

TECHNO, REPETICIÓN Y TRABAJO

Sara Díez Rasines

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Dibujo

Resumen

En la música techno contemporánea se da una búsqueda de nuevas categorías temporales de escucha. El aformalismo de los interminables y extremadamente cargados flujos de notas choca frontalmente con la aparente simplicidad de las repeticiones mecánicas a modo de loops. Sin embargo, bajo este aparente antagonismo se muestra una voluntad común de buscar un discurso que trascienda la narratividad, linealidad y teleología del discurso musical tradicional que renuncia a la referencia a la globalidad en pro del momento presente, y llevada a cabo a través del trabajo sistemático con repeticiones cortas, que focalizan de forma análoga el discurso sobre el fragmento repetido, desvinculándolo del todo al que pertenece.

Palabras-clave: TECHNO; REPETICIÓN; TRABAJO; DETROIT; DIFERENCIA

TECHNO, REPETITION AND WORK

Abstract

In contemporary techno music there is a search for new temporal listening categories. The anti-formalism / non-formalism of the endless and extremely heavy flow of notes clashes with the apparent simplicity of the mechanical loop-like repetitions. However, beneath this apparent antagonism is a common striving for a discourse that transcends the narrative modes, the linearity and the teleology of the traditional musical discourse, that relinquishes the reference to the whole in favour of the present moment by means of a systematic work with short repetitions that focus the discourse on the repeated fragment, thus setting it apart from the whole it belongs to.

Keywords: TECHNO; REPETITION; WORK; DETROIT; DIFFERENCE

.....
Díez Rasines, Sarah. 2015. "Techno, repetición y trabajo". *AusArt* 3 (2): 117-129. DOI: 10.1387/ausart.15944

"Lo importante es la música. Si no puedes escuchar la música, lo demás no sirve para nada. Leer y escribir de música es, al fin y al cabo, algo inútil".

MAURIZIO

LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA TECHNO

En lo que respecta a la música electrónica encontramos que las mezclas del estilo electro con el house generaron, a mediados de los ochenta en Estados Unidos, la música techno (en Detroit, Michigan) y la música house (en Chicago, Illinois) en donde sus inicios se remontan a los clubes nocturnos gays afroamericanos.

Los importantes avances tecnológicos acompañados por la caída de los precios en los equipos electrónicos hicieron que también los incorporara la música popular. Estos estilos musicales se caracterizan por un continuo uso de remezclas, en muchos casos de temas de épocas precedentes. Esta época se caracterizó por un DIY (hazlo tú mismo) que provocó una invasión de productores que comenzaron a hacer escuchar su música. En este sentido, muchos DJs evocan esta época como la de la democratización de la música, en la cual Internet resultó una herramienta importante en tanto permitió subir discos online que sus autores componían para que circularan y se conocieran por un canal que no tenía coste económico.

El house tiene un ritmo suave y sensual en la batería, que aumenta dependiendo del subestilo. El techno es un estilo de música electrónicaailable. Se caracteriza por un ritmo monótono, repetitivo –más rápido que el house– y la consecuente utilización de instrumentos electrónicos, como sintetizadores y samplers. A diferencia de otros estilos, el techno se caracteriza por no tener sonidos vocales o ser éstos mínimos.

En su forma más pura, la música electrónica supuso una revuelta contra la cultura de la fama y el culto a la personalidad. Los artistas buscaban el anonimato adoptando una variedad de álter egos. En contraste con lo que ocurre en el rock o el rap, no se identificaban con el constructor de la música, sino que se identificaban con la energía de la música. Esa falta tubo también el efecto de romper el mecanismo de lealtad a la banda, el hábito del fan del rock de seguir a los artistas a través de sus carreras. Hubo algunos fans de la música

electrónica que siguieron esa práctica, sintiéndose orgullosos de coleccionar hasta el último ítem de la obra de su artista favorito; pero para los auténticos fans del techno, los productores fueron solo tan buenos como su último corte.

Si bien los estilos que se derivan del house y del techno son sumamente diversos y difíciles de precisar en sus características y límites internos, es posible afirmar que poseen ciertas apariencias comunes. En el contexto de los escenarios donde se escucha esta música, el elevado volumen va asociado con la obturación de una comunicación verbal entre los concurrentes, así como también de la posibilidad de tener una percepción más corporal que auditiva de lo sonoro. Retomando la idea de Urresti (1994, 45), entrar en los lugares de diversión nocturna significa entrar en la música porque la música inmediatamente se apodera de quien entra en ellos. El autor explicaba que dentro de los locales de baile, la música sufría un proceso de solidificación del sonido, es decir, que más que escucharse, la música se siente como si presionara en el cuerpo. Estos rasgos son los que favorecen a que esta música sea capaz de producir ciertos efectos psicotrópicos o alucinógenos en los concurrentes. En términos de Gamella y Álvarez Roldán (1999, 14), el pulso constante del bajo junto a la danza monótona bloquean los pensamientos, afectan las emociones y entran en el cuerpo produciendo un estado físico de adormecimiento y un estado alterado de conciencia.

DESINDUSTRIALIZACIÓN Y EL DETROIT TECHNO: UNA APROXIMACIÓN AL CONTEXTO

Para Derrick May, el techno no es sino un error, algo que surgió por puro accidente, por la casual combinación de ciertas influencias y hechos en un contexto determinado. El techno es un género de música electrónica de baile que surgió en Detroit hacia mediados de 1980. En la actualidad existen multitud de estilos de techno, y está aceptado que su génesis se encuentra en la articulación de la ciudad y del trabajo alienante de las fábricas.

Fijémonos por un momento en el minimal techno, un subgénero del techno. Éste se caracteriza por una estética estructural basada en el uso de la repetición y del desarrollo subyacente. Este estilo de producciones musicales tiende a adherirse al *“menos es más”*; un principio previamente utilizado en arquitectura, diseño, arte visual y música occidental.

En torno a este tema podemos encontrar una serie de publicaciones de notable importancia. El libro *“Loops: Una historia de la música electrónica”* de varios autores, coordinado por Javier Blánquez y Omar Morera (2002), es una obra pionera, por ser uno de los primeros estudios en poner sobre la mesa todos los fenómenos relacionados con el uso de instrumentos, aparatos y técnicas asociadas a la música electrónica. *“Energy Flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile”* de Simon Reynolds (1998), nos relata los orígenes de la cultura de baile de Detroit a Chicago, Nueva York, Reino Unido e Ibiza. O, también, *“Techno rebelde: Un siglo de músicas electrónicas”* de Ariel Kiron (2006), basado en la figura de DJ, en el arte de mezclar sonidos y en la idea de ir con el flujo y el estar aquí y ahora.

A orillas del lago Michigan Detroit es la séptima ciudad de Estados Unidos, de ahí la consideración de referirse a ella como Seventh City. También se le cita frecuentemente como Motor City –ciudad del motor- por ser sede de la poderosa industria automovilística norteamericana. Cuando en 1892 Henry Ford construyó en su taller su primer prototipo de coche, sentó las bases para la expansión y el crecimiento de la ciudad en los siguientes setenta y cinco años. El sector del automóvil aportó riqueza y prosperidad y, más importante aún si cabe, atrajo una gran masa de población, en su mayoría inmigrantes de las zonas pobres del país.

A principios de los años ochenta, sin embargo, Detroit no era el gran centro industrial de antaño. La marcha de la industria automovilística y los disturbios raciales de 1967 dejaron cicatrices en el espíritu de la ciudad, en lo que es el comienzo de una espiral de decadencia que ha convertido a la misma en capital de la pobreza y el crimen. A pesar de ello, la dureza del entorno fue la que propició la aparición de excelentes grupos musicales en los setenta; y es que algunas de las bandas más radicales y salvajes de la época nacían de sus calles y sus garajes: Wayne Kramer con MC5 e Iggy Pop con The Stooges creaban un nuevo tipo de rock, ruidoso enérgico, agresivo y libre. Así, la ciudad se convirtió en terreno fértil para la creatividad.

Sin embargo, el futuro sonido de Detroit se nutre de innumerables y diversos referentes musicales, muchos de ellos radicalmente ajenos a la tradición afroamericana –de la factoría Motown de Berry Gordy-: Kraftwerk, The Clash y los nuevos románticos ingleses. Todo cobraba sentido cuando eran combinadas por The Electrifying Mojo (en realidad, Charles Johnson, cuando programaba en su show radiofónico *The Midnight Association* horas y horas de música).

Si nos acercamos a alguno de los artistas pioneros del Detroit techno (como Juan Atkins, Derrick May o Marc Floyd, por ejemplo), podremos llegar a conocer el contexto económico y social de gestación de este movimiento. Es por el proceso de desintegración controlada que vivió la ciudad de Detroit por el que el techno nació; es decir, por el colapso de la era industrial que desembocó en la era tecnológica donde el techno ocurre.

Muchos de los familiares de estos pioneros, incluso ellos mismos, trabajaron para la Ford, la Chrysler, o para General Motors. En un momento concreto todo colapsó en la ciudad, comenzaron el paro, los recortes de personal y los cierres de las plantas. A través de los años, los despidos fueron afectando a todos, y la subida del nivel de vida también fue un punto de inflexión para ellos mismos.



Figura 1. Entre los muchos edificios que cayeron entre los setenta y los ochenta en el centro de Detroit, uno de los casos emblemáticos es el Michigan Theater. Esta imagen es quizás una de las más cargadas de significados y de ironía, ya que en ella el automóvil se muestra más triunfante que nunca. Pero la ironía es doble, ya que fue en este sitio, antes de que el teatro fuera construido, que Henry Ford creó su primer automóvil (fuente: http://www.detroityes.com/mb/atdasd_headlines.php).

Desde el cierre de las fábricas y la imposibilidad de encontrar trabajo mucha gente intentó hacer algo constructivo. Fue entonces cuando también se hizo disponible la radio y las escuchas a alguien tocando algo. Es precisamente también a principios de los ochenta cuando Juan Atkins, un oyente del programa de Mojo obsesionado con Kraftwerk, se puso a componer patrones rítmicos con una primitiva caja de ritmos Roland DI55. Su interés por la música electrónica le llevó a ingresar en un curso de grabación en el Washtehaw Community College. Así, se empezaron a sentar las bases de lo que acabó convirtiéndose en un nuevo género.

Es importante citar a modo de valioso testimonio acerca de la crisis urbana de la ciudad y las sucesivas batallas en torno a su imagen la película *Detroit, Ruin of a City*, de los realizadores Michael Chanan y George Steinmetz, que observa la historia de la ciudad en el siglo XX, reconstruyendo el auge y decadencia de un sistema social identificado por los teóricos sociales como el fordismo; la manera en que la ciudad fue modelada por el automóvil; y su declive después de la desindustrialización que tuvo lugar en la década de los

cincuenta, dejando la ciudad en condiciones deplorables de adaptación a la sociedad post-fordista de la era de la globalización.



Figura 2. Evolución del centro de Detroit. La línea roja en la última imagen de la serie traza la ruta de la calle Hastings, el corazón del viejo ghetto afroamericano. Este ghetto fue renovado y cambiado por la autopista que puede apreciarse en la imagen. La foto de John Lee Hoker que se publica más adelante fue tomada en la vieja calle Hastings. Fuentes: 1. United States Geological Survey (2002), Detroit orthoimagery [digital aerial photography]. Accessible from The National Map; 2. Wayne County aerial photography, 1949-1981 (2003), Digital images from the Aerial Photo Collection, College of Urban, Labor and Metropolitan Affairs, Wayne State University, Detroit.

El transporte y la infraestructura públicos fueron también causas del nacimiento del techno. Aunque las fábricas cerraron, la gente necesitaba aún moverse por la ciudad y esto era muy complicado para ellos. La ciudad de Detroit tiene forma circular. Esto supone que podían ir al norte y al sur sin complicaciones, aunque por carreteras no demasiado buenas; pero, si querían ir al este o al oeste era mucho más complicado. Los que no podían pagar un coche, tenían que utilizar el transporte urbano. La infraestructura pública estaba ligada a la frustración, más allá del óxido y de la decadencia.



Figura 3. Transcending Monument, Detroit, 2003. Encontramos un buen ejemplo en el Transcending Monument, en Hart Place de Detroit, que se gestó en la ciudad para celebrar las contribuciones de Michigan hacia el movimiento obrero. Su forma de representación es también circular (fuente: <http://cohse.umich.edu/tour-of-toxic-sites-in-detroit/>).

Se puede decir que, en cierto modo, que la ciudad tenga esa forma circular y que todo se adaptara a ello, va a generar la primera imagen de lo que se conoce como loop. Loop es un anglicismo, que significa bucle en castellano. En música electrónica consiste en uno o varios samples² sincronizados que ocupan generalmente uno o varios compases musicales exactos, y que son grabados o reproducidos enlazados en secuencia dando sensación de continuidad.

Con el loop podemos introducir la idea de los ritmos³, los cuales son un modo de echar raíces en los medios natural y comunitarios. El desarraigo en práctica en la modernidad mina el anclaje rítmico. Un flujo continuo y un tiempo homogéneo y cuantitativo sustituyen a las múltiples alternancias de tiempos, a las diversas disposiciones rítmicas resultantes de los diferentes grupos y actividades. En el seno de la sociedad industrial moderna, la multiplicidad de ritmos y de tiempos sociales sufre una estandarización, una unificación, bajo el tiempo designado por el reloj. Igualmente, la multiplicidad de ritmos ligada al trabajo desaparece en beneficio de las cadencias y ruidos monótonos de las máquinas. El tiempo medido sustituye a los ritmos de las actividades. Las cadencias impuestas por los métodos científicos de organización del trabajo, como el taylorismo o el fordismo, hacen que el cronómetro reine en los talleres y afecten también a las otras esferas de la vida cotidiana. Una sociedad rítmica es reemplazada por una sociedad metronómica, dar el tiempo se vuelve dar una señal repetida. El metrónomo no da un ritmo, es un péndulo que lleva el compás a distintas velocidades, indica el tempo, la velocidad de ejecución, y no el ritmo.

Objetivamente, Detroit hoy está casi en ruinas. En cualquier otra ciudad tienes un centro bullente, próspero, pero en Detroit hay praderas y paisajes que recuerdan a Georgia del Sur. Poner en primer plano la categoría de ruina enfatiza los lados destructivos de una historia que todavía tiende a ser vista como progresiva. Walter Benjamin advirtió una vez que ya comenzábamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas aún antes de que se hubieran desmoronado en las convulsiones de la economía de materias primas. Lo que no pareció reconocer fue la existencia de lógicas adicionales de deterioro. El extremo abandono de Detroit es una función del racismo, tanto como de las decisiones de localización orientadas a la obtención de beneficios.



Figura 4. Habiendo sido el productor del renombrado y lujoso automóvil Packard, Packard Motors fue incapaz de sobrevivir la recesión económica de 1957. Completamente abandonada, el edificio es utilizado hoy como sede de varios negocios pequeños, como Splatball City, una empresa de paintball. (fuente: Detroit: *Ruin of a City* – Screener, <https://www.youtube.com/watch?v=dAsolidz3r4>).

DIFERENCIA/REPETICIÓN

Una de las palabras clave de este artículo es la repetición en música, pero no considerada en sí misma, como un rasgo de la pieza⁴, sino en tanto que proceso que se da a escuchar. Este rasgo consiste en la reaparición de un fragmento de la pieza, ya sea exactamente igual o sujeto a cambios de detalle (no impiden que lo que aparece pueda ser considerado lo mismo). Por otra parte, ese rasgo de las piezas musicales lo consideramos no en sí mismo, sino según la forma como se presenta al oído. Es decir, pretendemos entender la repetición como un aspecto de la pieza musical, pero también como un aspecto de la pieza en tanto que proceso que se da a escuchar.

“La dialéctica de la repetición es fácil y sencilla. Porque lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría ser. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad.”

(Kierkegaard 1843, 64).

Una de las características más representativas de la música repetitiva es una sólida convergencia de aspectos derivados de la filosofía (Deleuze, Bergson, Derrida), de otras disciplinas artísticas (Martin Arnold en cine/video, William S. Burroughs y Christian Loidl en literatura), de “otras” manifestaciones musicales con frecuencia marginadas por el eclecticismo de la música contemporánea (jazz, improvisación libre, manifestaciones subculturales como el rock progresivo de los setenta), así como de una reflexión profunda sobre el papel y poder de ciertos procedimientos derivados del desarrollo técnico actual (grabación y registro sonoro, cultura del *cut and paste*, digitalización de lo musical).

En la música techno contemporánea se da una búsqueda de nuevas categorías temporales de escucha. El aformalismo de los interminables y extremadamente cargados flujos de notas de las primeras choca frontalmente con la aparente simplicidad de las repeticiones mecánicas a modo de loops. Sin embargo, bajo este aparente antagonismo se muestra una voluntad común de buscar un discurso que trascienda la narratividad, linealidad y teleología del discurso musical tradicional que renuncia a la referencia a la globalidad en pro del momento presente, y llevada a cabo a través del trabajo sistemático con repeticiones cortas, que focalizan de forma análoga el discurso sobre el fragmento repetido, desvinculándolo del todo al que pertenece. Detrás de todo ello, encontramos a Deleuze, en su intento por diferenciar cualitativamente los dos tipos de memoria, a largo y a corto plazo, que respectivamente podemos

asociar al discurso lineal y al no-lineal: *"la memoria a corto plazo es de tipo rizomático o diagramático, mientras que la memoria a largo plazo sería de tipo arboriforme y centralizada (reproducción, grabado, copia o foto). La memoria a corto plazo no depende de una ley de contigüidad o inmediatez de su objeto; éste puede separarse para regresar más adelante, pero siempre bajo una presunción de discontinuidad, de ruptura o de disparidad. Más aún, ambos tipos de memoria no se diferencian únicamente entre sí en la forma diferente de percibir la misma cosa: no es la misma cosa, no es el mismo recuerdo, ni tampoco es la misma idea, aquello que ambos aprehenden⁵".*

Christian Loidl, el free jazz, Deleuze y su mundo (Bergson, Artaud, el cine)... todo ello influencia de manera directa las composiciones en el techno, en las que la búsqueda más allá de la narratividad tradicional se manifiesta en un intento por retener el presente a través de la diferenciación más absoluta de cada momento por medio de la improvisación (improvisación "real" e improvisación compositiva). El loop se mostró, por tanto, como una vía (quizá compositivamente más flexible y moldeable) en la que la comentada tematización del presente adquirió una nueva materialización en los trabajos. Primero de forma empírica e improvisada para instalarse finalmente como método de composición.

Si nos acercamos a la música techno a través del binomio diferencia-repetición, estamos en el punto de partida puesto en la tesis deleuziana de que únicamente puede hablarse de repetición debido a la diferencia que ésta introduce en el espíritu que la presencia. Podemos elaborar así toda una dialéctica de las consecuencias musicales y recursos compositivos de la repetición: repetición como instrumento para una fenomenología del gesto, repetición como microscopio del sonido, repetición como generadora de estructura, repetición como instrumento de deconstrucción, repetición como generadora de una experiencia directa de la substancia, repetición como instrumento para la hipnosis, repetición como portadora de la diferencia, repetición como procedimiento de memorización, repetición como expresión o resultado de un automatismo, repetición como ilustración de estructuras fílmicas, repetición como concepto de improvisación, repetición como principio de lo no-lineal (lo no-narrativo).

Mediante la repetición se articula un discurso musical construido esencialmente por medio de procedimientos derivados de técnicas de loop⁶, de la repetición mecánica de fragmentos (samples), con posibilidades discursivas inmediatas como: incrementar o disminuir el tamaño global de los fragmen-

tos, variar independientemente los puntos de inicio y final de cada fragmento, modificar de forma continua la posición de cada fragmento dentro del todo, modificar de forma errática la posición de cada fragmento dentro del todo, decidir qué elementos de cada fragmento estarán sujetos al loop, variar el número total de repeticiones.

A partir de estos presupuestos, la música electrónica contemporánea trata de ir más allá de aquello que –con mayor o menor suerte- perseguía el minimalismo y la música repetitiva con su uso de la repetición, al desplazar meramente la diferencia al oyente, dejando intacto el material empleado. En la música electrónica contemporánea se aprecia un intento por configurar y dar forma a las diferentes formas de repeticiones que se van sucediendo, de manera que estas puedan desplegarse formalmente en un todo complejo y rico.

HACIA LA PERFECCIÓN DEL TECHNO

Lo que aquí se plantea entonces es la existencia de una escena muy viva de nuevos compositores altamente creativos que se encuentran en la tierra de nadie que existe entre la tradición de la música clásica occidental y la efervescencia de la música electrónica más o menos experimental. Si miramos cómo reaccionan algunos de ellos en ciertas entrevistas, podremos adentrarnos en el pensamiento mismo de la electrónica contemporánea. Como ejemplo, una pseudo entrevista realizada por Daniel Hugo para Electronic Beats a Actress y Mika Vaino, en la que además los deja conversar libremente: “Mika Vainio and Actress talk about eradicating techno”⁷.

Por otro lado, nos encontramos con “*Superimpositions*”, un álbum publicado en Boomkat Editions el 8 de septiembre de 2014. Se presentó como una nueva muestra del trabajo insólito y el talento de Lorenzo Senni. El productor italiano indaga en los mecanismos del trance, el hard techno y la rave music de los noventa para transformar sus elementos en un nuevo lenguaje excitante, visceral, casi epiléptico, en el que conceptos como la repetición, el aislamiento y las melodías arpegiadas tienen enorme importancia. Un sonido que ya definió su anterior trabajo, “*Quantum Jelly*”, publicado en Editions Mego, considerado por muchos como una de las obras más vanguardistas del panorama de la música techno de esta época.

Senni se reafirma con este disco como un incansable investigador y renovador de los mecanismos de la música de baile, tomando un camino similar al que siguió Lee Gamble con sus primeros álbumes en PAN, pero desde otro punto de vista. Como dicen sobre él en la web del Sónar, su música posee esa extraña dualidad entre el impacto directo para los sentidos y el alimento constante del intelecto. Además de sus discos y unos shows en los que la luz siempre juega un papel fundamental, Senni dirige el sello Presto?!, en el que han publicado artistas afines a su trayectoria, como Florian Hecker, Carsten Holler, DJ Stingray, Carl Michael Von Hausswolff, Palmistry, EVOL o Marcus Schmickler, entre otros.

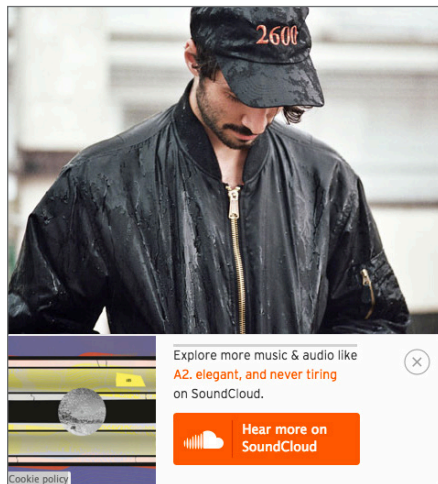


Figura 5. Lorenzo Senni. Milán, Italia. Arriba, el compositor. Debajo, el enlace a su pieza "A2. elegant, and never tiring", que puede escucharse en su Soundcloud (captura de pantalla, fuente: <https://soundcloud.com/sennilorenzo/a2-elegant-and-never-tiring>).

Referencias

- "Chello Members Webspace". Acceso 24 nov. 2015, <http://members.chello.at/>
- "DetroitYES Forums". Acceso 20 nov. 2015, http://www.detroityes.com/mb/atdasd_headlines.php
- "Electronic Beats". Acceso 19 nov. 2015, <http://www.electronicbeats.net/>
- "M/cOHSe University Of Michigan. Center of occupational Health & Safety Engineering". Acceso 28 nov. 2015, <http://cohse.umich.edu/>
- "Sónar, Music Creativity & Technology". Acceso 28 nov. 2015, <https://sonar.es>
- Blánquez, Javier & Omar Morera, coords. 2002. *Loops: Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Mondadori.
- Booza, Jason & Kurt Metzger. 2004. "On some socioeconomic aspects of Detroit". En *Shrinking Cities: Arbeitsmaterialien* [Working Papers]. III: *Detroit*, 44-49. Berlin: Büro Philipp Oswalt. http://www.shrinkingcities.com/fileadmin/shrink/downloads/pdfs/WPBand_III_Detroit.pdf
- Cage, John. (1958) 1961. "Composition as Process". En: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, 18-55. Middletown: Wesleyan University.
- Deleuze, Gilles. (1968) 2009. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1969) 2005. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1972. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2009.

- Derrida, Jacques (1972) 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Gamella, Juan Francisco & Arturo Alvarez Roldán. 1999. *Las rutas del éxtasis: Drogas de síntesis y nuevas culturas juveniles*. Barcelona: Ariel.
- Hugo, Daniel. 2015. "Mika Vainio and Actress talk About eradicating Techno". Entrevista con los músicos Actress y Mika Vainio en MaerzMusik (Berlin). *Electronic Beats*. 14 abril. <http://www.electronicbeats.net/mika-vainio-and-actress-talk-about-eradicating-techno/>
- Kierkegaard, Sören. (1843) 2009. *La repetición*. Madrid: Alianza.
- Kyrou, Ariel. 2006. *Techno rebelde : un siglo de músicas electrónicas*. Trad., Manuel Martínez Forega. Madrid : Traficantes de Sueños.
- Lang, Bernhard. 2004. "Revolver: Re-Revolutionary loop-usage with Lutoslawsky, Dobrowolsky, Sikorsky, Schimansky and Haubenstock-Ramati". Conferencia leída en Varsovia. http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/revolver_03_hompage.pdf
- Lásen Díaz, Amparo. 2000. "A contratiempo: Un estudio de las temporalidades juveniles". *Política y Sociedad* 39 (3):723-35.
- Nacenta Bisquert, Lluís. 2014. "A la escucha de la repetición musical". Tesis Univ. Pompeu Fabra.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. "Ascoltando". Introducción a *Escucha: Una historia del oído melómano* de Peter Szendy, 11-6. Barcelona: Paidós.
- Reynolds, Simon. (1998) 2014. *Energy flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Begoña Martínez, Gabriel Cereceda y Silvia Guiu, trads. Barcelona: Contra.
- Urresti, Marcelo. 1994. "La discoteca como sistema de exclusión". En *La cultura de la noche la vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires*, Mario Margulis et al., 129-70. Buenos Aires: Espasa Hoy.

Notas

- ¹ "Less is more". Esta frase fue dicha por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. Mies, junto a Walter Gropius y -principalmente- a Le Corbusier, fueron los grandes maestros de la arquitectura moderna. Si hablamos de "menos es más", estamos hablando a priori de minimalismo en arquitectura.
- ² En música, los anglicismos *sampling* y *sampleado* y también el término muestreo musical hacen referencia al acto de tomar una porción o *sample* (muestra) de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una diferente grabación de sonido. Se elabora, así, una mezcla o sucesión de secuencias de canciones que además pueden estar transformados mediante efectos.
- ³ Una información más detallada acerca del concepto de ritmo puede verse en Lásen Díaz (2000, 317).
- ⁴ En general, y como explica también Lluís Nacenta (2014), refiriéndonos al campo de la música (en el que incluimos la música techno): fragmento musical al que asignamos un título, y que generalmente atribuimos a un autor. El título permite identificar la pieza como la misma a lo largo de sus distintas interpretaciones. Y ese es el rasgo definitorio fundamental de la pieza musical: su capacidad de volver a sonar, de ser interpretada —o ejecutada, o reproducida, dada a escuchar por el procedimiento que sea— varias veces sin dejar de

ser la misma. Ello implica, entre otras cosas, que es algo distinto de una serie de sonidos ordenados en el tiempo. Por ejemplo, dos interpretaciones de Cartridge Music de John Cage pueden consistir en dos series de sonidos completamente distintas (timbres distintos dispuestos en el tiempo de forma distinta) y sin embargo no dudamos en afirmar que hemos asistido a dos interpretaciones de la misma pieza: Cartridge Music de John Cage. La pieza se distingue de la obra musical por el hecho de que no tiene por qué constituirse en una unidad, no pide ser escuchada, de principio a fin y en todos sus detalles, como un todo coherente. Además, mientras que la pieza musical queda definida por un indicio no sonoros —el título, la posible atribución a un autor—, la obra musical es aquella entidad sonora que se define y que adquiere unidad exclusivamente por medio de sus sonidos —el título, e incluso la atribución a su autor, son secundarios en este caso: la obra debe escucharse y entenderse como lo puramente musical. Podemos pensar que la pieza es una obra en proceso de hacerse, proceso que bien puede no llegarse a completar. Ese proceso de hacerse es paralelo al proceso de escucha, y la pieza se da, existe propiamente, en ese proceso de escucha, como algo que va ocurriendo. En este sentido, es relevante llamar la atención sobre el sentido de fragmento que también tiene la palabra pieza. La pieza como un fragmento, un trozo suelto, y acaso incompleto, de música. Y es relevante por cierto que ese sentido de fragmento se mantenga también en otros idiomas: “piece” en inglés, “morceaux” en francés.

⁵ Traducido por Alberto C. Bernal para un texto encargo del *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* (CDMC) sobre Bernhard Lang.

⁶ Una información más detallada acerca del valor revolucionario, político y reivindicativo que Bernhard Lang asocia con el loop y la repetición puede verse en su artículo “Revolver: revolutionary loopusage with Lutoslawsky, Dobrowolsky, Sikorsky, Schimansky and Haubenstock-Ramati” <http://members.chello.at/bernhard.lang/>.

⁷ Una información más detallada acerca de todo ello puede verse en la entrevista de Daniel Hugo a Mika Vainio y a Actress. “Mika Vainio and Actress talk about eradicating techno”. *Electronic Beats*, 14 abril 2015 <http://www.electronicbeats.net/mikavainioandactresstalka-bouteradicatingtechno/>.

(Artículo recibido 30-11-15 ; aceptado 09-12-15)