

Una elegancia áspera, una rigurosidad enfurecida.

Entre los años 1983-1988 desarrollé un ciclo de trabajos sonoros que ahora denominaría música ruidista conceptual, al calor de lo que en nuestro entorno realizaban de manera extraordinaria Rafael Flores con el seudónimo Comando Bruno, Francisco Felipe como La Otra Cara de un Jardín, María José González como Ani Zinc / Neo Zelanda, Francisco López como El Internado o Luis Mesa como Merz, y teniendo siempre en la cabeza los primeros discos del grupo británico Nurse With Wound, una de las principales referencias internacionales de cómo la música industrial evolucionó, en este caso, hacia un tipo de collage ruidista teñido de una poética surrealista y realizado con técnicas neodadaístas. En el sentido inverso, el *Formen Letzter Hausmusik* (1984) de Asmus Tietchens, que escuché embelesado docenas y docenas de veces, me parecía ejemplar de cómo la música electrónica producida por músicos de formación académica se liberaba de sus encorsetamientos formalistas por la influencia creciente de la música industrial y ruidista. Se ha conservado muy poco de las muchísimas horas de producción sonora que realicé en ese periodo, prácticamente todo se ha perdido después de haberse difundido muy limitadamente casi siempre de manera privada y en soporte de cassette. A la escasa circulación de estos materiales no debió ser ajena una mezcla de pudor y falta de confianza en su valor formal, pero su desaparición tuvo que ver sobre todo con mis dificultades para encontrar una formalización final de este trabajo que no fuera obligadamente su conversión en “temas”, es decir, para construir algún tipo de publicación diferente de las entonces habituales e incontables ediciones en cassette del circuito internacional de músicas experimentales en el que participábamos. Dado que alrededor del año 1988 muchos empezamos a sentirnos saturados por la inflación de estas redes de distribución, fueron frecuentes a mi alrededor los abandonos —como fue mi caso— y también las decisiones de acometer un salto de escala que fuera más allá de los formatos más estrictamente artesanales. En lo que a mí se refiere, encontré en el vídeo un soporte más provechoso para el tipo de trabajo con el que entonces empezaba a caminar, un soporte que permitía incorporar también la dimensión sonora.

La metodología de ese ciclo de trabajo era la siguiente: se trataba de registrar sonidos ambientales de los escenarios cotidianos por donde me movía en una vida que en aquel momento se me aceleraba y se disparaba cada vez más en varias direcciones: primero en Puertollano, luego Madrid y después, progresivamente, Tolosa, Barcelona y otros lugares. Las grabaciones se realizaban casi siempre apretando simultáneamente las teclas play, rec y fast-forward del radiocassette o el walkman, de manera que el ambiente se registraba con la cinta avanzando a mayor velocidad que la estándar y a tirones. Los grabaciones que así resultaban no eran documentales sino deformaciones azarosas: el sonido se ralentizaba, emitía chillidos o se escuchaba como a bocanadas. En otros casos, grababa mediante esta técnica emisiones radiofónicas de onda corta, que para muchos de nosotros era en aquel entonces una fuente inagotable de materiales sonoros crepitantes o fantasmales. También grababa de esta forma lecturas de textos, de la misma manera que sonidos producidos al golpear, arrastrar o rascar objetos cotidianos. Otras veces se trataba meramente de captar un silencio que no era tal. El oído humano no puede percibir directamente el silencio absoluto... y menos aún si pretendes captarlo con la mediación de una tecnología casera casi estruendosa cuando está en funcionamiento. Otro procedimiento de la época consistía en grabar las retroalimentaciones de los equipos a tu disposición. En mi caso, conectaba entre sí las entradas y salidas de grabación de los radiocassettes o enchufaba un cable a la entrada de grabación mientras pulsaba el otro extremo, produciendo así una cascada atropellada de zumbidos electrónicos. Una vez se aprendía a manejarlo, se podía incluso hacer funcionar relativamente a voluntad a la manera de un

instrumento musical, como un adolescente aprende a tocar la guitarra sentado en su cama en la intimidad de su dormitorio. Yo no tuve guitarra: tenía mis radiocassettes, cables de sonido, un archivo cada vez más voluminoso de cintas vírgenes grabadas y regrabadas, y, por supuesto, una colección ingente de música experimental con la que aprendía a apreciar texturas en vez de memorizar melodías, deduciendo las técnicas de su producción en lugar de estudiar cómo afinar las cuerdas.

Con todos estos materiales en bruto, reproducía cintas diferentes simultáneamente en dos o tres aparatos, registrando al aire con otro grabador el resultado de esa especie de concierto privado nocturno de varias capas de sonido. Naturalmente, se incorporaba a esta grabación azarosamente el sonido ambiental en tiempo real. El resultado eran paisajes sonoros donde interaccionaban varios estratos superpuestos, un palimpsesto musical que consistía en algo así como la atmósfera de un espacio-tiempo construido virtualmente porque se trataba de sonidos procedentes de varios lugares o ciudades distantes entre sí en el espacio y el tiempo. Se podría considerar una técnica de composición tanto constructiva como destructiva. En la clásica edición castellana sobre el *Cine-ojo* (1974) de Dziga Vertov publicada por la Editorial Fundamentos, se mencionaba como de pasada que sus primeras actividades futuristas consistieron en el registro fonográfico y la manipulación de sonidos ambientales. A la vez que leía ese libro obsesivamente, tuve la suerte de observar en directo, gracias al concierto happening de Wolf Vostell en el Instituto Alemán de Madrid en 1986, cómo la técnica fluxus del *dé-collage* producía imágenes y sonidos como resultado de la destrucción, la descomposición o el accidente. Me pareció que el contraste entre esas dos metodologías era sólo aparente, porque en realidad se podían comprender —y practicar articuladamente— como complementarias.

Aunque no renunciaba a las preocupaciones por los resultados formales, tenía sobre todo la sensación de realizar sencillas invenciones técnicas —al llegar a Madrid en 1984 me encontré con la traducción de “El autor como productor” (1936) de Walter Benjamin contenida en las *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* editadas por Taurus, un ensayo histórico que reflexionaba en torno a la invención vanguardista de modos de producción— con las que realizar músicas procesadas consecutivamente, partiendo de la manipulación de los sonidos que se encontraban en su origen mismo, a través de la utilización disfuncional de las varias funciones de grabación. Recuerdo que me movía una pulsión performativa contenida, íntima, privada, de producir música mediante esas técnicas constructivas muy rudimentarias. Como ya he mencionado, casi nunca encontraba la manera de empaquetarlo como temas u obras sonoras finalizadas. Recientemente he reflexionado sobre el hecho de que tendría que haber ideado cómo escalar esa producción al formato de instalaciones sonoras inmersivas. Pero en esa época no tenía los referentes que me inspirasen hacia esa derivación y no logré dar yo solo con dicha resolución. Hubiera sido un salto de escala natural porque, de hecho, me gustaba reproducir los resultados para escucharlos de fondo mientras leía o realizaba otras tareas cotidianas, como pedía Brian Eno hacer con sus *ambientes* (los primeros de los cuales databan de 1977-1978, pero los últimos se publicaron sucesivamente en 1982, 1983 y 1985). De una manera modesta estaba aprendiendo a ejercitar lo que Pauline Oliveros llamó precisamente en 1988 *deep listening*, escuchar en profundidad, aprehendiendo matices de sonidos que se extraían (deformados, reformados, modificados) de la realidad, en unos casos; que en otros casos procedían de las entrañas de los propios aparatos, y que en conjunto consistían en una especie de escritura autobiográfica compuesta por música concreta, collages sonoros y electroacústica low-tech.

Las bandas sonoras del díptico videográfico *Rastreos* (1986) están producidas de acuerdo con

estos criterios, aunque ciertamente no resultaban tan complejas como lo eran muchas otras horas y horas de grabaciones que realicé. Estos dos vídeos, de todas maneras, fueron construidos con procedimientos semejantes a los trabajos sonoros que comenzaron en 1983. Reúnen capas de imágenes registradas en largas tomas continuas que posteriormente eran compuestas mediante diferentes modos contrapuntísticos, de una forma semejante a cierto cine estructural-materialista —asistí en aquel entonces a una proyección de los 180 minutos de la versión completa de *La région centrale* (1971) de Michael Snow, una película que te enseña a mirar en profundidad— pero sin renunciar a sutiles connotaciones poéticas o narrativas aunque nunca argumentales, es decir, exactamente igual que la producción de trabajos sonoros a la que me estoy refiriendo. De la extensa producción videográfica originaria que realicé entre 1984-1988, que en gran medida consistía también en materiales archivados como experimentos de imágenes en continuidad sin formalizaciones cerradas, *Rastreos* se cuenta asimismo entre lo poco que se conserva.

En algunos pocos casos, volviendo al trabajo sonoro autónomo, hice uso de aparatos un poco más complejos, aunque apenas se trataba de un par de magnetófonos de bobina abierta. Fue en casa de Miguel A. Ruiz (Orfeón Gagarin), quien me ayudó a producir unos cuantos minutos de música que han quedado actualmente reducidos a dos temas que se publicaron en 1987, formando parte de cassettes recopilatorias colectivas que tuvieron, cada una por su lado, bastante difusión: *Idealistic Idiot Volume 4*, editada por el sello holandés Nihilistic Recordings, y *Registro de voces*, editada por el sello madrileño IEP (Investigaciones, Estudios y Proyectos). Ambos temas fueron construidos con un método ruidista contrapuntístico. En *Memoria de espera* se superponen una superficie de agudos y un fondo de graves —ambos de origen puramente electrónico aunque generados por la pulsación del cuerpo sobre el extremo de un cable de grabación—, de manera que interactúan entre sí el frágil lamento de la primera con la vibración subterránea del segundo. La pieza era una cita sui generis de la mítica experiencia de John Cage intentando escuchar el silencio en el interior de una cámara anecoica en 1951 —percibiendo inevitablemente, para su desconcierto, el sonido agudo de su sistema nervioso y el grave de su sistema circulatorio en funcionamiento—, de ahí en parte su título. Es necesario aclarar además que el track original tenía una duración muy superior al que ahora se conserva, porque el editor mencionado publicó solamente esta versión muy recortada. En *Eco de la tierra*, los dos canales que se escuchan por separado te sumergen en el diálogo entre una ola electrónica sostenida, por un lado, y por otro lado una composición de voces manipuladas —mi propia lectura de *El poeta* de Juan-Eduardo Cirlot, incluido en su poemario *Arbol agónico* (1945), de cuyo último verso se deriva el título de mi pieza— junto con una sinfonía concreta de sonidos deformados en su velocidad y por el efecto reverb, a la manera en que una pieza electroacústica clásica arrastra, desgarrar o estira las voces para convertirlas en una materialidad prediscursiva, dificultando relacionar los sonidos que se editan con los objetos no musicales de donde provienen. Es una manera de escindir la identificación estrecha que en todas las prácticas musicales establecidas se ha naturalizado entre el instrumento y la música que se escucha al tocarlo. Por lo demás, esta pieza se origina como una reflexión práctica sobre la manera en que me parecía que Brian Eno había concebido originariamente algunos de sus ambientes electrónicos de tendencia minimalista: como una radicalización de la técnica barroca del contrapunto —*Discreet Music* (1975) contenía tres variaciones sobre el *Canon en re mayor* de Johann Pachelbel—, de tal manera que, al construirse la pieza musical mediante la superposición de dos componentes producidos de manera completamente autónoma el uno con respecto al otro, era el propio espectador quien debía modular en su cabeza, mediante el ejercicio mismo de la escucha, las articulaciones entre las líneas de sonido que discurrían en paralelo.

En definitiva, este disco que tiene por título genérico *Eco de la tierra* constituye una muestra sintética y dolorosamente reducida de un periodo de varios años de trabajo, que me parece que resulta no obstante representativa no solamente de lo que yo realizaba rudimentariamente de manera muy pocas veces pública. También, y sobre todo —y es la siguiente reivindicación la que motiva principalmente que este disco se publique—, significativa de una manera muy radical que tuvimos de profundizar en lo más despojado y al mismo tiempo lo más sensible de la percepción sonora, con una actitud más extrema aún que las músicas independientes que animaban aquel momento histórico de nuestra generación. Era una manera de excavar y excavar y excavar en la realidad para profundizar en lo esencial para la escucha, de tal manera que, al reducir la experiencia musical a los detalles más microscópicos nos encontramos, como el hombre menguante de la novela de Robert Matheson y la película de Jack Arnold, en el umbral de un universo desconocido de matices infinitos. Lo hicimos volviendo el oído hacia los sonidos de nuestros entornos, los vibrantes silencios nocturnos o el brutalismo de las emisiones radiofónicas no comunicativas, una resonancia electrónica autogenerada que crecía como una selva ingobernable entre los diales de las emisoras oficiales; arrancando sonoridades de la objetualidad de la vida cotidiana o haciendo gritar desde las entrañas a la tecnología de los radiocassettes o walkmans que se habían convertido en un órgano más de nuestro propio cuerpo. La aparente tosquedad de estas prácticas de experimentación sonora era en realidad nuestro punk o garage ruidista. Pero no solamente eso. En mi caso —me consta que también en el de otros— se trataba de intentar cohesionar dos campos en los que me movía con excitación pero que sentía irreconciliados. Estaban las redes internacionales —a las que ya me he referido— de lo que se denominaba “cultura industrial” desde la fundación de Industrial Records por Throbbing Gristle en el Londres explosivo de 1977 y la publicación en 1983 del *Industrial Culture Handbook* por la editorial Re/Search de San Francisco. Pero estaba también, por ejemplo, la actividad del Área de Música Contemporánea del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que fue especialmente intensa durante muy pocos años a partir sobre todo de 1985, con sus deslumbrantes conciertos y sus didácticas publicaciones sobre Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen o Anton Webern. No es difícil caer en la cuenta de que me pasaba las noches enteras concentrado en reproducir obsesivamente las técnicas inventadas por John Cage en *Imaginary Landscape* (1939-1952), *4'33"* (1952) o *Radio Music* (1956). Pero me parecía que el campo de la música contemporánea había devenido demasiado academicista y envarado para aquellas alturas de la historia. Debía ser posible producir algo más rústico, menos domesticado y sí más punk, aunque con intención no menos elegante. Tenía que haber una manera de estilizar la creciente rudeza industrialista en una práctica más inteligente y sofisticada, al igual que se tendría que poder reactivar a Edgar Varèse con una rabia originaria, pensaba yo entonces.

Todos los compañeros (no) músicos, mis queridos amigos los “músicos sin instrumentos” que he mencionado al principio de este relato tuvieron el mérito de demostrar que era posible ejecutar ese doble gesto con una constancia y una calidad que en su caso ya se puede considerar de un valor histórico. Más allá de la especificidad de los soportes, más acá del esteticismo de los estilos, he pensado siempre desde entonces que una práctica radical del arte tiene que combinar la sistematicidad rigurosa con una espontaneidad indómita, la formalización elegante con una potencia furiosa. En lo que a mi biografía respecta, en los sonidos que modestamente presenta este LP se encuentra el origen de todo.

Marcelo Expósito, Puertollano, diciembre de 2020.