algo que antes no era comprensible toma en esta ocasión sentido.

Un ejemplo que puede ser utilizado para explicar este proceso se encuentra perfectamente ilustrado en el campo del arte representativo. Más concretamente en las postrimerías del siglo XIX, de la mano de la corriente impresionista que se desarrolló en Francia. En sus albores esta no fue muy bien acogida por los críticos de arte, ya que supeditaba la importancia del objeto representado a la necesidad de plasmar la luz que habita en él, que es precisamente lo que le hace ser lo que es de cara al ojo humano, lo que le conforma como tal.

Lo que se producía en el arte impresionista era nada menos que una alteración en la forma de representar la realidad. El objeto representado no dejaba en ningún momento de ser el mismo, sin embargo la forma de hacerlo, el estilo, la técnica, el proceso, eran radicalmente distintos a los marcados por tendencias anteriores como el realismo. Si los autores impresionistas fueron rechazados por los museos y galerías de arte de la época era, básicamente, porque su forma de entender el arte no se amoldaba al férreo e inamovible rigor academicista que reinaba de forma autócrata en París. Con la actuación ejercida por el paso de los años, el impulso y la lucha por la aceptación social que los autores impresionistas desarrollaron contra la cultura establecida obtuvieron finalmente su recompensa, sedimentando sus valores estéticos de forma gradual dentro de los parámetros culturales, siendo por fin aceptados dentro del acervo axiológico social. Este hecho propició el surgimiento de nuevas tendencias vanguardistas como el expresionismo, el faubismo o el cubismo, hasta llegar a planos mucho más indeterminados como los que encierra el arte abstracto.

Como hemos visto y seguiremos viendo sin demasiada dificultad al reflexionar analíticamente sobre ello, las pautas de comportamiento, los términos, los axiomas... todos ellos se conforman en colectividad y bajo consenso. Esta estratificación del valor que reside en un concepto, pongamos por caso el que ahora nos atañe, el que es objeto de nuestro estudio: la música, es dado de forma contingente en un momento concreto, tiñendo su definición, su significatividad, con una solución compuesta por un alto grado de objetividad y un generoso porcentaje de ontología, generando un sólido atomismo eidético. De tal forma que lo creado de forma fortuita y circunstancial se convierte por capricho consensuado del destino en una verdad irrefutable de difícil objeción. Esto es precisamente lo que le ha sucedido al concepto de música hasta el advenimiento de compositores de la talla de John Cage.

Durante la segunda mitad del siglo xx, los cimientos conceptuales de la música empezarán a tambalearse gracias a las aportaciones de compositores como Philip Glass, Morton Feldman o el antes citado John Cage, que sería el indudable epígono que representa la saga de brillantes creadores de alternativas acústicas que rompen con el academicismo impuesto por la tradición de la música europea. Sin embargo, poco después de la entrada en acción de Cage existieron algunos compositores que sorprendieron de forma tajante, proporcionando una nueva perspectiva a la tendencia experimental. Este es el caso de Pierre Schaeffer con la creación de la música concreta, expuesta de forma pormenorizada en su libro *À la recherche d'une musique concrète*. Schaeffer materializaría sus tesis de forma acústica mucho antes de hacerlo por escrito, concretamente en 1948, con la composición "Étude aux chemins de fer" en la que se realiza un análisis sonoro de poco menos de tres minutos de duración sobre la resonancia que los trenes producen con su funcionamiento. La técnica de Schaeffer consistía en la yuxtaposición de grabaciones relacionadas con el contexto del ferrocarril. Lo más sorprendente y revolucionario de todo esto era el hecho de aparcar los instrumentos musicales ordinarios para utilizar en su lugar la acústica de índole natural. La premeditación de la composición radicaba esta vez en la selección de dichos sonidos, adquiridos previamente por medio de la grabación en cinta magnética del contexto concreto que se quería representar en la tonada. Una vez elegidos y debidamente tratados, los cortes se engarzaban de forma cuidadosa y metódica, generando así un nuevo estilo de música que quedaba fuera de la comprensión de muchos. Schaeffer formaría Le

Groupe de Recherche de Musique Concrète junto a otro de los compositores franceses más destacados de la música electrónica de las últimas décadas, Pierre Henry. Schaeffer gestó un concepto totalmente original en el erario terminológico de la música, definiendo la acusmática como un estilo en el que las fuentes de sonido quedan ocultas, no pudiendo asociar la misma únicamente por medio de instrumentos musicales de corte tradicional. Esta conceptualización dará el pistoletazo de salida en la carrera de las nuevas tendencias que se desarrollarán de ahora en adelante.

Socavando un poco más en el pasado llegaríamos de forma indefectible a los primeros veinticinco años del siglo anterior, donde realmente tiene lugar el nacimiento de la música experimental de la mano de las distintas vanguardias que se originan en diferentes países europeos. Destacaremos dos importantes tendencias que van a marcar un punto de inflexión determinante en la historia del arte.

Por un lado encontramos el futurismo, una corriente polifacética engendrada en la Italia de principios del siglo pasado que encuentra su andamiaje en el texto del poeta y pintor Fillipo Marinetti, *El Manifiesto Futurista*, escrito en 1908 y publicado un año más tarde en Francia. El texto aboga por la dinámica y el movimiento como reacción directa al sedentarismo que las corrientes artísticas estaban sufriendo hasta la fecha. El arte, subsumiendo a la música dentro de él, debe ser latigueado salvajemente para incentivar así su carrera, para sacar a la luz la velocidad que se encuentra escondida en su esencia.

Marinetti ensalzará la guerra como motor de renovación, como “higiene del mundo”<sup>4</sup> dando por sentado que las distintas sociedades, así como sus sistemas socioeconómicos, necesitan sufrir forzosamente un proceso de catarsis que limpie de impurezas los engranajes que constituyen al ser humano como ser social. Estos terminan obstruyéndose, produciendo así un funcionamiento tan ineficaz como deficitario. Curiosas y preconizadoras resultan estas palabras encerradas en el noveno punto del manifiesto, ya que como la senda de la historia del siglo xx ha mostrado, cinco años después de que el susodicho escrito viese la luz, tuvo lugar el comienzo de la Primera Guerra Mundial, cuyo desenlace supuso la radical modificación del mapa político europeo, no habiendo sucedido un acontecimiento de tal envergadura desde la caída del Imperio Romano de Occidente en el 476 de nuestra era.

---

4. F. T. MARINETTI: “Manifeste des Futuristes”, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

El editor y los autores se disculpan por cualquier error u omisión.  
Si se detectan, serán rectificadas en cuanto tengamos oportunidad.

© del texto: Fernando O. Paíno, 2017

© de las imágenes: sus autores y archivos correspondientes, 2017

© de esta edición: Milenio Publicaciones S L, 2017

Sant Salvador, 8 — 25005 Lleida (España)

[www.edmilenio.com](http://www.edmilenio.com)

[editorial@edmilenio.com](mailto:editorial@edmilenio.com)

Primera edición: diciembre 2017

© Diseño de maqueta: Pilar Júlvez

© Diseño y concepto de cubierta: Alonso Urbanos ([alonsourbanos.com](http://alonsourbanos.com))

Impresión:

Arts Gràfiques Bobalà, S L

Sant Salvador, 8

25005 Lleida

[www.bobala.cat](http://www.bobala.cat)

ISBN: 978-84-9743-798-1

DL L 1336-2017

*Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <[www.cedro.org](http://www.cedro.org)>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.