



Curatorial > INTERRUPCIONES

Esta sección propone una línea de programación destinada a explorar el complejo mapa del arte sonoro y la música experimental desde diferentes puntos de vista.

En esta serie aprovechamos el vasto conocimiento musical de los artistas y comisarios implicados en RWM para crear una serie de "interrupciones" de la programación Curatorial. Con el formato de una música a la carta mezclada, nuestros productores habituales tienen carta blanca para elaborar un recorrido estrictamente musical con un único parámetro inicial: que el hilo conductor de su mezcla sea original y singular. Este programa propone una escucha del techno-pop de la década de los setenta y principios de los ochenta como una breve pero deliberada interrupción en los reinos del pop/rock/soul/R&B.

A cargo de Terre Thaemlitz

Contenidos del PDF:

- 01. Sumario
- 02. Notas
- 03. Playlist
- 04. Créditos
- 05. Nota de copyright

Nacida en 1968, Terre Thaemlitz creció como mariquita en el Medio Oeste de los Estados Unidos. Atraída por la música electrónica como antítesis del rock y el country, la banda sonora natural de los que la acosaban constantemente, a los 18 años se escapó a Nueva York, donde su colección de discos se expandió exponencialmente. En 1997 se mudó a Oakland, y se llevó la colección. Lo mismo que en 2001, cuando se fue a vivir a Japón. En 2004, harto del revival que vendía como "cool" los sonidos de los bichos raros de la electrónica de los ochenta, unió esfuerzos con la leyenda de aquella misma década, Haco (After Dinner), para reivindicar precisamente el factor "uncool" del techno-pop y la new wave. Bajo el nombre de Yesterday's Heroes, publicaron 1979, un álbum nada popular, con el sello casero francés La Louche Qui Fait Déborder Le Vase. En la actualidad Thaemlitz reside con sus discos en Kawasaki. comatonse.com/thaemlitz

INTERRUPCIONES #12

Un fin de semana perdido de techno-pop en el Medio Oeste rural americano

Este programa propone una escucha del techno-pop de la década de los setenta y principios de los ochenta como una breve pero deliberada irrupción en los reinos del pop/rock/soul/R&B.

01. Sumario

En el momento en que el pop comercial se convirtió realmente en un producto electrónico en términos de instrumentación y edición con sintetizadores y samplers (primero en el caso del R&B y el hip-hop, y luego en el pop mainstream), el sonido sintético del techno-pop fue completamente abandonado tanto por el pop como por la cultura electrónica underground (techno, house, etc). En este sentido, el techno-pop constituye un capítulo perdido, aislado de las prácticas tradicionales del pop.

A menudo el techno-pop queda relegado a poco más que una sombra del nuevo romanticismo, el punk o el electro. Sin embargo, su estricto énfasis en la electrónica y el rechazo crítico de la cultura rock (al menos al principio) hacen del techno-pop uno de los géneros más importantes, aunque breves, del siglo pasado. Aunque hay que añadir que mi punto de vista está obviamente deformado por una educación en el Medio Oeste rural de los Estados Unidos, donde la música electrónica no sólo era escasa, sino que causaba fobia y aversión en la mayoría de la gente.

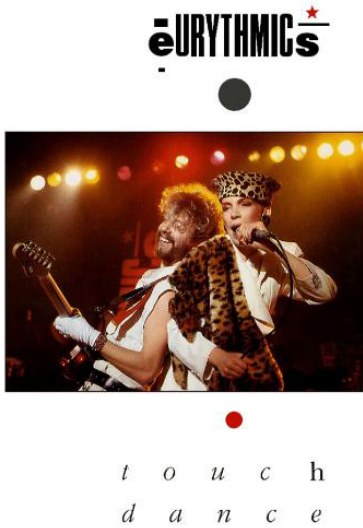
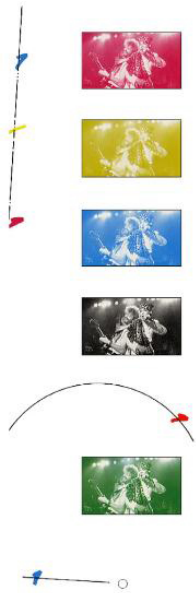
Terre Thaemlitz, 2013

02. Notas

Hablar del techno-pop de los setenta y los ochenta en 2013 no es tarea fácil. Para los estándares de hoy en día, incluso podría parecer que aquello fue más un sentimiento, un estado de ánimo, que un género musical. Igual que el clásico del disco (y del techno-pop) que fue "I Feel Love" de Donna Summer era una oveja negra eléctrica escondida en un álbum de soul/R&B poco memorable, la mayoría de los clásicos del techno-pop funcionaban de forma individual, canción a canción, más que en forma de elepé. Muchos de estos temas venían de grupos europeos de new wave guitarrero, como "Somnambulist" de XTC, o "Mr. X" de Ultravox. Otros llegaron de lugares más inverosímiles, como "Coo Coo U" de Manhattan Transfer, o "I Need Somebody to Love Tonight" de Sylvester. Los primeros oyentes de techno-pop ajustamos nuestra definición del género para incorporar cualquier tipo de música electrónica a la que pudiéramos acceder. Esto no quiere decir que no fuéramos brutalmente dogmáticos y excluyentes. Estoy seguro de que muchos fans del techno-pop leerán esta lista de temas y pensarán que ellos lo podrían haber hecho mejor.

Actualmente, los consumidores de música electrónica están acostumbrados a álbumes completos realizados en un estilo definido y codificado. Este condicionante está tan arraigado que cuando un productor interrumpe el flujo homogéneo de un álbum, puede llegar a generar decepción, incluso frustración. Por ejemplo, entre los comentarios de usuarios en la crítica que Resident Advisor hizo de mi álbum de house semi-ecléctico *Routes not Roots* (publicado bajo el seudónimo K-S.H.E), había uno que decía haberse registrado solo para decir: "el sexto tema, 'Stand Up', ¡Vaya una forma de arruinar un arreglo precioso! Al menos lo podría haber puesto al final del álbum!", a lo cual otro usuario añadió: "¿Por qué no se mencionaba eso en la crítica?". Ante este clima, ni me atrevo a pensar en cómo el techno-pop podía funcionar de manera tan diferente.

Así que, anticipándome a la desilusión tanto de los aficionados al techno-pop de



[Mensajes contradictorios: imaginaría rock'n'roll engañosa e inadecuada para adornar la cubierta del brillante mini-álbum de remezclas electrónicas *Touch Dance*, de Eurythmics]

toda la vida como a la de las nuevas generaciones, os ruego que aceptéis mis disculpas.

The Beginning and the End

This is where we start
This now take our hearts
Away
Thus we reach the end
The beginning and the end
You see
I could not try
And here you and I
Parting due to me only
And now

– Orchestral Manoeuvres in the Dark

En muchos sentidos, esta letra resumía la llegada del techno-pop como la música de los que le habían dado la espalda al rock, a la vez que anticipaba su inminente giro hacia el mismo mainstream del que había tratado de escapar. Ya en 1984, la mayoría de los productores de techno-pop habían cedido ante la presión de la industria discográfica, brindando sus sonidos sintéticos a producciones de corte rock más estándar: The Human League, Eurythmics, Depeche Mode, Gary Numan, Orchestral Manoeuvres in the Dark, y la Yellow Magic Orchestra, entre muchos otros. Las dos excepciones más notables eran Devo (que con el tiempo profundizaron más en la electrónica), y Kraftwerk (que desaparecieron por completo y no resurgieron hasta 1986, con un encomiable álbum titulado *Techno Pop*).

El tema de la despedida, presente en la letra de “The Beginning and the End”, era también parte integral de la propia experiencia de los consumidores de techno-pop. Para los que nos interesábamos por el techno-pop puramente sintético –enfrentándonos incluso al ostracismo social o a la violencia que conllevaba nuestra elección musical (tal vez más en la América dominada por el rock que en Europa)– las discusiones sobre nuestros productores preferidos eran menos frecuentes que los debates acerca de los álbumes que marcaban el salto definitivo de algunos artistas “vendidos” a la cultura pop-rock. Uno nunca olvida el sentimiento –o el sonido– de darse cuenta de que ya nunca más comprarás otro disco de tu grupo favorito. Decidir cuáles eran los “álbumes de corte” de tu colección conllevaba tal ejercicio de autorreflexión que todavía puedo enumerar, e incluso sentir emocionalmente, cada uno de los títulos: Eurythmics, *Touch*; Thomas Dolby, *The Flat Earth*; YMO, *BGM*; Yello, *You Gotta Say Yes to Another Excess*; The Human League, *Dare*; OMD, *Dazzle Ships*; Depeche Mode, *Black Celebration*. En la era pre-internet, cuando las tiendas de discos ni siquiera disponían de puntos de escucha, cada adquisición de un nuevo disco de música electrónica tanto podía equipararse al mejor sexo de tu vida, como al funeral de un ser querido. Mi traumático deseo de encontrar la manera de seguir amando a los moribundos me ofrecía una banda sonora ideal y melancólica para acompañar el comienzo del pánico del sida de los años ochenta, en el que el amor, la desviación y la pérdida cobraron nuevas formas culturales de inseparabilidad.

¿Cómo? ¿Que dejaste de escuchar a Depeche Mode después de *Speak and Spell*, cuando Vince Clarke se marchó del grupo para formar Yazoo, y por eso estás infiriendo de forma pasiva-agresiva la banalidad de mis tendencias musicales? Me he topado con mucha gente como tú, así que no te consideres tan especial... Además, si se te escapó *Construction Time Again*, no sabes lo que te perdiste. Digamos simplemente que ambos dejamos de escuchar a Depeche Mode antes de “Personal Jesus”...

No, los “álbumes de corte” no se elegían a la ligera.

We're through being cool

If you live in a small town
You might meet a dozen or two
Young alien types who step out



[Un producto que aprovecha el sistema: póster de Grace Jones]

And dare to declare
"We're through being cool"

– Devo

Devo sabían perfectamente qué significaba escuchar techno-pop en el Medio Oeste durante los setenta y los ochenta. Pero confieso que, incluso hoy, no tengo ni idea de lo que significaba escuchar techno-pop durante ese mismo periodo en Europa, Asia o el resto del mundo. En los Estados Unidos corría la leyenda urbana de que el techno-pop era completamente aceptado, de lo más estándar en la radio europea. ¿Era verdad? En mi adolescencia, la simple idea del techno-pop como algo masivo me parecía más inquietante que esperanzador. Ya de muy joven, todas mis experiencias con la música electrónica me habían enseñado que el medio era sinónimo de aislamiento social, en aquella nación de rockeros homofóbicos. Y creo que la purga de idealismo futurista de Devo es lo que diferenció muchas de las experiencias techno-pop en los Estados Unidos respecto a lugares como Europa y Japón, donde seguramente era más probable escuchar el techno-pop como una absolución de los vínculos fascistas del futurismo.

La otra causa de mi incapacidad para percibir el "pop" del techno-pop tenía que ver con las codificaciones de raza y música que imperaban en los Estados Unidos. En concreto, la separación casi infranqueable entre música negra (soul, R&B, disco) y música blanca (pop, rock, country). Esta segregación de géneros era un reflejo de la verdadera segregación social, independientemente de la mezcla que había en las colecciones personales de discos de la gran mayoría de americanos. Una segregación que continúa vigente hoy, a pesar de que Obama presida la Casa Blanca y de que el hip-hop domine por completo el mercado musical. En la América de principios de los ochenta faltaba algo que sí se daba en Europa y en el resto del mundo: una noción de pop electrónico bailable que no se limitara exclusivamente al color negro. Ante la ausencia de un modelo de música de baile racialmente complejo en los Estados Unidos, no había apertura cultural posible para los ritmos sintéticos de los productores predominantemente blancos y japoneses en esa hegemonía de la división racial entre rock y soul. Por burdo que parezca, creo que el hecho de que la mayoría de los productores de techno-pop no fueran negros hizo que los sellos discográficos americanos comercializaran esos discos casi exclusivamente en la categoría pop-rock. Esto condenó al techno-pop a la oscuridad en los Estados Unidos, ya que la cultura pop-rock era su antítesis en casi todos los aspectos, tanto musicalmente como ideológicamente.

El tiempo ha demostrado que el marketing pop-rock del techno-pop fue paradójico, teniendo en cuenta la influencia que grupos como Kraftwerk, Telex, Yello y YMO ejercieron sobre los productores afroamericanos de música de baile en Detroit, Chicago y Nueva York (y viceversa, por supuesto). Algunos grupos de techno-pop llegaron tanto a las listas de pop-rock como a las de soul/R&B. Pero muy pocos productores blancos de pop-rock saltaban a las listas de soul/R&B. De forma similar, la música sintética de productores afroamericanos como Newcleus, George Clinton, Herbie Hancock, Cameo, Midnight Star, Afrika Bambaataa, The SOS Band y otros, nunca se comercializó junto al techno-pop. En general, no había lugar para que el género del techno-pop echara raíces y creciera cómodamente en esa dinámica segregacionista de la industria musical norteamericana.

Es interesante señalar que, coincidiendo con la aparición del techno-pop, la temática del cruce racial y la traición empezó a abordarse cada vez más entre los productores de soul/R&B, como George Clinton, Marvin Gaye y Rick James. Es irónico que "Clique Games/Rick James", de Marvin Gaye, fuera un ataque contra el éxito pop que James obtuvo con "Superfreak", una canción que en realidad parodiaba lo que James consideraba que era la música de baile blanca sin pizca de funk, como "My Sharona" de The Knack.

Eso no significa que las industrias musicales fuera de los Estados Unidos hubieran superado los problemas del racismo. Al contrario, la fascinación británica por las bandas de reggae blanco siempre me pareció una extensión de los problemas del colonialismo. Y la misma Grace Jones admite que su carrera musical arrancó a raíz del prejuicio de los productores franceses blancos, según los cuales todas las mujeres negras cantaban bien, a pesar de la obviedad de lo contrario. Del mismo modo, la sofisticada labor de difusión de la música negra en



[Devo *Watch Us Work It*, 2007]

las tiendas de discos de Japón desde los años setenta siempre ha ido de la mano de una fetichización inversamente ingenua de la “música de raíces” y el Otro Negro (que no debe confundirse con la diferencia blanca o asiática). Sin pasar por alto los prejuicios de esos otros sistemas, su distancia cultural respecto a las peculiaridades del racismo en los Estados Unidos me parece clave para entender la proliferación de música electrónica de baile, como el techno-pop, que no tenía nada que ver con el soul, el R&B, el disco o el hip-hop. Aunque la mayoría de la música de baile del mundo le debe mucho al soul y al R&B estadounidenses, los productores de otros países tienen la capacidad de interactuar abiertamente con esas influencias como “influencias americanas”, independientemente de la raza de cada uno. Esa era la dinámica subyacente del movimiento euro-disco de los setenta, la misma época en la que en los Estados Unidos se lanzaban incontables campañas anti-disco, tan homofóbicas como racistas. Para ilustrar mi argumento solo hace falta recordar que las bandas de rock afroamericanas siguen siendo una anomalía a día de hoy, mientras que en un país como Japón, los productores locales pueden dedicarse al rock o al soul, libres de los requerimientos de autenticidad racial que imperan en el contexto americano.

Por desgracia, triunfar en América era importante para las discográficas europeas. Y eso significaba entrar en el juego de los sistemas de segregación racial que tantos aspectos controlan en la vida cotidiana estadounidense, incluida la comercialización de la música. Como resultado, los sellos europeos vendieron sus productores de techno-pop (mayoritariamente hombres blancos) con el objetivo de encajar en el modelo del pop-rock más convencional y comercial. Como recordaba Andy McCluskey de Orchestral Manoeuvres in the Dark en una entrevista en *The Quietus*, en 2011, “Nos peleábamos con Virgin constantemente. Ellos nos decían ‘A ver si os decidís: queréis ser Can o Abba?’” (thequietus.com/articles/07491-orchestral-manoevres-in-the-dark-architecture-and-morality). Se podría decir que el destino del techno-pop estaba determinado por la dependencia de las ventas de la industria europea en el mercado racista estadounidense.

Persuasion

...Checkout 5
Will the manager please go to checkout 5
There's a problem at checkout 5
Will you investigate please...

– Soft Cell

La proliferación de críticas hacia el consumismo despiadado en letras de techno-pop era un recordatorio constante de los tremendos complejos que acompañaban siempre el propio acto de comprar discos de techno-pop. Es un sentimiento de culpa parecido al que tienes al comprar una copia del Manifiesto Comunista en una librería comercial. Acceder a críticas del capitalismo a través de artículos de consumo conlleva cierta redundancia irónica. Y esta ironía se amplificaba todavía más durante los setenta y los ochenta, cuando, antes de la llegada de internet, la selección musical de las tiendas de discos era increíblemente limitada y no había posibilidad de escuchar previamente los discos. Cada compra era una apuesta, y cuanto menos dinero tenías para gastar, mayor era la sensación de riesgo. Como rememoraba en el párrafo inicial del texto *Replicas Rubato*, mi álbum de solos de piano versionando temas de Gary Numan:

Compré mi primer disco en 1979, a los once años, después de escuchar “Cars” de Gary Numan en la hoy desaparecida Saints West, una roller disco en West Saint Paul, Minnesota... Con un poco de trabajo detectivesco descubrí que la canción no era de The Cars, como yo pensaba, y en un establecimiento de Target encontré una copia del disco de Numan, *The Pleasure Principle*. El álbum, recién publicado, costaba 6,99 dólares, que era más dinero del que yo había ahorrado. Sin dudarle ni un instante, despegué un adhesivo rojo fluorescente marcado “\$3.99” de otro disco, cubrí el precio real, y lo compré. Así empezaba mi relación de consumo con la música: con una mentira, o al menos con una medio verdad ambigua. En cualquier caso, con un



[Daniel Amos]

engaño exuberante en nombre de la autosatisfacción: *The Pleasure Principle*.

Poco después, mis padres nos trasladaran a Springfield, Missouri, donde la búsqueda de música electrónica se hizo todavía más difícil. Y para empeorar las cosas, cualquier disco alternativo que se colaba en la ciudad corría el riesgo de acabar en las hogueras de discos y libros tan frecuentes en las iglesias bautistas y de las Asambleas de Dios.

Esas llamas consumieron la excelente colección de singles de Blondie de un amigo mío. Otro amigo sacrificó su colección de Oingo-Boingo, que sustituyó por discos de Daniel Amos, un grupo de la nueva ola cristiana. Nuestra amistad terminó poco después, cuando yo me negué a aceptar a Jesucristo como mi Señor y Salvador. Aunque todavía escucho discos de Daniel Amos. Es difícil deshacerse de discos repletos de bromas ocultas y críticas hacia la cultura de la captación evangélica. Como queer pansexual y persona transgénero no esencialista, estas insinuaciones resuenan a la perfección con mis propias bromas acerca de la comunidad LGBT. No hay nada más divertido que Daniel Amos cantando sobre la falsedad de sus propios fans:

Home Permanent

What I believe is in my fashion
Clothes make the man here in my passion
Gonna stand my ground for all the world to see
Look up and notice me
My hair points to the sky
The place I want to be

Home permanent
Home permanent
Home permanently

I drive my car it is a witness
My license plate it states my business
Gonna drive my car for all the world to see
They pull up side of me
My hair points to the sky
The place I want to be

I gave a toy top to my little brother
It says to "Spin from sin"
And to my mother I gave a recipe book
It's like no other
Now she makes chocolate Bibles
A witness to my unsaved father

I dreamed I owned a TV station
A number one across the nation
And there I am for all the world to see
They take the hat off me
My hair points to the sky
The place I want to be

– Daniel Amos

Pero si los milagros no ocurrían en el Cinturón Bíblico del Medio Oeste americano, ¿dónde iban a ocurrir? Si Rudolph descubrió la Isla de los Juguetes Abandonados, yo me topé de milagro con una cubeta de discos de electrónica a un dólar en una gasolinera local. El lote incluía de todo, de Yukihiro Takahashi a Telex, Mark Isham y recopilatorios de Windham Hill. Como en los discos de los ochenta era tradición enumerar en la contraportada los instrumentos utilizados en la grabación, compré automáticamente cualquier cosa en la que no apareciera una guitarra eléctrica. Nadie sabía cómo habían llegado allí esos discos, todavía precintados, ni porqué los vendían en la parte trasera de una gasolinera. El hecho es que en ese desierto cultural que fueron los años ochenta en los Estados Unidos, encontrar esa caja fue mucho menos chocante de lo que puede parecer hoy en día. Por supuesto, la existencia de esa caja desconcertante en un lugar y



[Hajime Tachibana]

momento igualmente desconcertantes me resultó absurda, pero no mucho más que mi propia existencia desubicada. A pesar de todo, simplemente existíamos.

La caja y yo. Inexplicablemente. Nuestra ridiculez nos hacía invisibles a ojos de los granjeros y los lugareños de bien. Éramos tan sigilosos y fáciles de ignorar como un payaso en traje fluorescente repartiendo propaganda en una acera concurrida.

Después de comprar un nuevo disco, regresaba a la base, al dormitorio-búnker subterráneo que compartía con mi hermano pequeño. Nos arrimábamos al estereo de Sears de los años sesenta que le había comprado a un vecino por cinco dólares, y nos reíamos de la única cosa que sospechábamos que habían acertado los avivamentistas cristianos: el pop-rock era la banda sonora del fin del mundo. Nosotros éramos los justos que heredaríamos la Tierra después de la extinción de los religiosos y los yuppies. "Look at 'em scoot!" ("Mira como corren!"). Hablábamos exclusivamente utilizando letras de Devo, anticipándonos a bromas como el himno anti-rock de Hajime Tachibana, "Rock". La primera versión, de 1984, era una especie de pop-rock tontito que le debió encantar a Rick James. Un año más tarde, el tema fue publicado de nuevo como un clon de "The Robots", de Kraftwerk. La moraleja de ambas versiones era la misma: al techno-pop, como al resto del pop, se le había acabado la cuerda.

Rock

I know you want to jam
I know you want to dance
I know you want to love
I know you want to go

I know you want to see
I know you want to touch
I know you want to run
I know you want to go

I know you want to know
I know you want to sing
I know you want to try
I know you want to go

You're so cool

– Hajime Tachibana

03. Playlist

Soft Cell, "Persuasion" (Some Bizzare, 1981)
Jobs for America, "Jobs for America" (Thermidor, 1982)
Guernica, "Koujo Kengaku" (Yen Records, 1982)
Daniel Amos, "(It's the Eighties So Where's Our) Rocket Packs" (Refuge Records, 1984)
Bronski Beat, "It Ain't Necessarily So" (Forbidden Fruit, 1984)
Harumi Hosono/Tadanori Yokoo, "Hotel Malabar Upper Floor ...Moving Triangle..." (King Records, 1978)
Yello, "Assistant's Cry" (Ralph Records, 1980)
Yello, "Bostich" (Ralph Records, 1980)
The Beatniks, "Ark Diamant" (VAP Inc., 1981)
Severed Heads, "Dead Eyes Opened" (Ink Records, 1983)
Men without Hats, "Freeways (Euromix)" (Statik Records, 1983)
Kraftwerk, "Tanzmusik" (Philips, 1973)
The Human League, "I Am the Law" (Virgin, 1981)
Bill Nelson, "Hard Facts from the Fiction Department" (Cocteau Records, 1984)
Manhattan Transfer, "Coo Coo U" (Atlantic, 1980)
Krisma, "I'm Not in Love" (Atlantic, 1983)
John Foxx, "Metal Beat" (Metal Beat, 1981)
Depeche Mode, "Pipeline" (Mute, 1983)
Visage, "In the Year 2525" (Polydor, 1983)



Freur, "Steam Machine" (Epic, 1983)
Sylvester, "I Need Somebody to Love Tonight" (Fantasy, 1979)
Ryuichi Sakamoto, "Milan, 1909" (Midi Inc., 1986)
Ryuichi Sakamoto, "Variety Show" (Midi Inc., 1986)
Devo, "Through Being Cool" (Warner Bros. Records, 1981)
Telex, "A/B" (Sire, 1980)
Ministry, "She's Got a Cause" (Arista, 1983)
Orchestral Manoeuvres in the Dark, "The Beginning and the End" (Dindisc, 1981)
Hajime Tachibana, "Rock" (Yen Records, 1984/1985)
Hajime Tachibana, "Rock (New Version)" (Yen Records, 1984/1985)
Gary Numan, "Metal" (Beggars Banquet, 1979)

04. Créditos

Mezclado de Terre Thaemlitz. Documentos alineados en dos pistas de estéreo usando software secuenciador de audio estándar.

05. Licencia

2013. Todos los derechos reservados. © de los temas de los artistas y/o de los sellos discográficos.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito a RWM, será corregido en la medida de lo posible.